

A KEREPESI ÉS A FARKASRÉTI TEMETŐ ÚJABB SÍREMLÉKEIRŐL

„Ahogyan halottainkat tiszteljük, úgy viselkedünk az élőkkel is.”

(N. Lenau)

A dolgozat célja az elmúlt évek reprezentatív, a Kerepesi és a Farkasréti temetőben található, művészi szándékkal készült síremlékeinek vizsgálata. A szelekció oka, hogy a köztemetőkbeli sírkőtömeg-termelés sztereotípiáinak vizsgálata inkább szociálpszichológiai, mint művészettörténeti elemzés tárgya lehet. Természetesen nem kerülhető el ezen jelenségek érintőleges vizsgálata sem, mivel hatásuk az általunk vizsgált anyagban is érvényesült. Ezért mielőtt az újabb síremlékek elemzésére térnénk, szükségesnek tartom azon szellemi változások vázlatos vizsgálatát, melyek a múlt század vége óta a halál és a temetőművészet felfogásában lezajlottak, s melyek végkifejlete a mai síremlékek szemléletét és művészi megformálását is meghatározza. Röviden áttekintjük a két temetőben található síremlékek főbb típusainak, ikonográfiájuk változásainak történetét is, melyek az említett szellemi, mentalitásbeli változásokat köben hagyták ránk. Szükséges ez azért is, mivel a temetőművészet rendkívül konzervatív jellegű, így a 20-as, 30-as években kialakult típusok a mai síremlékeknek is túlnyomó többségét teszik ki.

A budapesti temetők síremlékeinek időben első csoportját az 1849-ben megnyílt, de emlékeit inkább csak a hatvanas évektől őrző Kerepesi temetőben található neogótikus sírok alkotják. Szinte kizárólag építészeti jellegűek, szobrászi díszük nincs, vagy csak nagyon minimális, s az sem figurális jellegű; az építészeti motívumoknak alárendelt kiegészítő, jelszerű elem; melyek közül leggyakoribb a kereszt és a váza, gyakran lepellet letakarva.

Ezek az építészeti síremlékek nem kötődnek közvetlenül a halott személyéhez, nem az elhunyt családtagnak állítanak emléket, hanem a jelállítás, az emlékezés elvontabb, általánosabb szintjét képviselik, visszafogottak, szinte érzelmentesek, személytelenek. Ugyanakkor csak nagyon távoli, áttételes és halvány referenciát hordoznak a halál gondolatával kapcsolatban is. A neogótikus stíuselemek használatának fő oka minden bizonnyal a megbízók ízlésében keresendő. Ezek többségében a kiegyezés utáni gazdasági konjunktúrában meggazdagodó, így építészeti síremlékek állítására is képes, nagy részében német származású, kultúrájában és nyelvhasználatában a német kultúrkörhöz kapcsolódó nagypolgárság közül kerültek ki. A sírfeliratok is német nyelvűek.

E réteg második generációja volt a megbízója a Kerepesi temetőben található sírtípu-

sok a 80-as, 90-es években elterjedt csoportjának. Ezek az épületek még nagyobb mére-
tűek, reprezentatívabb igényűek, mint az előző típusba tartozók, ami anyaguk (öntött
vas és fa), valamint fal nélküli, karcsú oszlopos, nyitott jellegükből és zöld színükből
következően némiképp vidám, levegős kerti épület benyomását keltik. Stílusukban már
nem a neogótikához, hanem a neoreneszánszhoz kötődnek, térformájukban is ezzel ro-
konok, általában négyzetes vagy görögkereszt alaprajzúak, amelyek egyúttal a centrális
memória terek hagyományához is köthetők. A teret karcsú oszlopok által hordozott
síkmennyezet zárja le, mely fölött álkupola és a négy oldalra néző timpanon nyugszik.

E stílusnál már nem tisztán építészeti, hanem szobrászati megoldást is alkalmaznak,
mégpedig a síremlék fő helyén, a tér centrumában. Itt áll a gazdag, tekintélyes, le ha-
gyományokkal nyilván nem rendelkező polgár család fejének mellszobra, mellyel mint-
egy a dinasztiaalapítást, hagyományteremtést kívánják szimbolizálni. Erre utal a hiera-
tikus, frontális beállítás és az ábrázolt merev, méltóságteljes arc kifejezése is. A portré
felhasználásával megváltozott, a csak építészeti síremlékhez képest közvetlenebb lett a
halotthoz való viszony is. Ugyanakkor mégsem egészen személyes, mivel a portré nem
az elhunyt egyéni vonásait, jellemét, hanem egy elvont eszme megtestesítőjét, a dinasz-
tiaalapítót idézi.

A sír épületek mellett ugyanakkor jelentkezik egy másik, szintén klasszikus formákat
felhasználó síremléktípus, amely a Kerepesin túl a Farkasréti temetőben is elterjedt, s
itt egészen a tízes évek végéig közkedvelt forma volt. Ez két, klasszicizáló oszlopon
nyugvó timpanon által létrejött kapuszerű motívumból, s az ennek nyílásában álló, mell-
domborművet vagy a címert hordozó sírlapból áll.¹ Ugyancsak rendkívül elterjedt sírtí-
pus volt az obelisz, amely az építészeti síremlékekhez hasonlóan, szintén emlékeztető
jelszerű momentum és ugyanazt a halotthoz és a halálhoz való személytelen viszonyt hor-
dozza, mint azok. Egyúttal átmenet az építészet és a szobrászat között, s így előzménye
a később, a századfordulón elterjedő, később pedig szinte kizárólagossá váló szobrászi
síremlékeknek.

A századelőn új sírtípusok elterjedése figyelhető meg, amelyek szemléletbeli válto-
zásról is tanúskodnak. A Schopenhauer nyomán kialakuló halálélfogás és az ennek
megfelelő síremlék koncepció több korabeli tanulmány témája, legjellegzetesebb össze-
foglalása pedig Lyka Károlynak a temető művészetéről írt cikke.² Szerinte a halál ész-
szel felfoghatatlan, csakis sejtésekkel, misztikus hangulatokon keresztül ragadható meg,
s a síremlékeknek is ezeket a halvány megérzéseket, hangulatokat kell felkeltenie. Meg-
találhatjuk nála a schopenhaueri gondolat (az élet célja a halál) visszafogottabb megfo-
galmazását is; a halált, mint az élet legemelkedettebb, leghatalmasabb pillanatát értel-
mezi. Ezért a sírokon is a pátoszteljes ábrázolásokat kell előnyben részesíteni, kerülni
kell a köznapiakat, különösen az elhunyt személyével, életével, tetteivel kapcsolatos-
kat. „Az a halott, aki odalenn fekszik, nem az az egyéniség többé, aki életében volt, az
élő jellemzése tehát nem lehet jellemzése a holtaknak.” Nem állíthatunk monumentumot
az egyéniségnek ott, ahol minden egyéniség megszűnéséről van szó. A síremléken ezért
a művésznek a halálról kialakult saját képét, érzését kell megragadnia. Lyka a kifejezés
módját is körvonalazza; a temetőarchitektúrának hangulatépítészetté, szobrászattá kell
válnia, az építésznek minden gyakorlati funkciót nélkülöző, sehol másutt nem látható
kő és bronz formákkal, növényekkel, a szobrásznak pedig halk, visszafogott, poétikus
gesztusokkal és formakincsel kell élnie. Ezeknek a követelményeknek leginkább a halál,

elmulás, túlvilág, misztikum gondolatával egyébként is sokat foglalkozó szecessziós stílus felelt meg.

Lykánál a halál fogalma már nem olyan egyértelmű, nem csupán vallásos jelentését, a túlvilági létbe való áttérés értelmét, hanem tágabb filozófiai jelentéskört hordoz. Ennek, az általános szintjén megfogalmazott halálgondolatnak megfelelő szobrászi síremléknek két fő típusa alakult ki, s mindkettő lényegében a klasszicizmus hagyományát vitte tovább. Az első és leggyakoribb a fiatal, gyászoló nőalak, a másik a halál pillanatának ábrázolása. Mindkettő ideáltipikus jellegű, egy látszólag hétköznapi szituációt emel az ideák világába.

E két típus mellett, a század elején még élt a korábinál szegényesebb, némileg kiüresedő, de még jelentős keresztény szimbólumrendszer, mely szintén a halál szélesebb filozófiai jelentéskörének hordozására volt alkalmas. Leggyakoribb elemei a két temetőben: a farkába harapó kígyó (a kezdet és a vég, a földi és az égi dolgok egymásbakapcsolódásának szimbóluma), a homokóra (az elmúló idő szimbóluma), az örök világságot szimbolizáló mécses, a hit által való üdvözülést szimbolizáló Krisztus-monogramok és a kezdetet és a véget jelképező alfa és omega.

Már Lyka és Lajtai³ is felfigyelt a temetőművészet fokozatos elkorcsosulására, elművészietlenedésére, s művészetszociológiai okát a temetőművészet „indusztrializálódásában”, sírkőipari tömegtermelésé, üzleti vállalkozássá alakulásában találták meg. Az elművészietlenedés mélyebb okát azonban mindketten egy szellemi tényre, Lajta a vallásos érzés megszűnésére, a modern természettudományos gondolkodás elterjedésére, Lyka pedig a halálnak ha nem is vallásos, de filozófiai fogalmának elvetésére vezeti vissza. Az általuk feltárt folyamat igazán csak a 10-es évek végétől, de még inkább a 20-as, 30-as években bontakozott ki, s mind a mai napig érvényes. Az elerőtlenedés első jelét mutatja az első világháború után jelentkező antikizáló hullám, amelyről már Nádai Pál is írt.⁴ Ennek két fő típusa a szarkofág (pl. Láhne Tibor 1917-es és a Radulescu család 1920-as sírja, mindkettő F⁵) és az újra jelentkező kapumotívum, amely egészen a negyvenes évek végéig jelentkezik (pl. Gjurg-Rosenberg család – 1932 F, Wohryzka család – 1927 F, Nagykovácsi család – 1939 F).

A húszas évektől egyre inkább kiürültek, majd teljesen eltűntek a halál filozófiai aurájával kapcsolatos jelek, s a századforduló szimbolikus halálértelmezése helyébe világias halálfogalom, a halálnak mint hétköznapi eseménynek, egyszerűen mint az élet megszűnésének felfogása lépett. A halál többé nem a megmérettetés pillanata, benne nem az öröklétet, hanem a végességet hangsúlyozzák. Ahogy Fred Licht írja, a középkori Danse Macabre individuális, mindenkinek személyére szabott halálfogalmával szemben a modern halál jellegtelen, passzív és névtelen, nincs logikája, jelentése, meghatározható vonásai.⁶

A halálértelmezés jelentésváltozásának következménye, hogy a síremlékekbe egyre inkább beszivárogtak attól eltérő, vagy egyenesen azzal ellentétes tartalmak, míg végül a halál problémája helyett a hangsúly az életre, az elhunyt életére és személyiségére helyeződik át.

E folyamatot tükrözik a két világháború között elszaporodó portrét felhasználó síremlékek, melyeknek egyik típusa a természetűsége törekvő, a nagypolgári reprezentáció igényének megfelelően elegáns mell- vagy egész alakos portré, amely stílusában sem igen tér el a köztéri szobrászat akadémikus sémáinak megoldásaitól. A sztereotíp,

sematikus, lényegében a társadalmi pozíció jelzésére szolgáló portrék azonban egyre inkább megtelnek személyes vonásokkal. E vonatkozásban is azonban tulajdonképpen csak két területet érintenek, a halott munkatevékenységét és a családi életben betöltött szerepét.

Az elhunyt munkatevékenységére utaló síremléknek három fő típusa alakult ki. Időben is első, ahol a síron csak a foglalkozásra utaló attributumok, munkaeszközök csendéletszerű együttese jelenik meg. Ezek meglehetősen sztereotípek, s csakis az elhunyt szakmájának jelzésére szolgáló személytelen utalásokra alkalmasak. Ilyen pl. a színészeknél a maszk, a mérnököknél a körző, tudósoknál a könyv.

A második típus az attributumokat portréval kapcsolja össze, melyek kezdetben idealizáltak, később azonban egyre egyénítettebbek, naturalisabbak, sokszor pedig fel fogásuk egyenesen ellentétes a halál gondolatával. (Ilyen például a Vida Zsuzsannát ábrázoló Kerepesi temetőben található sírszobor – Grantner Jenő alkotása –, amely erőteljes, energikus lépésmotívumával, életvidám, mosolygós arckifejezésével az élet fölött érzett örömet sugározza.)

A portrét és attributumot összekapcsoló síremlék altípusa az, amikor pl. egy színész leghíresebb szerepének jelmezében örökítenek meg (I. Csontos Gyula síremlékét –K), vagy amikor egy építész sírján az általa tervezett épület jelenik meg (Zielinszki Szilárd sírja – K). Ezekben az esetekben már nemcsak hogy nem az elhunyt egész életét vagy csak személyes létét, hanem még munkatevékenységének is csak egy szegmentumát, eredményét felmutatva próbálnak a halottnak emléket állítani.

A munkával kapcsolatos sírok harmadik típusa még naturalisabb megoldást alkalmaz, az elhunytat egyszerűen munkavégzés közben ábrázolja, így paradox módon egy életkép válik síremlékké. [Ilyen pl. Czákó Adolf sírja (1942 F), melyek orrára csúszott szemüvegében, mélyen könyve fölé borulva ábrázolják, vagy Radics Béla (1930 K) sírja, ahol a nagy pocakú cigányprímás frakkban, hóna alatt munkaeszközével, a hegedűvel, az előadott nóta után, a közönség tapsát fogadva, a siker pillanatában jelenik meg. Szintén munkavégzés közben ábrázolják sírján Antony István kőfaragót (1928 F), aki kalapácsot tartó jobbát ütésre emelve, éppen az előtte fekvő nyers kő megmunkálásához fog.]

Már a századfordulón is előfordultak az elhunyt munkájára utaló jelzések, ezek azonban csak részei a sírnak, s nem váltak kizárólagossá. Másrészt ezek az utalások, ellentétben a két világháború között elterjedt munkaábrázolások naturalizmusával, poetikusan és szimbolikusan jelentek meg. [Ilyen pl. Ráth György (1908–11, Maróti Géza K) művészeti író, műgyűjtő síremléke, amelyen a festészetet, szobrászatot és az iparművészetet szimbolizáló három összefonódó fiatal, lehunyt szemű nőalak jelenik meg.] Ezeknek az ábrázolásoknak belső ellentmondása, hogyha portrét is jelenítenek, az elhunyt tevékenységét oly közhelyszerű attributumokkal jelzik, hogy nem tesznek eleget saját intenciójuknak, amely szerint az elhunyt személyiségének, életének megragadásával kívánnának emlékeztetni a halottra.

A munkával kapcsolatos ábrázolások mellett, a személyes élet másik szféráját érintő típus a családi élettel foglalkozó megjelenítések. Közülük leggyakoribb a jó családanya ábrázolása, amely jól mutatja a társadalomban élő beidegződéseket, sztereotípiákat. Egyértelműen megállapítható ugyanis, hogy a munkaábrázolásokat nagy részben férfiak, a jó szülő típust pedig szinte kizárólag nők sírján alkalmazzák. E sztereotípiák az ötvenes

évektől módosult, s ekkortól a női sírokon is elterjedtek a munkatevékenységre utalások.

A jó családanya-típus egyik változata a gyermekét átölelő, óvó. [Ilyen pl. Sváb Lajosné és Sváb Erna sírja (1931, Sidló Ferenc – K), melyen a lepelbe öltözött anya átkarolja erotikus képzeteket keltő meztelen gyermeke vállát, kezével pedig haját simogatja. Lánya aléltan, szemét lehunyva áll, mozdulata anyjához hasonló mesterkélt, finomkodó, egyik kezét nyakához emeli, míg a másikkal, gyengéden, csuklóját érinti.]

A jó családanya-típus másik jellemző változata, amelyen a guggoló anyát több, neobarokkos ihletésű, puttószzerű csecsemő veszi körül, – anyjuk vagy játszik velük, vagy óvja, babusgatja őket. A jeleneten – a típust és a jelenetezést illetően – jól érezhető a Mária a gyermek Jézussal és Keresztelő Szent Jánossal, illetve a Szent Család ábrázolások ikonográfiai hatása.

Az egyre édeskesébbé váló családi életre utaló síremlékek szélsőséges példajaként említhető a Varju család sírboltja (1959 K). Ezen az elhunyt anyát nemcsak gyermekei, hanem gyászoló férje társaságában ábrázolják. Könnyű lepelbe öltözve, mezítláb – tehát feltehetőleg a túlvilágon áll –, boldog-édeskés mosollyal öleli át még élő, hétköznapi ruhában, rövidnadrágban álló kisfiát és kislányát, a családfő félig a gyerekek előtt, félig mellettük térdepel. Mindhárman imára kulcsolt kézzel, átszellemült pillantással tekintenek az elhunytira, aki ily módon a szenteknek kijáró tiszteletadásban részesül.

A túlvilág és a halál profánabb felfogására utal a második világháború után elterjedő – az előbb említett síremléken is jelentkező – terjedelmes sírfelirat. Amíg korábban a sírfeliratok túlnyomó többsége bibliai idézetet tartalmazott, az új sírokon az elhunyttal való kommunikálás hite jelenik meg, méghozzá az életben szokásos hétköznapi levelezés szintjén. Az említett síremlékeken például a következőképpen: „Ilikém! Édes anyukánk! Nagyon hiányzol nekünk! Nem tudunk belenyugodni és elfelejteni téged. Istenben bízunk, hogy újra találkozunk! Hosszú az élet nélküled – rövid az élet elfelejteni téged. Édesapuka, Gyuszika, Zsuzsika.” A szabályos megszólítással, aláírással ellátott levélforma is jelzi a túlvilág profanizált felfogását, amely a mai ember számára már nem az örök boldogságot vagy a Krisztussal való misztikus egyesülést, hanem a földi szeretettel való újratalálkozást, a földi élet talán gondtalanabb folytatásának hipotézisét jelenti.

A jó családanya-típus is, akárcsak a munkaábrázolások, az elhunyt életének olyan általános, nemcsak rá jellemző vonását emeli ki, amelyek az egyéniségről nem mondanak semmi lényegeset. Megjegyzendő az is, hogy a két típus egyike sem hordoz semmilyen utalást a halállal kapcsolatban.

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a két világháború között kialakult, de mindmáig élő és domináló síremléktípusok a halál általános emberi problémáinak művészi megfogalmazása helyett – mely jellemző volt még a századforduló síremlékeire – az elhunyt életére, személyére helyezik a hangsúlyt. Itt sem azonban élete egészének megragadására, vagy valamiféle értékelésére, hanem vagy csupán legmulandóbb, s ezért a temetői szituációval legellentétesebb vonásának, külső fizikai megjelenésének vagy munkájának általános, minden kollégájára jellemző vonásainak, munkaeszközeinek, munkafolyamatának vagy jó családi életének, s csak pozitív tulajdonságainak egyszerű felmutatására törekcszenek.

A halállal kapcsolatos szemléleti változásokat jól jelzik a két hagyományos, de továbbélő típuson, a gyászoló alakon és a halál-pillanat ábrázolásokon mutatkozó módosulások is. Ezek közül legjellemzőbb a gyászoló figurák gesztusainak megváltozása. A klasszicizmus hagyományt továbbvivő fiatal, elmerengő, elgondolkodó gyászoló nőalakok századeleji példáinak sorát láthatjuk a Kerepesi temető központi területén található árkádsor fülkéiben. Jellemzőjük a méltóságteljes testtartás; a ponderálás klasszikus szabályai szerint súlypontjukat egyik lábukra helyezik, testtagjaik harmonikusan ellensúlyozzák egymást. Nagyon ritka közöttük az ülő alak, fej- és testtartásuk egyenes, gesztusaik, mozdulataik visszafogottak, csak szemüket sűtik a földre (pl. a Wörner család síremléke – K), vagy egy másik típuson a távolba néznek (pl. a Keintz család síremléke – K), kezüket testük mellett tartják, vagy könnyedén a sírlapra helyezik. Arckifejezésük, tekintetük is nyugodt, kiegyensúlyozott. Szobrászi megmunkálásukra a monumentalitás, tömörszerűség, összefogott körvonal, a finom fátlyak redőzetére a lágy, hosszanti, párhuzamosan futó, nyugodt hullámok jellemzőek. A szobrokon semmilyen mozgás sem mutatkozik, a formai vonásokból sugárzó klasszikus nyugalom, harmónia és méltóság a halálba való belenyugvás, az azon való elgondolkodás, szellemi felülemelkedés érzését kelti.

Ezzel szemben a 20-as, 30-as évektől kezdve a siratóalakok görcsösen összerándulnak, összeroskadtan térdelnek vagy aléltan hullnak alá. Van, ahol a gyászoló figura már teljesen összegörnyed, alsó lábszárán ül, vállát térdéig hajtván, arcát kezébe temetve siratja az elhunytat (pl. Telcs Ede és felesége sírja – 1932 F). Gyakori a féltérde ereszkedő, fejét mélyen lehajtó vagy élesen oldalt vető, tekintetét hirtelen elkapó típus. A kezek is megmozdulnak, maguk elé vagy égbe emelkednek, az összekulcsolt kezek is előre lendülnek, vagy éppen a szívükhöz kapnak. A lerogyó mellett megjelenik a félig fekvő, sírra vagy Krisztus ölébe boruló figura is. Tekintetük, arckifejezésük is feldúlt, szenvedő. A gyászoló alak a fájdalomnyilvánításnak sokszor már olyan szélsőségeit mutatja (ájultan hull alá stb.), hogy gyakran alig dönthető el, hogy az ábrázolt figura a halál pillanatában összeroskadó, saját lelki üdvéért könyörgő halott vagy a fájdalomtól lerogyó gyászoló (pl. Tóth Jánosné síremléke, mely ugyan 1976-os keletű, de felfogásában lényegében a két világháború között kialakult sémát követ). A tragikus halál-felfogásból következő új, addig ismeretlen jelenség a gyászoló férfialak megjelenése is.

Az önmagukat széles gesztusokkal gyötrő, szinte hisztérikus gyászoló alakok a halál felfogásának új fajtáját képviselik; a századelő megbékélést, megnyugvást kifejező figuráival szemben a halálba bele nem nyugvás, ellene szegülés, az attól való félelem jeleit mutatják.

A századforduló halál felett elgondolkodó, elmerengő gyászolói az élőket is a halállal kapcsolatos filozófiai problémákra, saját életük átgondolására, értékelésére vezették. Ezzel szemben a 20-as évek vége óta elterjedt gyászoló típus erőteljes gesztusaival, az életben maradottak fájdalmának naturális megragadásával az élőkre, azok halálfélelmére terelte a figyelmet.⁷

Mindéz fontos mentalitásbeli változást is tükröz; ezek a sírok már sem a halállal, sem az elhunyt személyével kapcsolatos gondolatokat nem tartalmaznak, itt már sem a halál, sem az elhunyt személye nem érdekes, egyedül a gyászolók, azok fájdalma, s ennek sokban külsődleges és patetikus kinyilvánítása fogalmazódik meg a síremlékeken.

A profanizálódás jeleit figyelhetjük meg a másik hagyományos ikonográfiai típus, a

halál pillanatát ábrázoló jelenetek esetében is. Ennek korábban leggyakoribb példája a földgömből felemelkedő, megnyúlt testű, mezítelen, átszellemült arcú, lehunyt szemű férfi-, illetve nőalak volt, mely idealizáltságában általános, az evilági létből a túlvilágiba való átjutás szimbolikus pillanatát idézte. Ezzel szemben a 40-es évek óta jelentkező ábrázolásokon a jelenetet már nem szimbolikusán, hanem teljesen konkrétan értelmezik, s a balesetekben elhunytak sírjain alkalmazzák. Különösen gyakori a háború alatt lezuhant pilóták sírján, amelyen a fent leírt alak szárnyal jelenik meg (l. pl. Szepezdi Kiss Vilmos vadászpilóta hadnagy síremlékén – 1943 F). Itt a felemelkedő alak, a repülés már nem a túlvilágba jutás szimbolikus kifejezése, hanem a halál konkrét körülményeinek jelzése. Egy másik típuson a szárnyas alak már nem is a felemelkedés, hanem a lezuhanás pillanatában jelenik meg (l. pl. Fábíán Attila síremlékét – 1942 F). A halál konkrét módjára utalnak azok a sírok is, melyeken nem is a baleset jelene, hanem egy arra utaló tárgy, pl. egy autó vagy egy légszárny kerül a hantra (l. pl. Dobby család sírja, melyen a lezuhant gép légszárnya fekszik – F).

A halál felfogásának szellemi kiüresedése együtt járt a síremlékek művészi megoldásainak kiüresedésével, sztereotípiázódásával. Egyre inkább megszűnt mint önálló művészeti feladat, így mind több más műfaj, sőt a művészeteken kívüli terület formai megoldásai szivárogtak be a síremlékplasztika területére. Az előbbieket közül legerősebb hatással a szobrászatra a köztéri szobrászat és ezen belül is a római iskola nyomán kialakult stílus volt, amely aztán a máig két irányba fejlődött tovább. Az első a novecento merev klasszicizmusát, heroikus pózait a római iskola álmodern irányában, a „kubisztikus”, nagy, monumentális tömegű, robusztus alakok felé vitte tovább, melyhez újabb elemként egy látszólag szabadabb, elnagyoltabb felületkezelést kever. A másik nyíltan konzervatív irányt vállalva, a novecentóban is felhasznált empire elemek modorosabb, édeskésebb változatát alkalmazza. Ez utóbbi mozzanatban jól érezhető a művészeteken kívüli területek közül leginkább ható egyházi giccsipar befolyása. Hatásuk ma már nem annyira az egyre jobban háttérbe szoruló vallásos ábrázolásokban – Krisztus-alakok, angyalok, Madonnák –, hanem sokkal inkább a profán ábrázolások édeskés, szentimentális hangvételében, finomkodó gesztusaiban érhető tetten.

A síremlékek formai kiüresedésének másik fontos jellemzője az architektonikus keret felszívódása, mely a 30-as években az építészeti elemek eltűnésével kezdődött meg, majd megszűnt a síremlék egész felépítésének és arányrendszerének architektonikus jellege, megszűnt korábbi kiegyensúlyozott, meghatározott rendszere; a síremlék a minden tagolást és rendszert nélkülöző téglatek és hasábok tetszés szerint nagyítható és kicsinyíthető szervezetlen együttesévé vált. A korábban keretelő, összefogó szerepet betöltő építészeti elemek, illetve architektonikus szemléletmód eltűnésével a síremlékek belső logikája, összetartó ereje bomlott meg, amely teljes arány-, lépték- és mértékvesztéshez vezetett.

Az elmúlt években, az eddig említett sztereotíp síremléktípusok mellett megjelentek az egyedi megoldású sírszobrok. A két temetőben a legutóbbi években felállított síremlékek néhány reprezentatív példáját szemügyre véve, mindenekeelőtt a Kerepesi temető

művész parcellájából kell elindulnunk. Az egyik legreprezentatívabb síremlék Csontváry Kosztká Tivadaré, Kerényi Jenő alkotása. A festő bronzszobra durván megmunkált fehér kőlapon áll, jobbjában palettát, baljában ecsetet tart, az elhunytat tehát munka közben ábrázolja s így látszólag besorolható a már elemzett, munkajelenetet felhasználó sírtípusba. A helyzetet azonban bonyolítja, hogy a festőt ebben a szituációban (azonos testtartásban, ruhában és kalapban) már saját önarcképéről ismerjük, így a szobrász Csontváry személyiségének lényegét nem pusztán egy munkajelenettel, hanem legszemélyesebb önvallomásának, önarcképének felhasználásával igyekezett megragadni. Ezzel rendkívül nehéz művészi feladatot, mégpedig egy jellegzetesen festői, intim téma monumentális sírszobrászatra való átírásának feladatát vállalta.

Az önarcképen a befogadó bonyolult, szinte misztikus szituációval találja magát szemben. A néző a képre nézve, tulajdonképpen ugyanabba a tükörbe pillant, amibe eredetileg a festő is nézett; a tükör és a kép azonosul. A képre tekintve valójában a tükör helyéről nézünk a képbe, a festő terébe. A tükör helyének elfoglalásával pedig magunk is bekerülünk a festő terébe (és a kép terébe is). Ugyanakkor az önarcképet nézve a festő szemébe nézhetünk, pontosabban, lehetőségünk nyílik a festő azon pillantásának megragadására, melyet önmagának szán, mellyel a tükrön keresztül önmaga szemébe s ezen keresztül saját lelkébe tekint. Így a képen, illetve tükrön és a „szem a lélek tükré” értelme szerint, a festő szemén keresztül a festő lelkébe tekinthetünk. A tükör helyének elfoglalásával, illetve a művész legbensőbb, legintimebb, önmagába tekintő pillantásának megragadási lehetőségével magunk válunk tükrőre, a művész önismeretének tárgyává, eszközévé. A helyzetet még tovább bonyolítja, hogy az a kép, amelynek az önarcképen csak a hátulját látjuk és azt hisszük róla, hogy nem ismerjük, azonos az előttünk levő képpel, az önarcképpel.

A fentiekből következik, hogy az önarcképi szituációban a különböző elemek, a kép, a tükör, a festő szeme, keze, ecsetje, az előtte levő, festés alatt álló kép olyan egymásraépülő, összekapcsolódó láncsort, koherens egészet alkotnak, amelyből bármelyik alkotórész kiesése az egész szellemi rendszert teszi értelmetlenné. A Csontváry síremlékben a szobrász a képi szituáció egyszerű szobrászi lemásolására, naturalis utánzására, a képi elemek egy az egyben történő, minden változtatás nélküli áttételére törekedett. A fent említett elemek közül azonban három hiányzik, egyrészt a képbeli kép, amelynek hiányában értelmetlenné válik az ecsetet tartó kéz mozdulata, másrészt a tükör, harmadrészt pedig a festő tükrön keresztül szemünkbe pillantó tekintete, mely az emlékszobrok gesztusaira emlékeztető módon a távolba néz, s még értelmetlenebbé, tétovábbá teszi az ecsetet emelő kéz mozdulatát. Ezen három képi elem megjelenítése a szobrász által követett egyszerű naturalis átfordításban nem volt lehetséges, mivel az meglehetősen furcsa, zsúfolt, síremléken egyenesen komikus kompozícióhoz vezetett volna, ezért mellőzte őket. A hiányzó elemek szellemi helyét kitöltetlenül, szobrászi átírás, helyettesítés nélkül hagyta, amivel a többi elem (így a kézmozdulat és a távolbanéző tekintet) is értelmét veszítette, s az egész önarcképi szituáció felbomlott. A festészet legintimebb, legszemélyesebb képtémájának monumentális síremlékszoborra való sikertelen átírási kísérlete az oka a szoborral szemben felhozható másik érvnek, a Csontváry személyiségének patológikus vonásait kiemelő vulgáris jellemképnek is. Erre utal az amorf arcból kiugró, az önarckép sokkal bonyolultabb lelki tartalmakat és szuggesztivitást kifejező tekintetét leegyszerűsítő távolbarévedő bronzgolyó szempár, a suta, bizonytalan állásmo-

tívum, a különös ruházat (háromnegyedes kabát, furcsa kalap) és az említett okokból funkciótlaná vált, tétova, magáról elfeledkezett kézmozdulat. Ezt erősíti a sírfedél, talpazat és térképző elem funkcióját betöltő kőlap szoborhoz képest hatalmas mérete is, amelyet a kabát formája által meghatározott figura nem tud ellensúlyozni, egynézetűsége, síkszerűsége, lényegében egy nagy és két kis, azt tartó téglalapra osztható, belső mozgásokat nélkülöző statikus szerkezete miatt.

A sír mellett található Ferenczy Károly síremléke, melyet fiának, Béninek bronz domborműve díszít, melyen térdére könyöklő, természetes testtartású, minden szentimentalizmustól mentes, erős ülő nő alakja jelenik meg. Nyugodt, egyszerű gesztusai, kiegyensúlyozott, sugárzó tekintete a halálba belenyugvást, az azon való szellemi felülemelkedésbe vetett optimista hitet hirdeti.

Apja mellett nyugszik Ferenczy Béni is, akinek síremlékén fekete márványlapra helyezett, roncsolt felületű, az idő múlásának nyomait viselő antik szarkofág forma található, amely mészke felületének elmosódottsága révén egyúttal az időjárás viszontagságainak kitett kötömb benyomását is kelti, s már az sem állapítható meg róla, hogy eredeti vagy másolat, külsejében pontosan azonos azokkal a szarkofágokkal, melyeket nem múzeumokban, hanem szabad téren őriznek. A síremlék a halállal és az idő múlásával kapcsolatos gondolatok megragadása mellett, az elhunyt munkásságára is utal, jelzi művészetének az antikvitáshoz, a klasszikus elvekhez kötődését. Egyetlen problematikus vonása, hogy egy már kész kulturális-művészeti jeltípust éleszt újja s nem maga teremti meg azt, mint ahogy a Ferenczy Károly sírján megjelenő gyászoló alak is már meglévő típust fogalmazott újra.

Ugyanitt található Ortutay Gyula sírja, melyet malomkerék formájú, belül kör alakban üres nagyobb és az elhunyt fejének jelzésére szolgáló kisebb kökorong jelez. A malomkerék – mint a népi kultúra rekvizítuma – valószínűleg az elhunyt foglalkozására utal, ugyanakkor a kő nemes anyaga és finomabb megmunkálása ellentmond az eredeti tárgynak. A kerék egyúttal a halállal kapcsolatos hagyományos szimbolikus jelentések (élet és halál körforgása, idő állandó múlása stb.) felidézésére is alkalmas, az asszociációs szférát azonban a konkrét malomkerékre utalás lecsökkenti.

Az utóbbi három síremlék bizonyos mértékig szélesebb szimbolikus jelentésköre kiemelkedik a Kerepesi temetőben és a Farkasréti temetőben található legújabb, egyedi megoldásokat felhasználó síremlékek közül, melyek sokkal kevésbé szakadnak el a korábban tárgyalt sztereotíp sírtípusok szemléletétől.

Ezek egyik legelterjedtebb fajtája az egyszerű kőlap, bronz felirattal, mely csakis drága márvány anyagával és eredetibbnek, modernebbnek vélt durva, rusztikus megmunkálásával tér el az átlagos sírkőipari megoldástól. Egy másik változata, ahol a vízszintes laphoz csúcban végződő, durván faragott, heroikus hegycsúcsra vagy magányos sziklára emlékeztető kötömb járul. Ez a tömb gyakran egy ráerősített kis bronzkereszttel bővül.

A legújabb síremlékeknek is túlnyomó többsége az elhunyt munkatevékenységéhez kapcsolódik, s ebben a korábbi típusok továbbélése mellett néhány új jelenség mutatkozik.

Az egyik, amikor a munkára már nem attributumokkal vagy egy munkajelenettel, hanem a munkájával kapcsolatos személy ábrázolásával utalnak. Ilyenkor az a paradox eset áll fenn, hogy a halott sírjára valaki másnak a portréja kerül.⁸ Így pl. Veres Péter sírján (1974 Somogyi Árpád – K) egy botjára támaszkodó, bő subájú guggoló juhász fi-

gurája jelenik meg, amely nyilván a parasztságra, arra a rétegre utal, melynek jogaiért és kultúrájáért Veres Péter harcolt.⁹ Ennek ellenére ez, az egyébként nagyon karakteres, így más egyénre utaló ábrázolás a korábban kialakult típusoknál még elvontabban, még távolabbról kapcsolható az elhunyt személyéhez. Ide sorolható a Simon István sírja fölött álló emlékoszlop is, mely idős paraszt férfiak és asszonyok fejeiből áll össze, talán az őszöket, illetve a parasztságot szimbolizálva.

Ugyancsak új jelenség, s még elvontabb jellemzőmóddal él az a síremléktípus, amelyen az elhunyt munkaeszközei – így pl. Básti Lajos síremlékén (F) a Lear király kellei és jelmeze, trónusa, palástja, koronája – jelennek meg. Már korábban is szerepeltek munkaeszközök a sírokon, ezek azonban olyan általános, minden foglalkozásbelire jellemző tárgyak (pl. maszk, babérmalacka) voltak, melyek attributumokká váltak. Itt ezzel szemben csakis a halott személyéhez köthető tárgyak, „annak” a palástnak és „annak” a koronának természetes kiragadásáról és másolatának sírra helyezéséről van szó.¹⁰ A síremlék előzményének tekinthető az a típus, amelyen a híres színész szerepének jellemzésében ábrázolódik. Itt azonban a művész helyett már csak a jelmez, a tárgyak jelennek meg. Az elhunyt személyes tárgyai, öltözőasztalkája, tükre, pipereeszközei kerültek Honthy Hanna sírjára is¹¹ (1982 Varga Imre – F).

Ezek az utóbbi példák a korábban elemzett folyamatoknak, így a halálfogalom profanizálódásának, az elhunyt mind jobban beszűkülő jellemzésének, az imtimiszféra elhaltalmasodásának és a sírokon megjelenő ábrázolások naturalizálódásának végső állomásait jelzik.

A konkrét, személyes, hétköznapi tárgyak sírokon gyakori megjelenése a pop-art eszközhasználatának eltorzult átértelmezésére utal, mely az utóbbi évek köztéri szobrászatában is jelentkezett, s nyilván innen szívárgott be a síremlékekbe. Ez Varga Imrénél nemcsak fent említett művén, hanem Déry Tibor kockakövet felhasználó síremlékén is érezhető.

A hétköznapi tárgyak használatának célja, akárcsak a köztéri szobroknál, a deheriozálás, a pátosz elkerülése, az elhunyt emlékével intimebb, személyesebb viszony kialakítása. Nem véletlen, hogy kizárólag híres emberek sírjain mutatkozik. Ugyanis a profán tárgyak bemutatásával a sírra korábban elképzelhetetlen tárgyak kerültek. Az ezen érzett megdöbbenés miatt a nézőnek nincs ideje elővenni a híres emberről intézményesen létrehozott képet, s annak személyes vonásai kerülnek előtérbe. Ez az egyszeri hatás azonban hamarosan elmúlik, s helyére újra a kultusz lép, melynek fétiseivé alakulnak a síron szereplő, tulajdonosuk által elhagyott, magukra maradt apró tárgyak, melyek a szentimentális emlékeztetés eszközeivé válnak, s tovább táplálják a sztárról kialakított sztereotíp mitoszokat.¹² (Így a piperecikkek az „örökifjú” Honthy Hanna mítosztát, vagy Básti Lajos jelmeze az „igazi Lear király” mítosztát.) A másik lényegi vonás, hogy a jellegtelen tárgyakat nemes, drága anyagokból formálják meg, ami a belső ellentmondáson túl a pop-elemek felületi, csupán „poén-szinten” való felhasználására utal.

A modern szobrászat megoldásainak felületes átvételére utal egy másik gyakori jelenség, a teret képző falak, ablakok rendkívül esetleges és külsődleges használata, amely szintén a köztéri szobrászat hatására vezethető vissza. Ilyen pl. Fodor József síremléke (1978, Marton László – F), amelyen az elhunyt kezében könyvet tartó, szemüveget viselő természetes mellszobra egy esetlegesen elvágott, leomlottnak tűnő ablakkeretből hajlik ki. A leomlott ablakba illesztett mellszobor pedig egészen különös módon két vékony

lábán áll. Szinte teljesen azonos szürreális szituáció jelenik meg Berény Róbert sírján (F), akit szintén munka közben ábrázolnak. Itt is egy keretben, csak egy roncsolás nélküli képeretben tűnik fel mellszobra, amint éppen egy vázlatot készít, s ez az együttes is egy kettős lábán, jelen esetben egy festőállványon helyezkedik el.¹³ Mindkét szobor teljesen frontális, egynézetű, a korcs, jelzésszerű térelemek valójában nem alkotnak semmiféle teret, funkciótlanak, s felborítják a szobor belső logikáját s ellentmondásba kerülnek a portré naturalis stílusával is. Ugyancsak indokolatlan, s csak a divat kedvéért történő felhasználásra példa Benkő István (1977 F) síremléke, melyen egy sík fal és benne egy napot stilizáló, álmodern díszítést hordozó üvegablak látható.

A nyilván üzleti célokat szolgáló, divat szinten átvett álmodern patronok másik változata a pszeudokonstruktív sírok egyre szaporodó sora, amelyek általában egy posztkubisztikus alakot és egy hasonlóképpen leegyszerűsített konstrukciót kombinálnak. Újabban megjelent egy „modernebb” változatuk, mely már teljesen „nonfiguratív”, pl. két átlósan beállított kőhasábból áll.

Az újabb síremlékeken tehát lényegében összemosódtak a sírszobor és a köztéri emlékszobor közötti határok, s mindkét területen lényegében azonos művészi megoldásokat alkalmaznak. Ezt mutatja például Vásárhelyi Pál síremléke (1971 Grantner Jenő K), melyen a munkásmozgalmi emlékműveken elterjedt monumentális fal motívum előtt, egy – akár köztéren is felállítható – energikus, munkába merülő (vázlatot készítő), életerős figura jelenik meg, amely ellentmond sírszobor funkciójának. A szobor robbanékony habitusa mellett, sztereotíp, Petőfire emlékeztető arcvonásai és erőszakkal profilba fordított, a fal síkjához igazított, az előtte megjelenő alak sziluetthatására építő testtartása is, a köztéri szobrászat megoldásait idézi.

A két terület összemosásának problémája jelentkezik az esztétikai szempontból egyébként nem kifogásolható alkotások esetében is, pl. Vilt Tibor Kassák-síremlékén (1977 F). Ezen az alkotó a művész egy vázlatban maradt képarchitektúrájának szobrászi rekonstrukcióját helyezte a sírra, mely az eredetihez hűbb kisebb méretben kispasztikaként, ebben a méretben pedig akár köztéri emlékszoborként is funkcionálhatna.

Lényegében köztéri emlékszobor Ország Lili síremléke is (1978 tervező: Vilt Tibor, kivitelező: Gulyás Gyula – F). Ezen négy kőhasábon álló kocka jelenik meg, melynek elülső és hátulsó falán ugyanaz az Ország Lili-motívumokat hordozó mélydombormű látható. Az elülső alatt levő szignatúrája egyúttal sírfeliratként is szolgál. A lapok és felirat nélkül a szobor egy másik értelemben is, mint Vilt Üdvözlés Velencének című alkotásának motívumát továbbfejlesztő, saját monumentális műve is állhatna köztéren. Az utóbbi két mű egy már említett típust visz tovább, amelyben az elhunyt egy alkotásának felmutatásával emlékeztetnek.

A fentiek alapján összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a korábban egyértelmű halál-felfogás megszűnésével teljes szellemi elbizonytalanodás következett be a halál fogalmával kapcsolatban, ami a síremlékeken egyenesen értelmezésének megkerüléséhez, figyelmen kívül hagyásához vezetett.

A modern, elsősorban anyagi és nem szellemi életére figyelő létforma szellemi problémáktól és különösen a nem, vagy nem teljesen csak racionálisan megragadható problémáktól (amilyen a halál is) való elfordulása a halál kérdésében is jelentkezik. A mai

ember nem tud mit kezdeni a halállal, azt pusztán az élet megszűnésének tekinti, melynek kapcsán csakis az elhunyt halványuló emlékének megszépített felidézésére, saját fájalmának, halálfélelmének átérzésére képes.

Ez a szellemi hiány a korábbi hagyományos síremlékek szabatos ikonográfiájával szemben zavaros, kusza, a helytől független „jelrendszert” teremtett, amely a jövő régesei számára nem korunk halálélfogásáról, hanem életéről, problémáiról, pszichológiai állapotáról fog beszélni.

JEGYZETEK

1. Minthogy Białostocki tanulmányában (A Halál kapuja, In: BIAŁOSTOCKI J.: Régi és új a művészettörténetben. Bp., 1982) megállapította, a több ezer éves kapusíremlék a klasszikus mauzóleumok hagyományával állt kapcsolatban, ezek homlokzatának vetületeként fogták fel őket. Ennek mindmáig mutatózó hatását igazolja, hogy a Farkasréti temetőben is gyakran megjelenik a típus egy alfaja, ahol a timpanont tartó két oszlop további két oszloppal és falközzel egészül ki, ami által a sír valóban egy klasszikus homlokfal benyomását kelti.
2. LYKA K.: A temető művészete. Művészet, 1903.
3. LYKA i.m. LAJTA B.: A temető művészete. Magyar Iparművészet, 1914.
4. NADAI P.: Mai és tegnapi sírkövek. In: Múlt és jövő, 1924.
5. A síremlékek helyének jelölése a továbbiakban Kerepesi = K, Farkasréti = F.
6. F. LICHT: Síremlékszobrászat (The Romantics to Rodin. Los Angeles County Museum of Art, Peter Fresno and H. W. Janson, 1980).
7. A korábbi kereszt alatt imádkozó-sírató, Mária Magdolnára utaló nőalak egyre inkább evilági személyé, az elhunytat sírató özvegyé vagy gyermekké alakult, s szintén a profanizálódás, partikularizálódás jelét mutatja.
8. Ennél már csak egy paradoxabb eset létezik, amikor az elhunyt sírján egy állat szobra jelenik meg. Ilyen Dummel Nándor síremléke (1954 F), melyen egy fekvő daxli (talán az elhunyt kutyája) látható. A kutya fajtájából, naturálisan megragadott tartásából és egyedi, „portrészzerű” vonásaiból arra lehet következtetni, hogy itt nem szimbolikus (pl. hűségre utaló) ábrázolással állunk szemben.
9. A figurának már semmi köze sincs az Izsó Búsuló juhásza nyomán kialakult „sírató juhász” szobrokhoz, mely a 20-as években terjedt el a Kerepesi temetőben. Itt a figura nem síratás közben, hanem sokkal inkább a tűz körül guggoló juhászok pózában jelenik meg.
10. Erre utal az is, hogy a koronán meg a jelmezre írt szám is fel van tüntetve, mely azt jelzi, hogy a kellék melyik felvonásban és színben szerepel (act I/1.).
11. Ugyancsak asztalka jelenik meg Kő Pál szobrán is, mely szintén emlékszobor, édesanyja tiszteletére készítette. Ez azonban fából készült, s rajta nem pipereeszközök, hanem az elhunyt fényképe, bibliája és a ceruza került, mellyel a könyvbe írt eseményeket, születési dátumokat örököltette meg. Az intim témájú szobor itt nem vált köztéri vagy sírszoborrá. Ugyanakkor a síremléken a tükörben megjelenő képmás felkelti a tükör mögött létező másik világ hagyományos asszociációját, mely jelzi, hogy az elhunyt már ebbe a tükörön túli világba jutott.
12. Ezt erősítik a feliratok is, pl. Honthy Hanna sírján az elmúlásra utaló slágerének sora: Hol van az a nyár. .. vagy Várkonyi Zoltán sírfelirata: Színház az egész világ. (Az ő sírján is, akárcsak Básti Lajos és Honthy Hanna esetében, színházi tárgy, egy függöny jelenik meg.)
13. A különböző műfajok (portré, mellszobor, életkép) összekeverednek, a „kompozíció” elemei (mellszobor, vázlat, festőállvány) minden megfontolás nélkül tevődnek össze. Ennek eredménye a szürrealis szituáció, melyben a művész a festőállványán álló saját képében fest, s a naturális portré esetleges, nem takarásból következő elvágása legalábbis furcsa érzéseket kelt a nézőben.