

1926-ban egy fiatal magyar szobrász érkezett Párizsba, természetesen nyelvtudás és pénz nélkül, még ajánlólevele sem volt senkihez. Azt nem tudta, hogy mit remélhet Párizsban, abban viszont biztos volt, hogy Budapesten semmit. Járt a hát az utcákat, mígnem felfigyelt egy feliratra: „On demande des sculpteurs.” Annyit azért tudott franciául, hogy ezt megértette. Így lépett be segédnek Le Mercier műhelyébe.<sup>1</sup>

Tipikus történet. Mióta magyar szobrászat létezik, oly sok hasonló eset játszódott le, hogy már-már törvényszerűnek véljük. Az évszámok és a munkát adók változnak, a művész szegénysége és elszántsága nem. Hogy mennyien kallódtak el, arról nincs adat, de már az is csodálkozásra készítő, hogy hányan tudtak megkapaszkodni – akár csak ideig-óráig, akár végérvényesen –, és hogy voltak, akik eljutottak a világhírig.

Bár a Párizs-járás a 20. században folyamatos és szinte kötelező egy Kelet-európai művész számára, van különbség a századelőn odaseregglő magyarok és a húszas évek első felében szerencsétpróbálók között. A századelőn a tudásvágy a sarkallóerő, a modern művészet megismerése a cél, a 20-as években ehhez nagyon erősen társul a teljesen kilátástalan magyarországi helyzet, az a szegénység, amelybe az ország a háború után került, és amelyben egy pályakezdő szobrász semmiféle munkát sem remélhetett. A megelőző korszak ünnepeit, sokat foglalkoztatott mesterei sem jutnak ekkor megrendeléshez, így részben külföldre mennek, részben ipari vállalkozásokba fognak, amelyek nem mindig nevezhetők iparművészetinek.

Telcs Ede 1920-ban átmenetileg Hollandiában telepszik le, és bár két év múlva hazajön, régi népszerűségét már nem nyeri vissza, 1929-től a herendi porcelángyár művészeti tanácsadója lesz. Kallós, Pásztor, Medgyessy egyaránt tervez a hódmezővásárhelyi majolikagyárnak. Ligeti Miklós, aki – mint császári és királyi udvari szobrász – a háború előtt az uralkodócsalád tagjainak portréit készítette, 1920-ban Angyalföldön „Művészi Kerámia” néven műhelyt nyit, ahol magyaros díszítésű használati tárgyakat, csempéket és történelmi figurákat ábrázoló kispasztikákat gyártanak. Fő tevékenységét tehát jó érzékkel teszi át a lakásdíszítés területére. Bár jelentős angol és amerikai megrendeléseket is kap, anyagi gondok miatt öt év múlva mégis be kell zárnia üzemét.<sup>2</sup> Vedres Márk – aki egész életében különféle vállalkozásokból élt (koksüzem, baromfifarm, régiségkereskedés stb.)<sup>3</sup> –, a 20-as évek elején még dolgozik a Magyar Művészeti Műhely-nek, majd hosszú időre ismét Olaszországba megy. Maróti Géza a 20-as évek második felében Amerikában él. De a legjellemzőbb a svájci származású Zutt Richard távozása, aki 1912-től élt Magyarországon, és mindig hallatlanul rugalmasan alkalmazkodott a lehetőségekhez. 1917-ben alapított Magyar Művészeti Műhelye a háborús konjunktúrát kihasználva az iparművészet minden ágában mindenféle igényt ki tudott elégíteni. Ő és tanítványai drága anyagokkal dolgoztak egy olyan keverék stílusban, mely egyaránt produkálta a historizmus és a szecesszió bizarr, formahalmazó, a művészet és a nem-művészet határán álló ötvöstarjait, de futurista divatrajzokat is.<sup>4</sup> A 20-as évek elején azonban ő is feladja. 1925-ben búcsúkiállítás rendez, melynek katalógusában maga írja, hogy most, amikor „ez a szép ország ... oly igen nagyon elszegényedett” úgy érzi, át kell adnia a helyet a magyar művészeknek, és ő elmegy Németországba.<sup>5</sup> Így aztán érthető, ha a pályakezdők eleve külföldön próbálnak szerencsét. Annál is inkább, mert nemcsak az anyagi helyzet, hanem a szellemi közeg is kilátástalan Magyarországon.

A művészeti élet a háború után lassan indul be. Magyarország tüntetően nem vesz részt az 1925-ös párizsi világi kiállításon, annak ellenére, hogy kapott meghívást. Hivatalosan anyagi

okokra hivatkoznak, arra, hogy szegények vagyunk, nincs amivel méltó módon szerepelhetnénk, valójában azonban szolidárisak vagyunk a németekkel, akiket a franciák nem hívtak meg. Hiszen az 1900-as párizsi világkiállítás előtt sem volt kész anyagunk, de a magyar művészeti élet vezetői jó érzékkel és felelősséggel ismerték fel a történelmi pillanatot, ezért megbízásokkal ösztönözték és így megteremtették a korszerű magyar iparművészetet. A 20-as évek közepén ez nem történik meg. Magyarország végérvényesen elmarad a modern művészet mozgalmaitól, és kialakul az a magatartás, mely távolról és fölényesen ítélkezik, anélkül, hogy valójában ismerné azt, amit elítél. A „minden túlzástól mentes modernség” – melyet követendő célként a hivatalos kritika oly önhittén hangoztat – már nemcsak konzervatív, hanem reakciós is. A magyar művészet végzetesen elválk az európai művészetnek még a másodvonalától is.

Ilyen körülmények között a fiatalok francia orientációja már önmagában is jelentős tett. Az 1928-as párizsi Salon d'Automne-on 18 magyar művész vesz részt, főleg használati és dísz tárgyakkal, textilekkel, fotókkal (Szabó György, Kiss Pál, Fehér Pál, Csáky József, Miklós Gusztáv, Beöthy István, Blattner Géza, Révai Éva, Landau Erzs, Miklós Jutka, André Kertész stb.).<sup>6</sup> Ha hozzájuk számítjuk a Párizsba sereglő festőket, világossá válik, hogy itt van egy új generáció, mely ugyanolyan sokra hivatott, mint az előző – de ma már tudjuk, hogy ezt a hivatását nem tudta teljesíteni. Ha van a magyar művészetnek „elveszett nemzedéke”, akkor ők azok.

Mert nemcsak az indítókörök eltérőek a két generáció között, hanem nagy a különbség a lehetőségek és a további sorsok között is. Több-kevesebb idő után legtöbben hazajönnek. Akit nem személyes okok, azt a háború kitörése késztet döntésre, amely a magyarok számára mindig három alternatívát ad: belépni a francia hadseregbe, fogolyként internálótáborba kerülni, vagy hazajönni. A szobrászok közül az első világháború idején Csáky József és Miklós Gusztáv, a második idején – többek között – Beöthy István és Vörös Béla maradnak kint. Nekik lett esélyük arra, hogy esetleg a nyugat-európai művészettörténetírás is számon tartja őket.

A századelőn Párizsban járt magyar festők a művészet fő áramára figyeltek, és hazatérve forradalmat hoztak a magyar művészetbe. A szobrászoknak ez már kevésbé sikerült. Párizsi tanulmányaikat – elsősorban Rodin hatását – hamar túlhaladta az idő, így a hazai művészetben ez kevés nyomot hagyott. Hazatérve munkásságuk rövidesen beilleszkedett az akadémizmusba (Ligeti, Gárdos Aladár, Betlen Gyula, Pásztor János stb.). Az avantgarde közelsége inkább riasztóan hatott (Ferenczy Béni), az igazi, nagy inspirációt a Louvre adta (Medgyessy). A 20-as évek generációjával még rosszabb a helyzet. A modern művészet már nem egyetlen helyen formálódik, Párizs egy időre elveszti irányadó szerepét. A magyarokat az Ecole de Paris, majd az átalakuló Abstraction-Creation (1931) heterogén művészeti törekvései fogadják, amelyek az ő számukra mégis hihetetlenül merész újításoknak tűnnek. Nincs olyan vezérlőcsillag, mint a századelőn Cézanne, Rodin vagy Matisse, és most már nemcsak a szobrászok, hanem a Párizsból visszatérő festők sem tudják áttörni a hazai művészeti élet megcsontosodott közegét.

Mi várt egy magyar szobrászra Párizsban a 20-as évek közepén? A köztisztelőben álló mesterek (Maillol, Bourdelle) a megelőző korszakhoz tartoznak, munkáik ekkor már nemesen konzervatívak. Archipenko már 1921-ben áttelepült Berlinbe, majd elhajózott Amerikába, miközben művészetének hatása egész Európában továbbgyűrűzött. Ez azonban már nem az avantgarde nyugtalanító, kirobbanó erejű formateremtése, hanem egy problémátlanabb, az ellentéteket inkább elsímító, mint kiélező, statikusságba hajló, a tetszetőséget kereső formavilág. A magyarok az egykori kubistákra tekintenek mint példaképekre, de maga a kubizmus már leszálló periódusában van, egy félabsztrakt – félfiguratív, kicsit felületes stílussá

alakulva át. A tanácsstalanság iskolapéldáját adják a nyugtalan Gárdos Miklós munkái,<sup>7</sup> aki néhány éves külföldi útja során mindent kipróbált az expresszionizmustól az art decoval rokon posztkubizmusig – sőt konstruktivista hatások is érezhetők egy művében –, hogy hazatérve, rövidesen behulljék az ismeretlenségbe. Nincsenek tiszta képletek, valami nagy stílus-egyveleg kavargó, mely egy-egy műben is többféle, egymással ellentétes törekvést is ötvözhet. Az art deco ennek nagyszerű gyűjtőfogalma, és a magyar művészek többféle kényszerűségből is ehhez az irányzathoz kapcsolódnak. Elsősorban a megélhetésük miatt.

Az art deco hívős eleganciája nagyvonalúan egyesíti a múlt művészetének – elsősorban az egzotikus (távol-keleti, egyiptomi, néger) – tradícióit a stilizált modernséggel. A formák artiztikusak, a felületek behízelgők; a frivoll szépség mögül kihull a szecesszió szenvedélyessége, de az avantgard dinamizmusa is. Ez a stílus biztos formákat és meghatározott motívumkészletet kínál, mely az anyagok és a megmunkálás igényességével párosulva világosan jelöli meg, hogy mit kell tennie a művészeknek. Az adott formakészlet drágább és olcsóbb anyagból egyaránt kivitelezhető, az art deco – művészi csúcspontján túljutva – azt hirdeti, hogy a luxus mindenkié. Ezt a luxust a legmagasabb szinten elégti ki Csáky és Miklós Gusztáv. Ők még a századelőn érkeztek Párizsba, és a nyomor, majd a háború évei után a 20-as évek közepén már befutottnak tekinthetők. Ekkor a híres Doucet-villa – az art deco egyik reprezentáns összművészeti alkotása – számára dolgoznak (1927),<sup>8</sup> az újonnan jöttek azonban a „tömegtermelésbe” kapcsolódnak be. A kerámia, üveg, kisbronz, fa, elefántcsont art deco kispasztikák nagy mennyiségben készülnek, nagy cégek, áruházak, galériák rendelik sorozatban ezeket a lakásdíszeket, lakberendezési prospektusok hirdetik őket. A magyar művészek a francia előképek nyomán (Barrière, Pompon stb.) hamar megtanulják a stilizálásnak ezt a módját, hiszen sokan végeztek az Iparművészeti Iskolán Simay növendékeként, aki ehhez jó alapot adott. Az art deco – orientációját és főleg minőségét tekintve – bármilyen széles skálájú volt is, abban a tekintetben mégiscsak stílus volt, hogy kialakított bizonyos normákat, az ízlésnek és a formaadásnak egy jól meghatározott módját, amely minden kezdő művész számára biztos irányt adott. A „szobrász” és a „kispasztikus” fogalma akárcsak a századfordulón, most is elkülönül egymástól, és aki művészek készül, az természetesen a „nagy” művészetről ábrándozik, ezt a mégoly színvonalas dísz tárgy készítést lenézi. Megélni azonban ebből lehet. Vörös Béla, aki Rippl-Rónai ajánlólevelét viszi magával Maillolhoz, végülis elefántcsont faragásból él meg. Beöthy István kezdetben kerámiákat készít, és ezekkel szerepel a kiállításokon. És van olyan művész, akinek a nevét éppen ezek az art deco kispasztikák tartották fenn. Keleti Sándort mi nagyon kevésbé tartjuk nyilván, csak úgy, mint aki állatfiguráival elindította Herenden 1924-ben a porcelán kispasztikák sorát. Alexander Kelety viszont, aki Párizsban a híres Goldscheider-cégnél készített bronz és elefántcsont szobrocskákat, rangos art deco művészként szerepel az irányzatról szóló monográfiákban.<sup>9</sup> Hiesz Géza öntött üvegtárgyai és figurái a Lalique-műhely darabjaival vetekedtek.<sup>10</sup> Párizsból hazatérve azonban ezt a technikát meg sem próbálhatta, főleg egyházi szobrokat készített.

Ma már nyilvánvaló, hogy a párizsi tanulságokból ez a generáció még annyit sem tudott meghonosítani, mint az előző. A franciás art deco ízlésnek nincs jelentős visszhangja a magyar polgárság körében, a könnyed, finomvonalú vagy bizarr kispasztikák helyét a lakásokban a herendi és a Zsolnay zsánerszobrocskák foglalják el. A hazatérő művészek gyorsan rendeznek egy-egy kiállítást a kinti munkáikból, egy-két évig még megpróbálnak függetlenül maradni, majd beilleszkednek. Egyházi megbízások, esetleg emlékművek, a mindig kelendő hagyományos portrék, végül a porcelángyarak szerződésai. Aki teheti, csak egy-egy modellt készít a gyárnak, aki azonban állást vállal, mint Sinkó András Pécssett, annak tíz naponként kell leadnia egy-egy gyártásra alkalmas darabot.<sup>11</sup> Az első művek még halványan őrzik a párizsi ízlés elegáns sztereotípiáit, ezek azonban rövidesen nyomtalanul elvesznek. A művész

ott tart, ahol tanulmányait abbahagyta az Iparművészeti Iskolán, mintha sose járt volna Párizsban. Ilyen körülmények között a puszta megmaradás is nagy teljesítmény, az ha valaki belül tud maradni a művészet körén. Nézzük meg hát egy olyan művész pályáját, aki megpróbálta ezt: Huszár Imréét. Milyen lehetőségeket kapott és milyen választásokra kényszerült?

Huszár Imre 1899-ben született Nagyercsén, Maros-Torda megyében. Apja földbirtokos, aki azonban értett az ács mesterséghez is, és fiát is mesterségre taníttatta. Huszár Imre a brasiói állami faipari szakiskolába került, ahol megtanulta az asztalosságot, a fa- és kőfaragást, valamint a gipszöntést. Ezután Kolozsvárott tanult, Kolozsvári Szeszák Ferenc szobrásztól, aki dolgozott Budapesten, a Százados úti művésztelepen is. Az ő révén ismerkedett meg Strobl Alajossal és egy ideig a növendéke lett. Tanulmányait a háború miatt meg kellett szakítania, majd utána teljesen elszegényedve, többféle mesterséggel próbálkozott, így pl. egy ideig színesz is volt. 1920-ban egy barátja tanácsára beiratkozott az Iparművészeti Iskolára, ahol Mát-ray Lajos majd Simay Imre voltak tanárai. Diplomáját 1926-ban kapta meg. Megélhetést azonban nem talált Budapesten, ezért összegyűjtött annyi pénzt, amennyivel kiutazhatott Párizsba. Segédként egy évet töltött el Le Mercier műtermében, ahol nagyszabású emlékművek készültek. A szobrászatnak ez az útja egyrészt nem érdekelte, másrészt a nagy rutint követelő munkához az ő gyakorlata nem is volt elég. Beiratkozott a Julian Akadémiára, majd a Grande Chaumière-be Bourdelle osztályára. Közben, 1927-ben kiállította két életnagyságú akt-szobrát a Salonban. Bár az is nagy eredmény volt, hogy a szobrai egyáltalán elfogadta a zsűri, és hogy írtak róla a lapok, őt mégis elkedvetlenítette, hogy az Intransigeant „szensialitás híján” „kellemes tehetség”-nek nevezte. Ezután évekig nem állított ki. Fizikai munkából (zsákhordás, mosogatás) élt, de közben folytatta tanulmányait és figyelte az új művészetet. Először olyan művészekkel ismerkedett meg, akik a modern francia szobrászat hagyományosabb vonalához tartoztak, így Despiou-val, Vlerique-el, Gimond-nal, Drivier-vel és az art decohoz tartozó Janniot-val. Rövidesen kapcsolatba került a magyarokkal, Csákyval, Miklós Gusztávval, Beöthyvel, akik egy erősebben absztraháló, de még mindig figuratív irányt követtek. Huszárra – visszaemlékezése szerint – Henri Laurens volt a legnagyobb hatással, és ebben osztozik Vörös Bélával és Vedres Márkkal is. Laurens a 20-as évekre már feladta a kurbizmus intellektualitását, stílusa kisé kommerszé vált. Felszíni látványá szelídítette azt a formabontást, amit a 10-es években még merész térbeli kompozíciókban valósított meg. Művészete majd a 30-as években fordul ismét, amikor viszont már nem az intellektuális, hanem a szürrealis formaértelmezés adja meg szobrainak dinamikáját. Huszár ekkor a német expresszionizmusról van lesújtó véleménnyel, és annak felületi, fakturális hatásai helyett a szerkezetes szoborépítést keresi. Erre talál példát Laurens-nak a „naturától elvonatkoztatott”, „bizarr, de konstruktív” szobraiban.<sup>12</sup> Ő maga úgy nyilatkozott, hogy nehéz volt elszakadnia a naturális formaadástól, és ez kb. 10 évbe telt. Azok a szobrok, amelyeket 1938-ban készült műteremfotóján láthatunk, egyrészt a 20-as 30-as évek Csáky-szobrainak, másrészt az art deco népszerű állatszobrászának, Francois Pomponnak a hatását mutatják.

1930-ban közös kiállítást rendezett Báthory Júlia üvegtervezővel a Foire de Paris-n. Maga a kiállítás helye is azt mutatja, hogy ha tájékozódott is a „nagy művészet”, a konstruktív szellemű szobrászat irányába, elsősorban a megélhetésével kellett törődnie. Az itt bemutatott kis fa állatfiguráival olyan nagy sikere volt, hogy ettől kezdve áradtak hozzá a megrendelések. Visszaemlékezésében egy angliai és egy brüsszeli galériát említ, felesége a párizsi Primavera műhelyre is emlékszik, mint megrendelőre. A párizsi állatfigurák közül ötöt ismerünk eredetiben, néhányat a későbbi évekből, illetve a hetvenes években készült rekonstrukcióból. Ezek jól szemléltetik az art deco kisplasztikának ezt a jellegzetes ágát, mert függetlenül attól, hogy mikor készültek, évtizedeken át megőrizték ugyanazt a szellemet és formavilágot.

A fafigurák színe és anyaga a bútorhoz igazodott. Sötét bútorhoz ébène de macassarból, világoshoz általában citromfából készültek a szobrocskák, melyeken mindig nagyon szépen érvényesült a fa természetes színe és erezete. Az anyag és megmunkálás ugyanolyan esztétikai értéket nyert, mint maga a forma. Ugyanaz a figura különféle méretekben is elkészült, ezek együtt kerültek be egy-egy interieurbe. A méretek 70 cm és 3 cm között változnak. De voltak olyan sorozatok is, amelyek ugyanazt az állatot három különböző mozdulatban ábrázolták. Huszár munkái közül az ébenfából készült *Kacsa*<sup>13</sup> egy ilyen együttes darabja volt, egy tollászkodó és egy felreppenő figurával együtt. Az összetartozó szobrocskák azonban ilyenkor sem jelenetet, hanem mindig valamilyen sorozatot alkotnak, ez is hozzátartozik az art deco stilizáló szelleméhez.

Az art deco állatfigurák előzményét a 19. századi állatszobrászatban találhatjuk meg (Barye, Frémiet, Mène). Az ekkor kialakult kedvelt típusok folytatódnak (macskafélék, elefánt, tigris, kígyó stb.), de már nem a természetes imitáció, hanem egy stilizált átírás szellemében. A stilizálás a zárt formák, határozott kontúrok és a sima felület irányába történt, amelyhez főleg a késő-egyiptomi kisbronzok adtak ösztönzést. A 20-as években ezekből az egyiptomi szobrocskákból nagyon sok került kereskedelmi forgalomba és így a magángyűjteményekbe, népszerűek voltak, erősen hatottak a közizlésre. Huszár szobrai közül az *Afrikai macska*<sup>14</sup> vagy a *Víziló*<sup>15</sup> mutatja jól ezt a hatást. (Az elsőt fehér márványból is kifaragta.<sup>16</sup>) Állatszobrai közül a *Szarvas*<sup>17</sup> (1933–35) a legimpozánsabb. Hieratikus testtartása, erős, tiszta kontúrja, tömör formái hallatlan nemességet adnak a szobornak. Interieurben különösen szépen érvényesül ablak elé állítva – így áll ma is Huszár egykori műtermében – mert az ellenfény kiemeli körvonalait. (Ez az elhelyezés egyébként is gyakori az art deco interieurökben.) A *Szarvas* és a *Jegesmedve*<sup>18</sup> megformálása Francois Pomponnak és így a francia art deconak a hatását mutatja, míg a *Kos*<sup>19</sup> és a *Lovacska*<sup>20</sup> stilizálásában inkább népies hatás érezhető.

Állatfigurák nemcsak önálló szoborként, hanem használati tárgyként is készültek – könyvtámasztól a gyufatartóig – és ez a kommercializálódás az art deco gyors hanyatlásának jele. A kis szobrocskák azonban még később is őrizték a stílus igényességét és szépségét, maga Huszár is többször visszatér hozzájuk, élete végéig újra és újra faragott állatfigurákat az art deco szellemében.

Párizsi éveiről keveset tudunk. Önletrajzában szűkszavúan ír az eseményekről, inkább művészeti benyomásait elemzi. Felesége emlékszik rá, hogy tervezett bábokat Blattner Géza híres bábszínháza részére, két figurája haza is került, Óhidy Lehel gyűjteményébe. Kiállításai voltak Párizsban (Galerie Renaissance, Galerie Zak), Londonban, Brüsszelben, és rendszeresen szerepelt a különféle szalonokon. Tagja volt a kor legjelentősebb párizsi művészeit összefogó Union des Artistes Modernes-nek (UAM), és 1937-ben a viláckiállítás nemzetközi zsűrijének. Az ő visszaemlékezéséből ismerjük Medgyessy Ferenc nagydíjának hiteles történetét.<sup>21</sup> Életnagyságú márványszobrot készített 1938-ban a Foire de Paris francia pavilonja részére (kis hajót tartó nő), mely a kiállítás emblémája lett. Domborműként az épületen és kisgrafikaként a vásár iratain egyaránt szerepelt.<sup>22</sup> 1939-ben – művei nagyrészt Párizsban hagyva – hazajött.

Az 1938-ban Párizsban készült műteremfotón szobrainak természetszerűleg csak egy kis töredékét láthatjuk.<sup>23</sup> „A natúrával szemben a síkoknak és a tömegeknek az egymáshoz való különös, dinamikus viszonya teszi a szobrászatot ... magasabbrendűvé” – mondta 1968-ban a Rozgonyi Ivánnak adott interjúban, a párizsi évek tanulságaként.<sup>24</sup> Munkái figurálisak, és azt mutatják, hogy a stilizálás különféle módjaival hogyan próbálta túlhaladni a természetes formaadást. Szobrai tömbszerűek, egy nézetre komponáltak, amelyen belül a részletezést elkerülve a tömegek és síkok viszonyát igyekszik hangsúlyozni. A *Templomozó székely*

lány<sup>25</sup> és a *Harmonikás*<sup>26</sup> szögletes formái a 30-as évek jellegzetes – a magyar lakásokból is jól ismert – kisplasztikaival és lakásdíszzeivel mutatnak rokonságot. Egy nyúlánkbab – a testformákat lekerekítő, a mozdulattal, a testtartással valamilyen szimbolikus tartalmat sugalló – formaadás még mintha a 10-es évek, néha Lehmbruck egy-egy művének szellemét idézné. Ilyen a *Guggoló nő*,<sup>27</sup> az *Este*<sup>28</sup> – és párdarabja, a képen nem látható, de a Huszár műtermében ma is meglévő *Ébredés*,<sup>29</sup> valamint a *Torzó*.<sup>30</sup> Ide tartozik a háttérben lévő *Ady-fej*<sup>31</sup> is, melynek extatikus vonása még a szecesszió, vagy inkább az expresszionizmus öröksége, de egyben annak az Ady-képnek is a kifejezője, mely a költőt a magányos, szenvedő, látnok-zsenivel azonosította. Ez a felfogás jól beleillett a korszak magyar szellemiségébe, az Ady-síremlék pályázat számos darabja fejez ki hasonló érzelmeket és pátoszt. Szép és átszellemített a *Néger fej*<sup>32</sup>, egy 15–16 éves kislány portréja. Ez a téma a legnépszerűbbek egyike a 20-as 30-as évek Párizsában, és az egzotikum iránti vonzódás ölt benne testet. A „néger fej” jellegzetes art deco lakásdísz, egyik legnagyobb szállítója Miklós Gusztáv, aki egy meghatározott afrikai maszk típus sztereotip formáit igazítja a Faubourg Saint Honoré ízléséhez.<sup>33</sup> Huszár összefogja a formákat, de nem sematizál. Megtartja a portré egyéni vonásait, de úgy, hogy maga a karakter mégis személytelen, vagy inkább személy fölötti lesz. A *Néger fej* a szó nemes értelmében klasszikus, inkább a korszak legjobb magyar portréival rokon, mint a közelében készült francia művekkel.

Ez a műterem azonban mégis Párizsban van, és ezt nemcsak a középen lévő kis Csáky-szobor (Női képmás, 1929) bizonyítja. Az art deco állatfigurákról már volt szó, közülük a *Szarvas* és a *Lovacska* látható a képen, továbbá egy ébenfából készült *Ugró szarvas*.<sup>34</sup> Ez utóbbi, valamint a *Tamburás lány*<sup>35</sup> és a *Foire de Paris* emblémája<sup>36</sup> azonos szellemben készült, és a stilizálásnak azt a módját mutatja, amely az art decot a 10-es évek modern művészetéhez köti. Mi Csáky Józsefnek az 1920-as években készült szobraiból ismerjük ezt a stílust, és minden bizonnyal Huszár is Csáky példáját követte. A szobrok frontálisak, és egyetlen összefüggő tömbből állnak. Azt a tömegritmust, amit a kubista szobrászat fő művei a térben valószínűleg meg, itt a felületen látjuk viszont. Az emberi alak alig tagolt, a testfelület finom hullámzása és egy-egy grafikus jelzett részlet (pl. a haj) nem bontja meg egységét. Vele szemben valamilyen, rendszerint a kézben tartott tárgy áll, mely tömegével belesimul ugyan a figurába, de a felületen ellenpontozza azt. Minden plasztikai történést a síkban zajlik le, egyetlen nézőpontból fogható fel, így a harmadik dimenzió, a szobor mélysége elhanyagolható.

A kubizmus a térkutatás jegyében indult, és nagy vívmánya a térben önmagában megálló, körüljárásra komponált szobor, amely a tér és tömeg viszonyának dinamikus egyensúlyát teremtette meg. Ez a dinamizmus a 20-as évekre erejét veszítette, és egy nagyon delikát, felületi stilizálássá vált. A tömegről a felületre tevődött át a hangsúly, és ezzel a szobor térbeli helyzete is megváltozott. A szobrászat egy új, dekoratív stílus kialakulásában reménykedett, az építészettel kereste a kapcsolatot. „A szobornak, képnek bele kell olvadni az épületbe szervesen” – írta Csáky,<sup>37</sup> de a remélt szintézis ezen az úton nem jöhetett létre. Az art deco épületplasztikák applikációk maradtak és a modern építészet ezt nem igényelte. Emblematikus jellegük miatt inkább a nagy vásárok és kiállítások ideiglenes épületein találtak meg helyüket. A következő évtizedek a szobrászat számára is más irányt jelöltek. Az art deco megmaradt a díszítés szintjén, új, önálló formateremtésre nem volt képes. A monumentalitás helyett az intimitás jellemezte, de ha ezen a körön belül maradt, ritka finom és érzékeny műveket hozott létre. A *Tamburás lány* ennek szép példája. Az anyag és megmunkálás, a forma és ritmus, a nagyvonalú stilizálás és egy-egy finom részlet raffinált összhangjával annak a törekvésnek a szülötte, mely eszményként és célként a kifinomult szépséget hirdette. Ezt az eszményt és célt azonban a történelem rövidesen elsöpörte.





47. Huszár Imre párizsi műtermében, 1938-ban

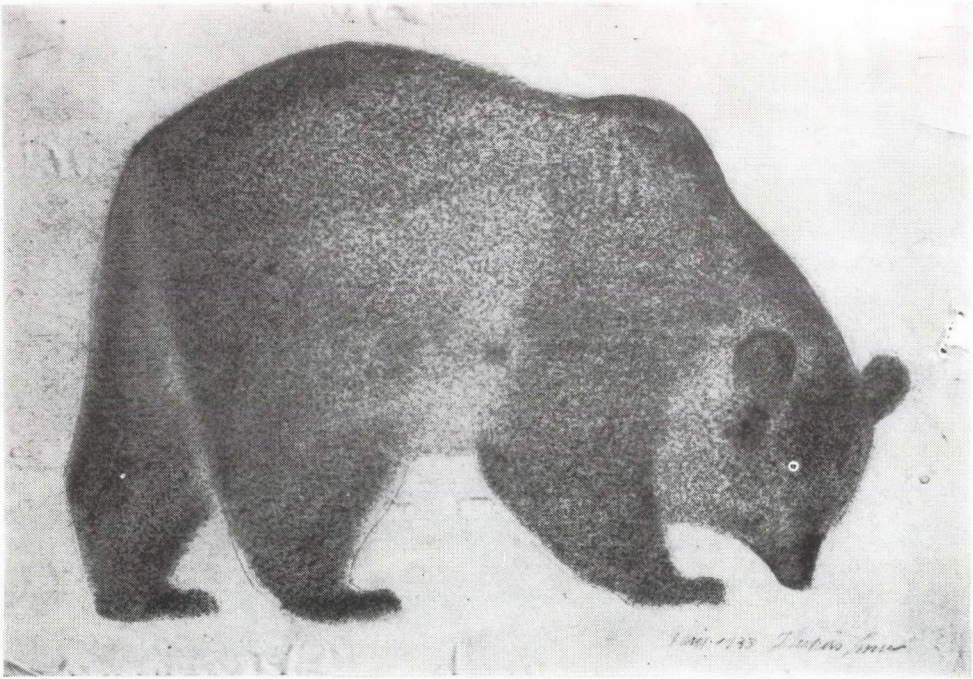
48. Afrikai macska



49. Szarvas, 1933–35 között

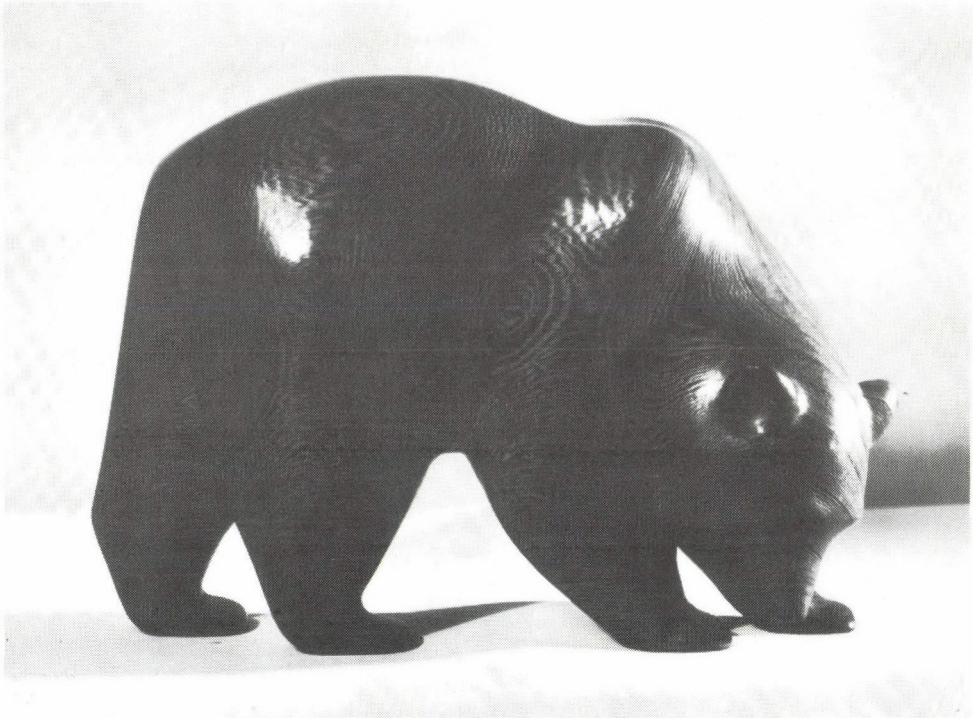






50. Barnamedve, 1938.

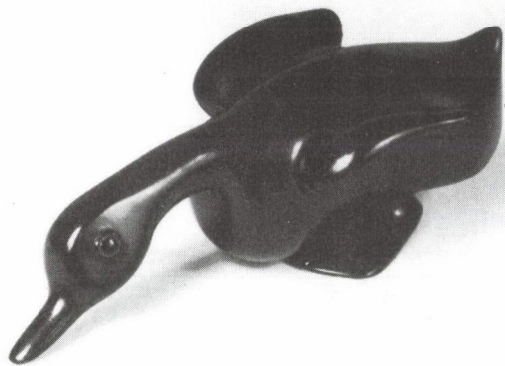
51. Barnamedve, 1938.







52. Víziló, 1933 k.



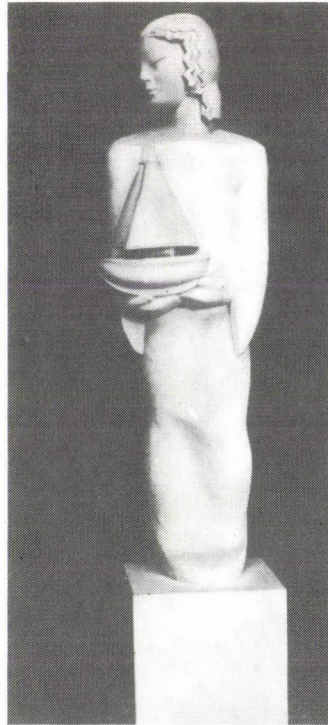
53. Kacsa, 1933–35 között



54. Lovacska, 1933–35 között



55. Tamburás lány, 1930–33 között



56. A Foire de Paris emblémája, 1938.

57. A kezdet, 1970-es évek második fele



A háború kitörésekor Huszár hazajön. Itthon senki sem ismeri. 1940 decemberében Istókovits Kálmánnal közös kiállítást rendez a Műbarátnál, 13 szobrárt mutatja be. Magyarországon ez volt az egyetlen önálló kiállítása. A tárlat jó kritikát kap, többek között Elek Artúrtól is.<sup>38</sup> A KÚT meghívja tagjai közé, állami ösztöndíjban részesül. A kiállításokon állatfiguráival szerepel, de ezek a hazai művészeti élet gyakorlatában szokatlanok. Bár egyes belvárosi lakberendezési cégek (Cristallo, Berndorfi) árultak is ilyen tárgyakat, de főleg exportra rendelték őket.<sup>39</sup> A magyar közönség porcelán- és kerámiaszobrocskákkal, esetleg kisbronzokkal díszítette lakását, ezek a franciás art deco faszobrok újdonságnak számítottak. A kiállítás-rendezők Huszár szobrait általában Báthory Júlia üvegtárgyaival teszik közös vitrinbe, megérezvén bennük az azonos szellemet.<sup>40</sup>

Az iparművészeti kiállításokon általában a kisméretű fa állatfigurákkal szerepel, míg a képzőművészeti tárlatokra a nagyobb méretűeket küldi és rövidesen márványból is kifaragja őket. A formák azonosak maradnak, a megmunkálás, a felületkialakítás illeszkedik az anyaghoz. A *Fóka* modelljét 1939-ben megveszi a Herendi Porcelángyár és három különböző méretben kivitelezi. Vörösmárvány változata 1943-ból ma a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona.<sup>41</sup> Huszár ekkor iparművésznek számít – így méltatja őt Mihalik Sándor is<sup>42</sup> –, bár készít néhány portrét és két domborművet is a pesterzsébeti kislakásos bérházakra. Lényegében ez folytatódik a háború után, a 40-es évek második felében és az 50-es években is. Változatlanul a fa állatszobrokkal szerepel a tárlatokon (Alkotás Művészház, Budai Képzőművészek kiállítása, Mücsarnok stb.), annak ellenére, hogy ez a fajta kisplasztika ekkor már elvesztette korábbi társadalmi háttérét.

Pályája a 40-es és 50-es években érhetne el oda, hogy a pillanatnyi benyomásoktól térben és időben távol, a párizsi tanulságokat leszűrve szobrászi szándékait megvalósítsa. Ezt azonban a háború, majd az 50-es évek politikai és művészeti légköre lehetetlenné teszi. Az Iparművészeti Tanács illetve különböző porcelángyárak tanácsadójaként dolgozik, a korszak bombasztikus köztéri szobrászatában nem vesz részt. Óvodákhoz, gyermekintézményekhez kerülő állatfigurái egy tisztos szakmai és etikai szintet őriznek. (A földalattihoz tervezett domborműve nem valósult meg.) Fokozatosan kialakítja azt a kettős életművet, amelyre minden önállóan gondolkodó magyar szobrász rákényszerül. Kisplasztikái megtartják a Párizsban nyert indíttatást. A figurát egy főnézetre komponálja, tömegét határozzot, tisztá kontúr keretezi. A felületen nagyobb hangsúlyt kap a negatív forma, mely egy pozitív formát helyettesít (*Akt*,<sup>43</sup> *Any a gyerekekkel*<sup>44</sup>), anélkül azonban, hogy áttörné azt. Az egykori párizsi kolléga, a szintén UAM-tag Pablo Gargallo 20-as évekbeli művein figyelhetjük meg ugyanezt a formaritmust, mint ahogy Huszár hosszú, vékony, hegyes figurái (*Ikarusz*<sup>45</sup>) a Franciaországban maradt Vörös Béla egyes műveivel rokonok. Huszár, aki végérvényesen elszakadt a nyugat-európai művészeti mozgalmaktól és egy szorongásokkal teli művészeti közélet légkörében meglehetősen magányosan áll szobrászi elképzeléseivel (a fiatal Megyeri Barnával volt jó barátságban), nagyjából hasonló formaproblémák elé kerül, mint az art decon nevelkedett párizsi kortársai. Ő azonban mindezt sokkal rosszabb határfokkal tudja csak megvalósítani. Bizonyos formai kérdések végiggondolásával a tömegformálásról és a felületkialakításról a plasztikai szerkezetre tevődik át a hangsúly, arra azonban már nincs lehetősége, hogy ezt következetesen végigvigye. A 60-as években készült köztéri szobraiban visszatér a természetes formákhoz, ahhoz a szobrászathoz, amelyet fiatal korában oly nehezen, csak tíz év alatt tudott túlhaladni. Ez természetesen nem önszántából történik, mert a korszak megbízásos rendszere és zsűrizési gyakorlata minden művet azonos átlagba kényszerít bele. Ez az átlag már nem olyan kirívóan bántó, mint az 50-es években, de a művészek szándéka és a körülmények kényszere szüntelenül ütközik. Minden szobrász a kompromisszumok sorozatára kényszerül, és Huszár egy-egy benyújtott terve is mutatja, hogy a kicsit is új vagy

szokatlan megoldásoknak mennyire nincs esélyük. A 60-as években négy fekvő figuráját helyezik el (Tatabánya, Gyula, Herend, Mosdós), melyek elődjét nem nehéz felismernünk az *Akt*-ban, vagy *A zenében*,<sup>46</sup> de a kis szobrok dinamikája vagy szerkezetes tagoltsága áldozatul esik a megkívánt átlagnak. A Fehérvári úti Iparitanuló otthon elé készülő szobrához több tervet is benyújtott (1963).<sup>47</sup> Az egyik egy elvont forma, benne állványzatra emlékeztető konstrukcióval, a korszak köztéri szobrászatában teljesen új elképzelés. Megvalósítására semmi esély sem volt, Huszár nyilván magát a gesztust tartotta fontosnak, hogy alternatívaként egy ilyen tervet is bemutasson.

A 60-as évek egyre elvontabb, de még mindig figurális szobrai mellett készít egy sorozat rézdomborítást is, melyeket „kozmosz” reliefeknek nevez. Ezek a non-figuratív domborműveken a fakturális hatás a lényeg, és ezáltal az esetlegességből adódó szépség, akárcsak a *Kompozíció*<sup>48</sup> című szobrában, melyhez egy talált követ csiszolt meg, azt tette talapzatra. Huszár, aki eddig a testszerkezetet hangsúlyozó figuratív műveket csinált, ezekkel a véletlen formákkal fordul az absztrakt művészet felé. A 70-es években készített legszebb organikus absztrakt szobrai a *Magház*<sup>49</sup> és *A kezdet*.<sup>50</sup> Valójában csak ekkor és ezekben a művekben adja fel azt a plasztikai szemléletet, amelyet az art deco-val sajátított el, és fordul a többszertű, a tér és a tömeg között új viszonyt teremtő komponáláshoz. Ehhez a változtatáshoz már a 60-as évek végén jelentkező fiatal absztrakt művészek művei is hozzájárulhattak.

Huszár Imre pályája több mint egy félévszázadot fog át, a magyar művészetnek minden bizonnyal legzaklatottabb korát. A történelem és a művészeti élet viharait a szobrászat jobban megsínylette, mint a festészet. Alig van szervesen fejlődő, koherens életmű, a szándékok megvalósulását külső kényszerek és belső akadályok egyaránt gátolták, terelték más irányba. A modern magyar szobrászat története újakezdek sorozata; tervekből, töredékekből, sőt – mint Megyeri Barna esetében – papíron maradt gondolatokból áll össze. A művészettörténész feladata, hogy felkutassa és összerakja ezeket a töredékeket.

#### JEGYZETEK

1. Huszár Imre életrajzi adatainak forrásai: „Huszár Imre szobrászművész életrajza” 1963. MDK-C-II-519; Rozgonyi Iván beszélgetése Huszár Imrével. 1968. MDK-C-II-664; „Önéletrajz” – gépirat a művész hagyatékában. Huszár nem datálta szobrai. Az évszámot részben felesége közlése alapján, részben néhány eredeti fotó hátára írt adat alapján közlöm.

2. CSÓKÁSSY I.: A mű és alkotója. Bp., 1933. 22–23.

3. Ráth Zsolt szíves közlése.

4. NÁDAI P.: Az iparművészet Magyarországon. Bp., 1920. 112–15.

5. A Nemzeti Szalon 341. kiállítása, katalógus. 1925.

6. BOR P.: Az új képzőművészet Párizsban.

M. I. 1928. 17–19.

7. SUPKA G.: Gárdos Miklós, a stílusok vándora. Lantos Magazin, 1930. 17. sz. 1459–63.

8. BRANDT, F. R.: Art deco: Patrons and Designers. Apollo, 1985/dec. 460–67.

9. ARWAS, V.: Art deco. London, 1980. 163.

10. Művészet, 1938. 22. sz. 159.

11. ROMVÁRY F.: Sinkó András művészetéről. JPM évkönyve 1966/269–91.

12. Rozgonyi: i. m. 4.

13. Kacska. 1933–35, ébenfa, 5x14x6,5 cm. J.: a talpán: HUSZÁR Bp., Varga Jánosné tulajdona.

14. Afrikai macska. Fa, 18,5x7x9,5 cm. J.: a

talapzaton oldalt: HUSZÁR. Bp., Földváry Imréné tulajdona.

15. Víziló, az 1933. k. készült szobrocskák rekonstrukciója az 1970-es évekből, fa, 11x19,5x7 cm és 3,6x7,3x2,5 cm. A művész hagyatéka.

16. Afrikai macska, fehér márvány, 40 cm. Pécs, JPM.

17. Szarvas, 1933–35, fa, 73x36x9 cm. J.: a talapzaton: H. I. A művész hagyatéka.

18. Jegesmedve, fehér márvány, 30 cm. Pécs, JPM.

19. Kos, 1933–35, ébenfa, 10,5x8,5x4 cm. J. n. A művész hagyatéka.

20. Lovacska, 1933–35, ébenfa, 16,5x9,3x4,8 cm. J.: a lábán: H. I. A művész hagyatéka.

21. Huszár Imre levele Sz. Kürti Katalinnak. 1980. márc. 12. Másolat a művész hagyatékában.

22. Huszár Imréné szíves közlése.

23. A fotón látható művek balról-jobbra: Templomozó székely lány, a Foire de Paris emblémája, Lovacska, Guggoló nő, Madonna, Maszk, Este, Tamburás lány, Csáky József: Női képmás, Ugró szarvas, Torzó, Néger fej, Harmonikás, Adyfej; a háttérben: Leányfej, Barnamedve, Szarvas; a falon: Pihenő őz gidával (rajz)

24. Rozgonyi: i. m. 5.

25. Templomozó székely lány, 1920-as évek vége, kő, kb. 50–60 cm. Ismeretlen helyen (a műtremfotón a gipsz látható).



26. Harmonikás, kő, a művész hagyatéka.  
 27. Guggoló nő, gipsz, ismeretlen helyen.  
 28. Este, 1930-as évek eleje, műkő, kb. 60 cm. Ismeretlen helyen.  
 29. Ébredés, 1930-as évek eleje, műkő, 57x40x20,6 cm. J. n. A művész hagyatéka.  
 30. Torzó, 1935, gipsz, 80 cm. Büszkje a művész hagyatékában.  
 31. Ady-fej, 1920-as évek vége, gipsz. Ismeretlen helyen.  
 32. Néger fej, 1930 k. gipsz. A művész hagyatéka.  
 33. LESIEUTRE, A.: Art deco, New York, 1974. 89.  
 34. Ugró szarvas, 1933–35, ébenfa, kb. 25x25 cm. Ismeretlen helyen.  
 35. Tamburás lány, 1930–33; ébenfa, 32,5x10,2x4 cm. J.: A talpazaton fönt: HUSZÁR. A művész hagyatéka.  
 36. A Foire de Paris emblémája, 1938, márvány, életnagyságú, ismeretlen helyen. A műteremfotón a kb. 60–70 cm-es gipszváltozat látható.  
 37. CSÁKY J.: Tiszta építészet és szobrászat. M. I. 1931. 129–31.  
 38. E. a.: Istókovits Kálmán és Huszár Imre. Újság, 1940. dec. 11. 7.  
 39. Huszár Imréné szíves közlése.  
 40. II. Országos Iparművészeti Tárlat, Kassa, 1943.  
 41. Főka, 1943, piszkei vörösmárvány, 37,5x25 cm. J. hátul: HUSZÁR. MNG, ltsz.: 60.25–N.  
 42. MIHALIK S.: A Kassai Országos Iparművészeti Tárlat, M. I. 1943. 61–69.  
 43. Akt, 1960-as évek, bronz, 40 cm. Debrecen, Déri Múzeum.  
 44. Anya gyerekekkel (Hommage à Henry Moore) 1960-as évek, angol ón, 52 cm. A művész hagyatéka.  
 45. Ikarusz, 1960-as évek, bronz, 53x6,5x14,3 cm. J.: a talpazaton: HUSZÁR. A művész hagyatéka.  
 46. A zene (Harmónia), 1960-as évek, ón, 12x35x8,5 cm. J.: a talpazaton jobbra: HUSZÁR. A művész hagyatéka.  
 47. A tervek fotói a Képző- és Iparművészeti Lektorátus fotótárában.  
 48. Kompozíció, 1970 k., kő, 19x11x13 cm. J. n. A művész hagyatéka.  
 49. Magház, 1976 k., bronz, 23x26x14 cm. J. n. A művész hagyatéka.  
 50. A kezdet, 1970-es évek második fele, bronz, 28x16,5x13 cm. J. a talpazaton: HUSZÁR. A művész hagyatéka.

#### Ildikó Nagy: Imre Huszár's Sculpture in Art Deco Style

Primary interest in Art Deco has been taken in the middle of the years of 60 with the exhibition of the „Musée des Arts Décoratifs” in Paris, but it has really developed only from the second part of the years of 70. Although the research in Hungary is only at initial stage, it is quite obvious that a considerable part of the works of Hungarian Art Deco has been created abroad. After the First World War neither intellectual atmosphere nor financial possibilities were favourable for young artists starting their career, therefore they went abroad in large numbers, to Paris first of all. To earn their living they were obliged to make ornamental objects for different studios, companies and galleries with demanding care of technics and stylized intellect of Art Deco. Their situation and success were helped by some Hungarian artists, who left for Paris at the beginning of the century (József Csáky, Gusztáv Miklós) and were already well-known representatives of that tendency.

Imre Huszár was born in Transylvania in 1899. After his studies in Budapest he was lived in Paris from 1926 till 1939. He was a student of Bourdelle for a while, then he got in touch with the contemporary modern artists, became a member of the Modern Artist's Union. (Union des Artistes Modernes.) He followed with the greatest interest the art of Henri Laurens, on his influence he understood the essence of a sculpture, considered as independent of the nature, that underlined the construction of the forms. His works created in Paris can be divided into two groups. Different kinds of stylization in natural forms are observable in his figures, intending to leave the details and to make us feel the mass of the body, as well as the relation between masses and planes. On his most beautiful statues (*Girl with tambour*, *Symbol of the Paris Fair*) the fine undulation of the body surface is broken only by some kind of graphically showed detail (for inst. the hair), and is compensated by a kind of object (for inst. the instrument or the little boat). With cunning accord of material and working, form and rhythm, as well as of grandiosity and intimacy, these statues incarnate the delicate beauty ideal of Art Deco.

The second group of his statues is represented by his small animal-figures from wood. These popular objects of Art Deco, used for flat decoration have been created in series that time, and their material fitted to the furniture. The animal-figures of Huszár (*Deer*, *African cat*, *Polar bear*, *Bear*, *Hippopotamus* etc.) are characterized by solid forms, immaculate contours and simple surfaces. They were exhibited in London, Paris and Brussels with a remarkably great success, and through different art galleries, they have reached all part of the globe.

On the outbreak of the Second World War he came back to Hungary, having left behind the major part of his statues. At home he was completely unknown. In 1940 he organized a one man show and regularly participated in group exhibitions, too. From the years of 1960 many of his works were erected at the

---

public places of the capital, and he had the opportunity by that time to develop further his experiences, acquired in Paris, for making a series of small plastics. At the beginning the statues emphasize the construction of the body, the rhythm of which is given by very strong negative forms. The plastic aspect, he had acquired with the Art Deco, has changed only at the years of 1970. That time he created a few abstract statues too, where symbolic contents are expressed by organic forms.