

Kostyál László

## Nemzetközi hírnév és permanens kompatibilitás

Lojalitás, neobarokk és szocreál viszonya Kisfaludi Strobl Zsigmond művészetében

Magas kitüntetései, díjai alapján Kisfaludi Strobl Zsigmond (1884–1975) kétségkívül az elmúlt évszázad egyik leginkább elismert magyar szobrászművésze, hírneve messze túlterjed határainkon, alkotásai a világ számos pontján megtalálhatók múzeumokban és köztereken. Halálát követően, alkotói pályája mérlegének megvonásakor mégis hosszú ideig egyfajta bizonytalanság uralkodott a művészettörténészek között, és nevének említése a szakirodalomban évtizedekig alig fordult elő. Ennek alapvető okát nem művészi kvalitásának ártértékelésében vagy az aktuális divatáramlatoknak az általa követett stílári tendenciáktól történő eltávolodásában kell keresnünk. Sem alkotásainak művészi színvonala nem kérdőjelezhető meg, sem pedig a stílári fejlődés nem alakította úgy át látásmódunkat, hogy az ő művészi törekvéseit az ötven évvel ezelőttihez képest sokkal időszerűtlenebbnek látnánk. Persze nem állítható, hogy az általa művelt klasszicizáló akadémiizmus folyamatosan korszerű lenne. Inkább úgy fogalmazhatunk, hogy ez a művészi eszmélésének időszakában szinte egyeduralkodó szobrászati stílus a 19–20. század fordulójától egyértelműen kikerült a fejlődés fő sodrából, ennek ellenére az antik szépségeszményhez való ragaszkodásával egyfajta időszerűtlenség hatását kelti, s így a közönségre mindmáig jelentős hatással van.

A kialakult bizonytalanság gyökereit tehát nem művészetének formai vonatkozásaiban kell keresnünk. Sokkal inkább a tartalmi metamorfózisok azok, amelyek talán a szükségesnél is erőteljesebben akadályozták az objektív kép kialakítását. A szobrász felfogása egyébként hangsúlyozottan apolitikus volt, ennek jegyében az emlékműszobrászatot egyfajta történetírásnak tartotta, amelynek keretein belül a művésznek egyaránt nemes feladata lehet a múlt és a jelen kiemelkedő eszméinek, eseményeinek és tetteinek megörökítése.<sup>1</sup> A 20. század fejleményei egymást követték, és a történelem számos fordulópontja során Kelet-Európában csak azok a művészek maradhattak folyamatosan a felszínen, akiknek művészet-felfogása

elegendő rugalmassággal bírt a mindenkori hatalomhoz történő igazodáshoz. A művészetéből élő szobrász számára az elsődleges jövedelemforrás többnyire a köztéri alkotásokból származik, ezek döntő többsége pedig hivatalos megrendelés nyomán készül. A szobrász helyzete kiszolgáltatottabb, mint a festőé vagy a grafikusé, így a kompatibilitás számára nagyobb jelentőséggel bír. Ha valakinek a pályája annyi történelmi sorsfordulón töretlenül ível keresztül, mint Kisfaludi Strobl Zsigmondé, szükségszerű, hogy művészetének tartalmi oldalának elkerülhetetlen kacskaringóit formai állandóság hordozza, éppen olyan, ami időtlenségével (mondhatnánk permanens időszerűtlenségével) az adott tartalomnak is a maradását érzését kölcsönzi.

Az alábbiakban e folyamat alakulását vesszük górcső alá. Először azt vizsgáljuk meg, hogyan és miért vált a művész a klasszicizálás eltántoríthatatlan hívévé, másodszor pedig szemügyre vesszük azokat a történelmi fordulópontokat, amelyek pályája szempontjából is keresztültnak bizonyultak, s amelyekkel szembesülve a meghatározó döntéseket meghozta.

Művészeti nézeteinek, s ezen belül stílári kötődéseinek kialakulásában saját bevallása szerint is fontos szerepet játszottak az 1896-os millenniumi ünnepségek és az azokon látott kiállítások. A tizenkét éves Zsiga ekkor járt először a fővárosban, találkozott a kor historizáló művészetével, és az ott szerzett benyomások élete végéig elkísérték.<sup>2</sup> Mikor néhány évvel később, 1901-ben beiratkozott az Iparművészeti Iskolába, majd 1905-ben a Mintarajziskolába, még nem merülhetett fel az akkori progresszív törekvések adaptálása. Az akadémikus oktatás hivatalos közege nemhogy a művészeti élet aktuális újdonságairól, Cézanne és Gaugin művészetéről, a nagybányai művésztelepről, de még a szecesszióról sem vett tudomást. Ennek ellenére Strobl legkorábbi ismert művei közül az 1906-ban készült, erőteljes dekoratív felhangokat sem nélkülöző *Gregersen Baby-portré* és

az egy évvel későbbi *Rózszi – Fekvő női akt* című egyértelmű szecessziós hatásról tanúskodik, utóbbi kétségkívül Rodin Danaidájának igézetében született. Igaz, a francia szobrásznál a felhúzott lábakkal fekvő akt hátát csaknem felfelé fordítja, Kisfaludi Strobl nőalakja pedig az oldalán fekszik, de ugyanúgy felhúzott lábakkal, s ugyanúgy elomló hajkoronával. A francia szobrász hatásának tulajdoníthatjuk, hogy a talapat az ő művéhez hasonlóan a kompozícióba belefoglalt sziklafelszín imitál. Arra is fel kell azonban figyelni, hogy Strobl éppen Rodin művének egyik lényegi mozzanatát hagyta figyelmen kívül, nevezetesen a fej és az alsótest ellentétes irányú csavarodása által keltett hullámzó dinamizmust, ami a drámai hatás eszköze, amelyre a zavartalan nyugalom általa szándékozott ábrázolásánál nincsen szükség.

Amint arról az életrajzi kötetében közölt műtermi felvételek is tanúskodnak, a szecesszió korántsem vált uralkodóvá Kisfaludi Strobl szobrai, feltűnését inkább csak az uralkodó trenddel történő próbálkozásnak, vagy egyenesen kacérkodásnak értékelhetjük. Esetében szó sincs az akadémikus közeg elutasításáról, az abból történő kivonulásról, azaz szecesszióról. Annak lényegét, a dekorativitásban feloldott elvágyódást soha nem tette magáévá. Más, korai alkotásai teljesen klasszikusak, *Gara Arnold festőművész* 1909-ben készített *portréja* pedig egyenesen a kubizmus jól felismerhető befolyásáról tanúskodik.<sup>3</sup> Ez nem csupán azért érdekes, mert előzmény nélküli művészetében, de azért is, mert csupán két évvel későbbi Pisasso a kubizmus zászlóbontásának is felfogható *Avignoni kisasszonyok* című képénél, és a stílus egyik legkorábbi hazai jelentkezése. Ebben az időben a szobrász még meglehetősen szerény körülmények között élt, és az éppen aktuális művészeti törekvésekről csak újságokból vagy szerencsésebb kollégái híradásaiból tájékozódhatott. A magyar kubizmus úttörője, Kmetty János első kubista festménye, *Önarcképe* 1911-ben, Párizsban készült, s felfogásában igen közel áll a Gara-portréhoz.<sup>4</sup> A fej mindkettőn háromszög alakú, az arc egyes részletei kubusosan redukáltak. Különösen a büsztre jellemző, hogy a részletek helyett a tömeget, a kubust hangsúlyozza, ami egyébként nem jellemző Stroblra. Ez annak ellenére szembevetendő, hogy egyébként a két művészeti ág alkotásait nem szerencsés elemző összehasonlításnak alávetni. A szobrász egyetlen ismert ilyen irányú próbálkozása arra utal, hogy a formai részletek érzékeltetését, a látható valóságot a későbbiekben nem akarta feláldozni az absztrahált tömbök, a látható mögötti valóság oltárán. A kubizmus lényege, a művészi tömegábrázolásnak a látott valóságtól gyökeresen eltérő, de azzal egyenértékű módja nem indította további formai kísérletezésre.

1911-ben a szobrász a kecskeméti művésztelepen dolgozott, együtt többek között Iványi Grünwald Bélával, Perlrott Csaba Vilmossal, Mikola Andrással, Bornemisza Gézával. A művésztelep egyszerre vállalta a szecesszió és a nagybányai „neósok” törekvéseit, hangsúlyozva, hogy a hazai művészetnek már a Nagybányát követő fázisát képviseli.<sup>5</sup> Szobrászok csak ketten voltak (rajta kívül Csikász Imre), s egyikük sem tartozott a művésztelep progresszív szárnyához. Ennek ellenére a Párizst megjárt és a közelmúltban a magyar vadak művészetét bemutató kiállításon (MNG, 2006. márc. 21. – júl. 30.) is szerepeltetett festőkkel való alkotói közösség még annak ismeretében is elmélyíthette volna művészetében a szemléletváltást, hogy az a szobrászatban a festészettől eltérően és annál lassabban következett be.

1912-ben a Mücsarnokban kiállított *Finálé* című szobrával elnyerte a jelentős elismerésnek számító Rudics-díjat, ami megerősíthette abban, hogy a klasszikus stílussal jó úton jár. Sikere nem csak anyagi jellegű volt (a díjjal 6900 korona járt, ráadásul a szobrot a főváros saját képtára számára 2000 koronáért megvásárolta), hanem ennek révén hívta meg őt Zala György a Japán kávéház művészasztalához is, ami a szakmai körök komoly elismerésének számított.<sup>6</sup> A magyar képzőművészeti élet elitjének – a későbbi Szinyei Társaság magjának – törzshelye akkoriban a fal majolika díszítéséről elnevezett Japán kávéház volt az Andrassy úton. A központi művészasztal öregjei (Lechner Ödön, Szinyei Merse Pál, Zala György, Iványi Grünwald Béla, Fényes Elek, Ferenczy Károly, Thorma János, Réti István, Rippl-Rónai József, Csontváry Koszta Tivadar stb.) körül kisebb asztalok mellett ültek a szavukat, véleményüket leső fiatalok, akiknek e jeles társaság esetleges invitálása nagy kitüntetésnek számított.<sup>7</sup> Kisfaludi Strobl ekkortól vált reményteljes tehetségéből a többiekkel egyenrangú, elismert művésszé.

Korábban meglehetősen szűkös anyagi körülményei ezt követően tették lehetővé számára a jelentősebb külföldi tanulmányutakat. 1912 és 1913 nyarán a párizsi Julian Akadémia tanfolyamain fejlesztette tudását. Ezen a külföldi vendéghallgatók által nagy előszeretettel látogatott magánakadémián akadémikus stúdiókat, elsősorban akt-rajzolás vagy mintázást tanultak a hallgatók. A modern irányzatokra érzékeny, Párizsba látogató fiatal magyar művészek a századfordulón nagy számban látogatták előadásait (Berény Róbert, Bornemisza Géza, Boromisza Tibor, Czóbel Béla, Csók István, Galimberti Sándor, Kernstok Károly, Kmetty János, Mikola András, Orbán Dezső, Perlrott Csaba Vilmos stb.), miután az itt korrigáló tanárok szemlélete magyarországi kollégáiknál lényegesen frissebb volt.<sup>8</sup> Strobl a Bölöni György által „magyar negyedként” emlegetett Montparnasse

bohém művészeivel együtt járt többek között a Julian akadémiahoz közeli Dôme kávéházba is. Itt nem csak a – francia és külföldi, elsősorban német – művészeti, de a társadalmi progresszió képviselői is előszeretettel megfordultak. Strobl évtizedekkel későbbi visszaemlékezései szerint az illegalitásban itt tartózkodó Lenin is többször látta.<sup>9</sup> A kávéházat Hermann Lipót a budapesti Japán kávéházhoz hasonló szellemi központnak, Adolphe Basler pedig egyfajta szabadegyetemnek látta, ahol a művészasztalok körül fontos kérdésekben születtek állásfoglalások. Hermann egy évvel barátja, Strobl előtt érkezett Párizsba, 1911-ben, amikor a magyar vadak többsége már hazatért, és a kávéház is túl volt már talán legfényesebb időszakán,<sup>10</sup> ennek ellenére pezsgett benne az élet, s ez utóbb Stroblt is lenyűgözte.

Amíg a magyar fiatalok többségére megtermékenyítően hatott a világ akkori kulturális fővárosának számító metropolisz kavargó sokszínűsége, újabb és újabb hullámokban kibontakozó avantgárd művészete, addig Kisfaludi Strobl szobrain ennek hatása nem érzékelhető. Az ő helyzete a magyar progresszív festőkétől annyiban eltérő volt, hogy klasszikus stílusa Párizsba érkezésekor már kikristályosodott, szakmailag és társadalmilag is elismerésben részesült, így mesterségbeli tökéletesedésre törekedett ugyan, stílári továbblépésre azonban nem. Annak ellenére sem, hogy korábbi szecessziós és kubista próbálkozásainak megerősítésével, forrásával is találkozhatott itt. A vele egy évben született Bornemisza Géza 1903-ban, Míkola András 1905-ben, Orbán Dezső 1906-ban érkezett először Párizsba, vagyis az ottani hatások éppen a legfogékonyabb éveikben érték őket. Gauguin, Matisse és Picasso reveláció-szerű középpontba kerülése egyaránt az évszázad első évtizedében zajlott. A francia főváros az 1912-ben már huszonnyolc éves Strobl pályáján sokaktól eltérően nem jelentett igazi megvilágosodást és iránymutatást. Művészetére sokkal nagyobb hatással bírtak az itáliai tanulmányutak, amelyek során Firenzében és Rómában testközelből ismerkedhetett meg a reneszánsz művészet világhírű alkotásaival.

Alighanem a Rudics-díj elnyerésének is köszönhetően 1913-ban a szobrászt meghívták Horváth Mihály püspök és történetíró Szentesen felállítandó szobrának zártkörű pályázatára. A megtisztelő meghívás kis híján botrányba fulladt, ugyanis Telcs Ede azzal vádolta meg Kisfaludi Stroblt, hogy beadott tervét Izsó Miklós szegedi Dugonits-szobráról plagizálta. A pályázat zsűrije végül elvetette a vádat – hangsúlyozva, hogy a két szobor egyetlen közös vonása az, hogy mindkét figura reverendát visel –, és az emlékmű kivitelezésével végül őt bízták meg.<sup>11</sup> A vetélytárs részéről indult példátlan támadás<sup>12</sup>

példátlan szimpátia-megnyilvánulást eredményezett. Július 12-én este a Gundel étteremben<sup>13</sup> mintegy 120 fős társaság ünnepelte emelkedett és vidám hangulatban Kisfaludi Strobl sikerét, Zala György és Lechner Ödön vezetésével, számos kolléga és barát részvételével. A reggelig tartó ünneplés másnap a Japán kávéházban ért véget.<sup>14</sup> Telcs hosszú időre kizárta magát e társaságból. Minden jel arra utal, hogy a „nagy öregek“ egy részének, a Százados úti művésztelep – ahol alapító tagként 1912-től lakott – többi művészenek, sőt publicisztikájában Molnár Ferencnek mellette történő kiállása nagy jelentőséggel bírt Strobl számára. Bár a Horváth Mihály-szobor a háború miatt csak jóval később, 1934-ben került felállításra, a döntés erkölcsileg is megerősítette, elismertségét is növelte, és végképp elkötelezte a követendő (és a Pólya Tibor által készített karikatúra szerint is jól jövedelmező) irány mellett.

A fiatal korában sokat nélkülöző Strobl pályája inntól egyenes vonalban haladt tovább – már amennyiben nem tekintjük irányváltásnak azt az alapvetően a művei tematikájában és részben hangvételében bekövetkező módosulást, amelynek során művészetében 1945 után a korábbi neobarokkos, patetikus hangvételű klasszicizmust a szocreál váltotta fel. Horváth Mihály-szobortervének sikerét követően nem ismerünk több próbálkozást részéről a kortárs művészeti irányzatokkal, érett és elismert művészként immár biztos volt önmagában. A századforduló nagy mestereinek (Fadrusz János, Zala György, Strobl Alajos, Róna József, Telcs Ede, Ligeti Miklós stb.) nyomdokaiba lépett. A következő évek nem a nagy szobrászi megrendelések időszakát képezték – csupán 1917-ben kapott köztéri megbízást Kassára, a gorlicei áttörés emlékművének elkészítésére, majd a tanácskormány alatt került felállításra az *Őszirozsás katoná* –, de a háborút követően már ő a hivatalos megbízások egyik fő várományosa. Az 1920-as években a művészeti progresszió számára amúgy is kedvezőtlen időszak következett, Kisfaludi Strobl pedig egyre jobban eltávolodott e fejlődés fősodratól. Fülep Lajos 1923-ban az akadémikus emlékműszobrászatot szenvedélyes hangvételű, kétségkívül kissé erőteljesen fogalmazó tanulmányában a művészet határterületének tartotta, és a „való világ minden részletéig teljes karikatúrájának“ nevezte.<sup>15</sup> Strobl ars poétikájában ezzel szemben úgy fogalmazott, hogy a művész legnagyobb mestere maga a természet. A művész feladata – tette hozzá – a természet jelenségeinek megalkotása, hozzáadva a saját egyénisége által sugallt mondanivalót.<sup>16</sup> A mondanivalót azonban a köztéri alkotások, és azokon belül a politikai emlékművek esetében többnyire nem a művészegyéniség sugallja, hanem a megrendelő határozza meg (ez nem feltétle-

nül jelenti azt, hogy egy személyben ő a programadó is). S mindenekelőtt az alkotás tartalmi szabadságának feladása, elvesztése, s kevésbé a klasszicizáló kánon és formavilág miatt kelt ki az emlékműszobrászat ellen Fülep. Kétségtelen, hogy írása nem volt hatástalan Kisfaludi Strobl későbbi megítélésére sem. Aligha bizonyulnánk azonban igazságosnak, ha egy, az adott korban és társadalomban tagadhatatlanul jelentős szerepet játszó emlékcsoport alkotóit a velük szemben a megbízóik által támasztott formai és tartalmi igények következtében pusztán mesteremberekké degradálnánk. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a művészi szabadság általában *adott keretek között* bontakozik ki, függetlenül attól, hogy azokat a megrendelő, a bemutatás helyszíne vagy akár a technikai lehetőségek szabják meg. A művészen nem kérhetőek számon, hisz meghatározásukhoz nincs semmilyen köze, azonban számon kérhető e keretek elvállalása, vagyis az adott megbízás teljesítése vagy visszautasítása. Utóbbi azonban – és ezt feltétlenül hangsúlyoznunk kell – nem művészeti kategória. Egy művész számára alig képzelhetőek el oly szűk keretek, hogy alkotó egyéniségének kibontakoztatására egyáltalán ne legyen lehetősége (gondoljunk az erősen kötött ikonfestés fejlődésére), és nem zárhatjuk őt ki a művészet köréből pusztán azért, mert elfogadta ezeket. Meghatározásukért a megbízó a felelős, többnyire nem személyében, hanem, tágabb értelemben, azt a közeget vagy társadalmat megszemélyesítve, amelyben tevékenységét kifejti. A művésznek persze van szabadsága a megbízás visszautasítására is, azonban ebben – megítélésem szerint – elsősorban emberi, és nem művészi szempontok vezérlik. A mindenkori ítésznek még az ellenszenves vagy megbotránkozató tematikát is csak meglehetősen korlátozottan áll jogában a művésztől számon kérni, ellenkező esetben a 20. század művészetének jelentős részét kidobhatjuk az ablakon. Elutasítható az alkotó emberi magatartása, az adott témához való morális közeledése, de ettől függetlenül még készíthet magas kvalitású műalkotást. Ennek vizsgálatakor pedig egyedül abból indulhatunk ki, hogy milyen mértékben képes kitölteni a számára biztosított kereteket.

Az 1950-es évek időszaka Wehner Tibor megfogalmazása szerint „jobbára csak álművészeti alkotásokat teremtő periódusként vonulhatott be művészettörténetünk lapjaira.”<sup>17</sup> A művészek számára – különösen a politikai emlékművek esetén – biztosított keretek ebben az időszakban olyan szűkek voltak, s számukra oly kevés mozgásteret biztosítottak, hogy a megfogalmazás e behatároltság szempontjából kétségkívül helytálló.<sup>18</sup> Ugyanakkor viszont Wehner a művészi produktumok iránt általa támasztott igényeket nem igazítja az alkotás körülményeihez (vagyis az adott keretekhez), ezért a feladatokat (az ideológiai háttértől

függetlenül) teljesítő művészekre nézve egyértelműen dehonesztáló. Ha a művész iránt elvárás a korszerűség, utólag az nem kérhető tőle számon. Ha egy korszak kifejezetten álművészeti alkotásokat teremt, annak csak az lehet az oka, hogy álművészeti feladatokat fogalmaz meg. Éppen ezért az adott korszak utólagos (negatív vagy pozitív) értékelésének produktumai alapján van értelme, s az általa létrehozott alkotásokat csak mint a kor termékeit, és nem mint autonóm műalkotásokat nevezhetjük álművészetinek. Ezek az ilyen szempontból a priori álművészeti alkotások azonban a másik oldalról nézve – elvileg – a művész életművének kvalitásos darabjait is képezhetik.

Amíg Fülep elsősorban a kiüresedett tartalmi, és csak másodsorban a sematikus formai toposzok lelketlen alkalmazása okán állította pellengérré az akadémikus emlékműszobrászatot, a magát par excellence a művészeti változások felett állóan állandó szemléletűnek sugalmazó művészettörténet fél évszázaddal későbbi képviselői közül többen elsősorban a formai korszerűtlenséget rótták Kisfaludi Strobl szemére.<sup>19</sup> Tudomásul kell azonban vennünk, hogy amíg a 19–20. század fordulója körül kikristályosodó művészettörténet-tudomány számos jeles képviselője a mainál jóval nagyobb hangsúlyt helyezett a tartalmi vonatkozású, ikonológiai jellegű kutatásokra (*Hans Sedlmayr, Aby Warburg* stb.), a megváltozott és az egyre szerteágazóbb irányzatok révén mind bonyolultabb és áttekinthetlenebbé váló 20. század folyamán a kortárs művészeti jelenségek ilyen irányú vizsgálata egyre inkább ellehetetlenülni látszott. A művészek tevékenységének központjában a formai-technikai extrémítás, a művészettörténet-szekében ezek dokumentálása és összefüggéseik feltérképezése állt. Egységes tartalmi megközelítés vagy kérdésfelvetés a különböző irányzatok többségét nem jellemezte, az egyes, mind bonyolultabban dekodolható magán-mitológiák interpretálása pedig az erőfeszítéshez képest kevés hozadékkal kecsegtetett, és sokszor maguk a művészek sem igényelték azt.<sup>20</sup> Korunk szakmai kulcsfogalma a korszerűség, s ezt elsősorban formalista szempontú követelménynek tartjuk. Bár minden kornak jogos igénye, hogy a műalkotásokban saját formavilágát lássa viszont, be kell látnunk, hogy ez nem lehet a megítélés egyetlen szempontja. Az ítélet-alkotás során ennél lényegesen összetettebb szempontrendszer kell érvényesíteni, amelynek során a műalkotás mellett keletkezésének körülményeit (vagyis a művészi szabadság adott pillanatban történő megélésének kereteit) is pontosan fel kell térképezni. A politikai emlékművek esetében a hangsúly ugyan kifejezetten a tartalmi komponensekre esik,<sup>21</sup> azonban nem vetíthetjük vissza pusztán saját elvárásainkat az adott mű keletkezésének korába,

hanem csak a vele szemben akkor támasztott elvárások vizsgálata után kérdezhetünk rá a későbbi korok emberét is megszólító gondolati összetevőkre.

A szentesi Horváth Mihály-szoborpályázat megnyerésével Kisfaludi Strobl Zsigmond rálépett egy útra, ennek a vége azonban még nem látszott világosan. Akkor még megjósolhatatlanok voltak azok a társadalmi változások, amelyek minden alkalommal módosítottak azokon a bizonyos kereteken. A kassai katonai emlékmű a háborús összeomlás következtében már nem készülhetett el. 1918 őszén, a polgári demokratikus forradalom mámorában mintázta a szobrász az *Őszirózsás katoná* portróját, aminek jelentősége néhány hónappal később nőtt meg. A 20. század első hazai rendszerváltása 1919 márciusának végén rövid, mindössze négyhónapos munkáshatalmat eredményezett. E néhány hét alatt az energiáit tekintve külpolitikailag erősen lekötött ország új hatalmi struktúrája csak nagy vonalakban épült ki. A közéletben mindig aktív Strobl a Képzőművészeti Tanács Jóléti Bizottságának tagja lett,<sup>22</sup> s ezzel látszólag egyértelműen állást foglalt az új rendszer mellett. Az idő rövidsége miatt e periódusban új köztéri alkotások nem nagyon készülhettek, mégis, a munkásmozgalom nagy napjának, május elsejének megünneplésére megkülönböztetett figyelemmel készült az ország. A még be sem fejezett millenniumi emlékművet nagy vörös lepellel borították be, s rá egy hétméteres, csupán gipszből készült – hisz kiöntésére nem volt idő – Marx szobrot függesztettek (vezető szobrásza paradox módon Zala György volt).<sup>23</sup> Strobl *Őszirózsás katonáját* – meglelte nyilván kapóra jött – a művész életnagyságúra felnagyította, majd három példányban is kiöntötték. A nagy ünnepre az egyiket az alagút Lánchíd felőli bejáratánál, a másik kettőt a Parlament előtt felépített Munka Házán helyezték el.<sup>24</sup>

Ahhoz, hogy a saját bevallása szerint soha nem politizáló Strobl ekkori szerepvállalásának mélységét pontosan meghatározzuk, elmélyült levéltári kutatásokra lenne szükség, azonban úgy tűnik, hogy sem az inkább társadalmi, mintsem politikai tekinthető megbízatása, sem pedig eredetileg dokumentatív szándékkal készített kisplasztikájának<sup>25</sup> kétségkívül politikai propaganda céljára történő felhasználása révén nem lépett a politikai helyzetet, de még a művészeti életet aktívan irányító sorába sem. Sodródott az eseményekkel, mindenekelőtt dolgozni akart, de nem kompromittálódott. A kérészeletű munkáshatalom bukása utáni kemény megtorlások során az ő felelősségét is feszegetni kezdték. A sajtóban megjelent egyik cikk mögött állítólag nem más, mint Zala György állt. Strobl életrajzában leírja, hogy egy alkalommal egy vasúti útítársának kifakadt a kegyetlen atrocitások ellen, s ennek egyik fültanúja feljelentette.

Szigorú bírósági megrovást kapott, ennél súlyosabb retorzió azonban nem érte, és az ellene szóló támadásokra is felelt az *Észak irredenta szobrának* elkészítésével 1920-ban.<sup>26</sup>

Bár a már említett köztéri szobrai sem nélkülözték a politikai felhangot, a Szabadság térre felállított négy irredenta szobor egyikeként készült Észak az első igazi politikai emlékműve. Az irredentizmushoz az utóbbi hatvan évben, de különösen 1945–1990 között erősen degradáló képzetek fűződtek, 1920-ban azonban ez nem számított másnak, mint a nemzeti szellem legtisztább érvényesülésének.<sup>27</sup> Abban, hogy Strobl az *adott keretek között* elvállalta a szobor készítését, több szempont is érvényesülhetett. Először is a megélhetést, a jövedelmet biztosító munka, amit az ember ritkán utasít vissza. Másodszor a fájdalmas és igazságtalan trianoni döntés miatt érzett általános elkeseredés személyes tükröződése. Harmadszor az, hogy a köztéri alkotás megrendelése mindig az alkotó iránti megbecsülés jele. Negyedszer talán éppen politikai megbízhatóságának hangsúlyozása. Emlékiratában mindenestre e szobrárt éppen csak említi (mindössze másfél sort szentel neki), amiben persze szerepet játszhatott az is, hogy megjelenésekor csupán huszonnégy év telt el a monumentum hivatalosan ekkor is helyeselt ledöntése óta. Nem tudhatjuk, mi játszódott le a művész lelkében, s azt sem, hogy pontosan tisztában volt-e döntésének egész pályájára kiható fontosságával. Mindenesetre e szoborral átlépte a Rubicont, s innen visszaút már nem is nyílhatott. Az irredenta szobrok, köztük az Észak szobra a két világháború közötti magyar politikai elit világlátásának és eszmeiségének allegorikus formában történő, tökéletesen adekvát leképezése. E ponton vált „hivatalos” művésszé, s itt hangsúlyozni kell, hogy e jelző semmilyen értékítéletet nem tartalmaz, csupán egy jelenség lényegére utal. A következő években sorra jelentkeztek ennek számára nézve pozitív következményei, hősi emlékművekre és más köztéri szobrokra szóló megbízások, tanári kinevezés a Képzőművészeti Főiskolára (1925, együtt Sidló Ferencsel és Szentgyörgyi Istvánnal), folyamatos szerepeltetése külföldi kiállításokon (Christiania, Bécs, London, Varsó, Philadelphia, Pittsburg, Barcelona, Göteborg, New York, Velence stb, számos elismeréssel). E feladatokra tehetsége, szorgalma, szakmai tudása révén tökéletesen felkészült, és a fentiek alapján a megfelelő háttér is biztosított volt. S hogy a kurzus hivatalos művész-elitje mennyire zárt és állandó volt, hűen illusztrálja az a tény, hogy az 1937-es világiállítás magyar pavilonját díszítő domborműveket Kisfaludi Strobl ugyanúgy Sidló Ferencsel és Pásztor Jánossal közösen készítette, mint egykoron a Szabadság téri irredenta szobrokat (csupán Szentgyörgyi István maradt ki közülük).<sup>28</sup>

A négy szobrász két évvel korábban (1935) a Corvin-koszorút is együtt vehette át.

Az 1930-as években idejének jelentős részét Londonban töltötte, ahol egészen 1939-ig önálló műtermet bérelt.<sup>29</sup> Az európai politikai ellentétek mind erőteljesebb kiéleződése arra indította az angol arisztokrácia és politikai elit tekintélyes részével kítűnő kapcsolatot ápoló, számos korifeust portretírozó szobrászt, hogy kultúrmissziós tevékenységet vállalva próbálja meg közvetíteni a magyar érdekeket az ellenséges nagyhatalom fővárosában. Nem volt diplomata, e tevékenységre semmilyen hivatalos felkérést nem kapott, csupán lelkiismerete indította lehetőségeihez mérten a cselekvésre. Aligha járnánk közel az igazsághoz, ha kisebb-nagyobb szolgálatait politikai lojalitásából eredtetnénk, inkább hazaszeretetét és általános segítőkészségét kell mögötte látnunk. 1939 áprilisában például néhány angol parlamenti képviselő a parlament alsóházának különtermeiben búcsúvacsorát rendezett Barcza György nagykövet és Kisfaludi Strobl Zsigmond tiszteletére, ahol biztosították a vendégeket, hogy folyamatosan figyelemmel kísérik a magyarok függetlenségük biztosítása érdekében tett lépéseit. Kisfaludi Strobl maga és a magyar művészek nevében is megköszönte az ünneplést.<sup>30</sup>

A mind szélsőségesebb politikai polarizálódás jeleként ebben az időben újra felerősödtek a személyét ért szélsőjobboldali támadások. Az általa több forduló után végül megnyert Madách-szoborpályázat kapcsán felemlegetik szabadkőműves múltját (sőt, ilyen alapon a vele történő szimpatizálással a zsűri elnökét és több tagját is megvádolják), és baloldali kapcsolatait, s úgy vélik, ennek révén a nemzeti szempontból méltatlan személy kapta a megbízást. Ugyanakkor hangsúlyozzák, hogy Strobl a háború után csak a művészetének él, s ezzel lojalitása hiányának hamis látszatát igyeksenek kelteni.<sup>31</sup> Négy évvel később, 1942-ben ugyanabban a lapban egy egészen rosszul írt írás jelent meg róla, többek között „agyonreklámozott világnagyság”-nak titulálva, aki „a portrészobrászatba vetette magát”.<sup>32</sup> E méltatlan és kisztíliú megnyilvánulások csak azért érdemelnek említést, mert jelzik kompatibilitásának mezsgyéit. Feltehető, hogy a támadások indítóit legalább annyira zavarták a szobrásznak az angliai elittel fenntartott szívélyes kapcsolatait, mint a vele szemben felhozott többi vád. S emellett nem számított előttük az, hogy az angol előkelőkhöz hasonlóan elkészítette nem csak a hazai vezetőket, de a német és az olasz államfő portréit is.

A második világháborút követő években Magyarországon teljesen új hatalmi struktúra alakult ki, a teljes politikai elit lecserélődött. A hatalom az orosz hadsereg, majd – rövid átmeneti időszak után – annak kegyencei kezébe került, akik ingatag legitimitásukat

többek között a kulturális élet folyamatosságának látszatával igyekeztek megerősíteni. 1945. szeptember elsején az új magyar kormány honvédelmi minisztere, Vörös János – Vorosilov marsallal egyetértésben – megbízta Kisfaludi Stroblt a Gellért-hegyi Felszabadulási emlékmű elkészítésével.<sup>33</sup> A művész szabadságának kereteit még szűkebbre szabták, az orosz konzulensek több alkalommal is módosították elképzeléseit.<sup>34</sup> A nagytekintélyű, valóban Európa-szerte ismert szobrász soha nem emlegette föl művészi önérzete megsértését, bár a bizalmatlanság aligha volt ínyére. Az adott helyzetben azonban nemigen volt választása. A háború és az ostrom ezernyi kínja után végre élni és dolgozni akart. Jövedelemre és alkotói célkitűzésekre volt szüksége. Ha nemet mond, a bizonyosra vehető mellőzéken túl múltja miatt komoly politikai retorziók is érhetnék volna. Horthy, Gömbös, Hitler, Mussolini portré-készítője aligha számíthatott volna jóindulatra, ha e szimbolikus, monumentális emlékmű elkészítését visszautasítja. Az új hatalomnak azonban szüksége volt rá, neki pedig szüksége volt a munkára, és – ilyen az ember – szüksége volt a hivatalos elismerésre is. Az újabb keresztútúhoz érkezve ismét a folyóvölgyet választotta. Látszólag nem is vett tudomást az ideológiai váltásról, pontosabban magától értetődő természetességgel követte azt – így változott a barokkos, idealizáló patetikus hangvétel (szocialista) realizmusra. Az új hatalom a klasszikus kánont és formaadást ugyanúgy ideológiája legoptimálisabb tolmácsolójának tekintette, mint a háború előtti kurzus.

Pályatársai, s a társadalom jelentős része persze nem értett egyet Stroblal, akit a hivatalos körök azonnal elhalmoztak kegyeikkel. Úgy tűnik, a szobor felavatását követően a szobrász körül egy időre megfagyott a levegő, ami csak lassan engedett fel. „Mikor a nagy mű elkészült, a kritika nem adott egy jó szót és én hiába vártam a rendelést. A levelek tömegeit hozta a posta, egyszerű, névtelen emberekét. A szakmám kivetett magából... Nem a Párt vezette ezt a szakmát, ami örvendetes lett volna, hanem egy klikk uralkodott, ami hiba, sőt bűn...” – kesergett a művész a Szabad Nép riportérének 1949 augusztusában.<sup>35</sup> 1950 szilveszterén egy másik riportban pedig így fogalmazott: „A művészet elvesztette kapcsolatát, közérthetőségét a néppel és az étellel! Ez volt a helyzet a felszabadulás utáni két évben.”<sup>36</sup> A két nyilatkozat nyilván nem növelte Strobl népszerűségét, s talán későbbi kedvezőtlen megítélésében is közrejátszhatott. A kultúrpolitikának viszont olyan művészekre volt szüksége, akiket minél szorosabban magához köthet. Mintha ismerték volna a szélsőjobboldali lapban tíz évvel korábban megjelent támadást a művész ellen, s politikai aktivitásának abból kicsendülő hiányolását, a jelentős megbízások mellett agitatív állásfoglalásokat

és a hatalmi bázison létrejövő és azt erősítő társadalmi szervezetekben történő folyamatos és intenzív részvételt is igényeltek tőle. 1950-ben őt bízták meg a Sztálin 70. születésnapjára ajándékkul tervezett Hála-szobor készítésével (másolata a Szabadság-téren is felállításra került), s ezzel párhuzamosan részt vett a Sztálin-szobor pályázatán, ahol a már erősen szűkített második fordulóra is meghívásra került (az ötvenes évek legmonumentálisabb szobrászi megbízását végül Mikus Sándor kapta). Számos utazást tett a Szovjetunióban, interjúkban, előadásokon népszerűsítette az ottani életet és művészetet, a hivatalos ideológia művészeti vonatkozásait, reprezentatív vezetőségi tagja lett a Szovjet-Magyar Baráti Társaságnak, a Hazafias Népfrontnak, a Magyar Képzőművészek Szövetségének és több más hasonló jellegű szervezetnek. 1950-ben Végvári Lajos még megjegyezhetette az „Első Magyar Képzőművészeti Kiállítás” kapcsán, hogy „Kisfaludi Strobl Zsigmond munkásszobrai nélkülözik az új típusú dolgozók jellemvonásait”,<sup>37</sup> de az ilyen hangok a következő években elhalkultak. 1950-ben, majd 1953-ban is megkapta a Kossuth-díjat, 1954-ben a Munka Vörös Zászló Érdemrendet, s 70. születésnapja alkalmából óriási gyűjteményes tárlatot rendezett a Mücsarnokban, amit a következő években Moszkvában és kilenc további szovjet városban is bemutattak, 1958-ban pedig a művészt a Szovjetunió Képzőművészeti Akadémiájának tiszteletbeli tagjává választották.

Lett volna alternatívája e valóban a teljes gondolati azonosulást sejtető lojalitásnak? Mint már utaltunk rá, az első stációnak aligha, s ebből nyilván következett a többi is. Nem lehet célunk annak vizsgálata, hogy valóban el is hitte-e az általa is hangoztatott propagandát, de nincs okunk, hogy kételkedjünk benne. Megnyilvánulásainak lendülete és intenzitása erre utal. Éppen ez az, amit mind kortársai, mind az utókor felhánytorgathattak neki. Nyilvánvaló azonban, hogy elsősorban nem politikai állásfoglalásnak, hanem

közéleti szereplésnek tartotta a béke vagy a dolgozó nép ügyének népszerűsítését. A hinni, vagy nem hinni kérdés nyilvánosan fel sem merülhetett, s ő mindekelőtt munkára és elismerésre vágyott. Ennek érdekében ingerküszöbe sokakétól eltért talán, de magánemberi tisztessége és segítőkészsége nem kérdőjelezhető meg.

Gondolatmenetünkben azonban ismét olyan területre tévedtünk, amelyet korábban a művészetén kívül állónak értékeltünk. A „lehet-e jó szobor egy Sztálin-szobor?” kérdésre nem annak függvényében kell válaszolnunk, hogy az ábrázolatat dicső generalisszimusznak vagy véreskezű, paranoiás diktátornak tartjuk. A kérdésre a művész számára biztosított keretek szűkösségének ismeretében is muszáj igennel válaszolnunk, ugyanis a hiba nem öbenne van. A feladat visszautasításával adott esetben önmagát és övéit is veszélybe sodorhatja. A szobrászat művészet, elválasztandó a többnyire sablonok alapján dolgozó mesterember tevékenységétől, a szobrászati feladat jó színvonalú megoldásával jó műalkotás jön létre. A politikai emlékmű esetén az alkotás tartalmi vonatkozásai a művészi szabadságon<sup>38</sup> kívül esnek (sokszor a stílus vonatkozások is), így nem is kérhetőek számon az alkotótól. Érdekes módon a hasonló kötöttségek a portrék esetében fel sem merülnek. A művész akkor jó szobrász vagy festő, ha sorozatban jó műveket készít, amelyekbe a megrendelő (vagy vásárló - micsoda különbség!) igényeinek teljesítése mellett saját egyéniségét is képes belevinni. Tettünk említést a korszerűség követelményéről is, ami kétélű fegyver, s manapság elég egyoldalúan szoktuk alkalmazni, aminek a tisztán látás kedvéért némi korrekciója szükséges. Ennyi viszont minden művésztől számon kérhető. Kisfaludi Strobl Zsigmond művészetét mindekelőtt ezeknek a művészetén belüli szempontoknak figyelembe vételével értékelhetjük korrekt módon.

#### Jegyzetek:

- 1 Szűcs György: *Ars memoriae, ars oblivendi. Emlékművek térben és időben.* In: *Történelem – Kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon. Kiállítási katalógus, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria 2000. március 17. – szeptember 24.* 689–694; 692. p.
- 2 Kisfaludi Strobl Zsigmond: *Emberek és szobrok.* Bp. 1969; 11. p.
- 3 K. S. Zs: *Emberek és szobrok;* 16, 17, 19. és 23. p.
- 4 Ury Ibolya: *Kmetty János,* Budapest 1979; 6. és 8. p.
- 5 *Magyar Művészet 1890–1919.* Főszerk. Aradi Nóra, szerk. Németh Lajos. 318–319. p.
- 6 K. S. Zs: *Emberek és szobrok;* 33. p.
- 7 Hermann Lipót: *A művészasztal. A Japán művészasztal fénykora (1910–1920).* In: *Művészet a városban.* Szerk. Szívós Erika. *Budapesti Negyed IX. évf. 2-3. sz. (2001 nyár-ősz)* 32–33. p.
- 8 Barki Gergely: *A Juliantól Matisse akadémiajáig. A „Párizsba gravitáló művész-generáció” iskolái.* In: *Magyar*

- Vadak Párizstól Nagybányáig. Kiállítási Katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2006, 85–94; 86. p.
- 9 Párizs vendége Szombathelyen. Esti Hírlap 1965. május 11.
- 10 Passuth Krisztina: A Dóme kávéház. In: Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig. Kiállítási Katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2006, 79–84. p.
- 11 Plágium egy művész ellen. Pesti Napló 1913. július 8; K. S. Zs: Emberek és szobrok, 44–45. p.
- 12 Telcs feltehetően nehezen tudta megemészteni, hogy az a szegény vidéki fiú, aki 1905 nyarán Bécsből hazatérve – ahol az Akadémia ideiglenes bezárása miatt egy évet nem ott, hanem a Stadtgewerbe Schulében tanult – az ő műtermében képezte magát segédként, nyolc évvel később már eredményesen szerepel egy pályázaton vele szemben.
- 13 Ez a társaság egyik törzshelye lehetett, tulajdonosát, Gundel Károlyt Kisfaludi Strobl 1910-ben portretizozta, a büszk ma a Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum gyűjteményében található.
- 14 Az egyik jelenlevő barát, Szivessy Tibor építész – aki Jánuszky Bélával együtt a kecskeméti művésztelep műterem-házainak tervezője – kétoldalas, tréfás tudósítást írt az összejövetelről, Pólya Tibor le is rajzolta a művészt, s ezt az emléklapot a jelenlévők többsége aláírta. Pólya rajzán Strobl az egyik kezében a Horváth Mihály-szobrot, a másikban nagy köteg pénzt tart. Ott volt még többek között Lányi Dezső, Sámuel Kornélné (későbbi felesége), Falus Elek, Pásztor János, Körmendi Frimm Ervin, Ligeti Miklós, Csikász Imre, Szép Ernő, Ernst Lajos, Faragó Géza és sokan mások. Csikász és Lányi erre az alkalomra egy kis festett szobrot is mintáztott az ünnepeltről, amely gyerekként, ruhátlanul ábrázolta őt, más kollégái pedig a Százados úti otthonából titkon elorozott tárgyaiból kis kiállítást rendeztek Stroblról. A Gundelből a leírás szerint Strobl barátai vállon vitték az angolparkba, majd innen a Casino de Paris-ba vonultak. A Szivessy aláírásával ellátott gépirat és az emléklap Pólya rajzával Kisfaludi Strobl hagyatékában maradt meg (Göcseji Múzeum, képzőművészeti gyűjtemény).
- 15 Fülep Lajos: Művészet és világnézet. In: Fülep Lajos: Magyar Művészet, tanulmánykötet, Budapest 1971, 219–266; 248–250. p. (Eredetileg: 1923.)
- 16 Az 1963-ban készült interjú során azt is megfogalmazta: „Régimódi művész vagyok, nem absztrakt“. Majd: „Nem elég percipiálni a természet jelenségeit, appericipiálni kell azok esztétikai lényegét“. Turista 1963/11. Polgár Judit interjúja Kisfaludi Strobl Zsigmonddal.
- 17 Wehner Tibor: Köztéri szobraink, Budapest 1986; 9. p.
- 18 Ilyen szempontból különösen tanulságos az 1950-es Sztálin-szoborpályázatra érkezett tervek mellett állítva vizsgálni az adott kereteket. Az egyenruhás alak állhat leeresztett, kissé felemelt vagy a magasba lendített, karba tett, gesztikuláló, csipőre tett, kabáthajtókáján nyugvó, hátra tett, könyvet tartó stb. kézzel, más szabadsága a művésznek nemigen volt. Erről azonban nem ő, hanem a feladat megfogalmazója tehet, s így ő a kizárólagos felelőse annak is, ha az utókor e műveket álművészetinek tartja. Ld. Póty János: Az emlékeztetés helyei. Egy korszak jelképe: A Sztálin-szobor, 1949–1956, 1975; 169–234. p. bőséges képanyaggal.
- 19 Aradi Nóra például a két világháború közötti emlékműveknek hamis pátoszt tulajdonít, valamivel később pedig a Gellért-hegyi Szabadságszobrot „egy korábbi emlékműszobrászat pátosza“-ként értékeli (a kifejezés számára a jelek szerint negatív tartalommal telített). A művészet története Magyarországon. Budapest 1983, 446. és 493. p.
- 20 Kostyál László: Miért nem az, ami? Kis magyar háttér-tanulmány. Pannon Tükör 2004/4, 58–61. p.
- 21 Póty János: Az emlékeztetés helyei. Emlékművek és politika. Budapest 2003, 20. p.
- 22 Kisfaludi Strobl Gyűjtemény, Zalaegerszeg, Göcseji Múzeum. Az állandó kiállítás katalógusa, Zalaegerszeg 1981, 5. p. A katalógust és ezen belül a művész életrajzát összeállította Sárkány József.
- 23 Póty János: Az emlékeztetés helyei; 111. p.
- 24 K. S. Zs: Emberek és szobrok; 74. p. Szocialista művészet 1964/7. A szakszervezet archívumából: Kisfaludi Strobl Zsigmond levele.
- 25 K. S. Zs: Emberek és szobrok; 68. p.
- 26 K. S. Zs: Emberek és szobrok; 74. p.
- 27 Magyar művészet 1919–1945. Főszerk. Aradi Nóra, szerk. Kontha Sándor. 202. p. A korszak emlékműszobrászatát vázlatosan, de átfogóan elemzi Székely András: 197–203. p. Jellemző módon az Észak szobrát Kisfaludi Strobl részéről ő is politikai állásfoglalásnak tartja, szembeállítva a művész önmagát apolitikusnak aposztrofáló nyilatkozatával.
- 28 Tormay G: A magyar kiállítás Párizsban. Magyar Iparművészet 1937. 150. p.
- 29 Életrajzának legutóbbi összefoglalása: Kisfaludi Strobl Zsigmond (1884–1975). A zalaegerszegi K. S. Zs. Gyűjtemény katalógusa. Írta és szerkesztette Kostyál László. Zalaegerszeg 2004; 3–11.
- 30 Pesti Hírlap 1934. április 29.
- 31 (Vigil): Megjegyzések a Madách-szobor pályázathoz. Magyarság 1938.10.27.
- 32 Karay Gyula: Kisfaludi Stróbl Zsigmond. Magyarság 1942.07.19–26.
- 33 Kovács Péter: A tegnap szobrai. Fejezetek a magyar szobrászat közelmúltjából. Budapest 1992, 11–12. p.
- 34 K. S. Zs: Emberek és szobrok; 168–170. p.
- 35 Ö.I: Beszélgetés Kisfaludi Strobl Zsigmonddal. Szabad Nép 1949. augusztus 7.
- 36 Beszélgetés Kisfaludi Stróbl Zs. szobrászművésszel. Kis Újság 1950. december 31.
- 37 Végvári Lajos: Első Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Magyar Nemzet 1950.09.10.
- 38 A művészi szabadság fogalmának értelmezéséről a Fialat Képzőművészek Stúdiójának 1966-os kiállítása kapcsán bontakozott ki érdekes sajtópolémia. Értékelő ismertetése: Csanádi-Bognár Szilvia: A szabadság retorikája. A művészi szabadság vitája a Magyar Ifjúság lapjain. In: Tiltás és türés. A Fialat Képzőművészek Stúdiójának 1966-os és 1967-es kiállítása (rekonstrukció). Budapest, Ernst Múzeum, 2006. szeptember 24. – november 8. Kiállítási katalógus 24–35. p.





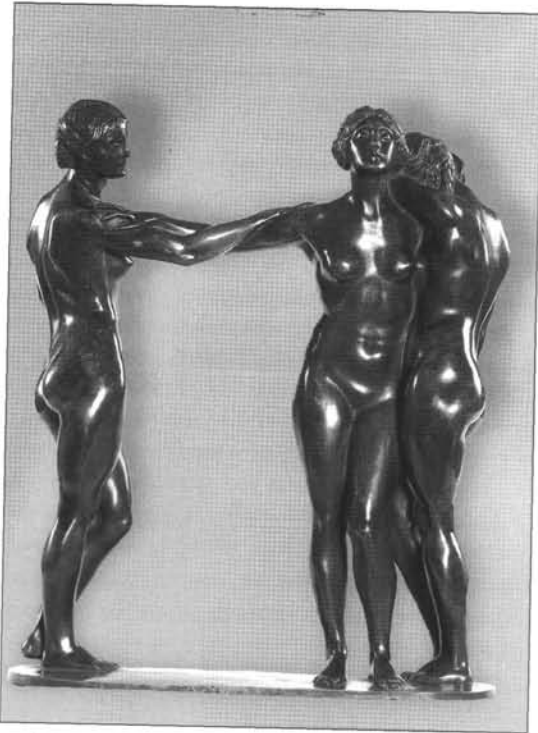
1. kép: Kisfaludi Strobl Zsigmond: Gregersen Baby, 1906, f. gipsz, 57 cm (Göcseji Múzeum)



2. kép: Kisfaludi Strobl Zsigmond: Gara Arnold portréja, 1909, gipsz (ismeretlen helyen)



3. kép: Kisfaludi Strobl Zsigmond: Rózi – Fekvő női akt, 1907, f. gipsz, 20 cm (Göcseji Múzeum)



4. kép: Kisfaludi Strobl Zsigmond: Finálé, 1911, bronz, 51,5 cm (Göcseji Múzeum)



5. kép: Pólya Tibor: Karikatúra Kisfaludi Strobl Zsigmondról a művész baráti társasága tagjainak aláírásaival, 1913. július 12. (Göcseji Múzeum)



6. kép: Kisfaludi Strobl Zsigmond: Észak szobra, bronzvázlat, 1920, 26 cm (Göcseji Múzeum)



7. kép: Kisfaludi Strobl Zsigmond: A Felszabadulási emlékmű kismintája, 1946, f. gipsz és bronz, 100 cm (Göcseji Múzeum)

