

A HATALOM ÉS A MŰVÉSZET – A MISKOLCI EGYETEM KÖZTÉRI ALKOTÁSAI

GODA GERTRÚD

A képzőművészet sajátos területe a közszemlére kiállított műalkotás. Elsősorban emlékművek jutnak eszünkbe a köztéri alkotás kifejezés hallatán, mint szobrász monumentumok, de a társadalmi propaganda eme igen kifejező eszközével a festészet (mozaikművészet, a színes vakolat alkotta sgraffito), sőt a grafika is (mint a kőbe vésett nagyméretű rajz, vagy az új ellenzéki népművészet: a falfirka, vagy graffitó) élni kíván és teret kér magának.

Igyekszik minden kor kultúrpolitikája a nyilvános térben rejlő agitatív erőt tudatosan befolyásolni. Akkor is amikor nem ad lehetőséget az elterjedéséhez, de akkor is, amikor különös módon támogatja azok létrejöttét. A második világháborút követő sorsfordító társadalmi változás megnyilvánult a máig ható gigantikus építkezésekben és az építészet mellett a társművészetek hangsúlyos megjelenésében. A Miskolci Egyetemvárosban lévő képzőművészeti alkotások számosságuk és színvonaluk miatt, de az őket életre hívó körülmények okán is fontos szerepet töltenek be a magyar művészettörténetben.

Az építkezést megelőző első tervek idején talán még nem vetődött föl a társművészetek fontossága (1948–49), de annál inkább hangsúlyos szerepet kaptak azok az 1952-es tervmódosítások után. Sokszor kényszerűen változtatta Janáky István főépítész az eredetileg elfogadott tervet, mint ahogyan arról értesülünk a Magyar Építőművészet 1953/1 számában. „A Miskolci Rákosi Mátyás Nehézipari Egyetem” tervei felett az Építőművészek Szövetsége komoly vitát folytatott és olyan szempontokat taglalt, mint „a szocializmus építésének optimizmusa”, „az eszmei tartalom”, „az épületek tudomány otthona”. A részletes jegyzőkönyv leszögezte: a már megvalósult szárnyak mindennek nem tesznek eleget és elsősorban funkcionális az építmény. A tervezőket elmarasztalják, hogy „a palotajelleg” nem érvényesül – és azért is, mert „késik az ünnepi portikusz kialakítása”. (Ami végül el sem készült, csak egy sokkal későbbi, az 1981-es terv alapján.) S ekkor: a „részletgazdagítás” érdekében először vetődött fel a társművészeti alkotások szükségessége. Fontos megemlíteni – mindezen módosítások az időközben lezajlott társadalmi változások okán történtek; a polifóniából a monokroniába, a többpártrendszerű demokráciából az egypárti diktatúrába való tényszerű átmenetet jelzik.

Amint az Egyetemváros elnevezés is mutatja, a várostól elkülönülő, kerületnyi egység keletkezését tekintve jellegzetesen a második világháború utáni fellendülés korszakának eredménye. A fordulat éve után az ötéves terv célja – ma már tudjuk – egy túlméretezett iparosítás volt. E program megvalósulásához műszaki értelmiséget kellett kiképezni – figyelemmel arra is, hogy olyan környezetben történjék ez, ahol a politikai elképzelések hitelét majd a műalkotások is sugározni fogják egy új közösségi művészet koncepciója szerint.

A nehézipari múlttal rendelkező Miskolcra települt tehát az egykori selmecebányai egyetem soproni jogutódja. Az Avas Tapolca felé eső, lankás, ligetes dűlője, a Dudujka,

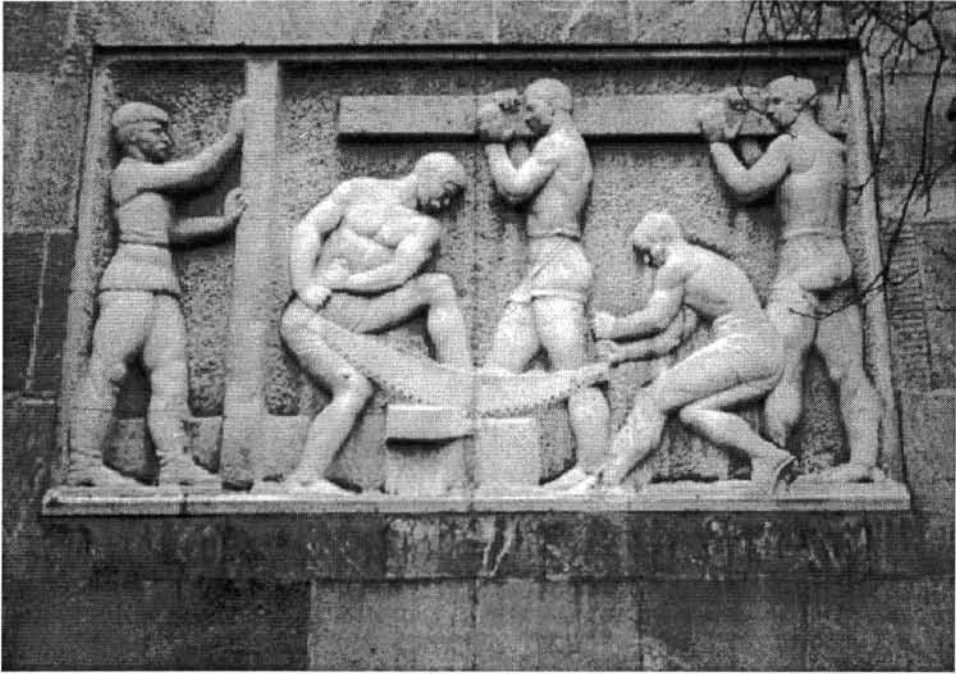
egyik napról a másikra megváltozott. A feszített ütemű építkezésről több, szomorú memoárban olvashatunk olyan jeles hazai értelmiségi tollából, aki – mint internált – maga is dolgozott a kor legnagyobb beruházásán.

Míg egy lakóközösség többszörös kontroll beiktatásával képes valamennyire a saját arcára formálni monumentumait (sajtóvitán keresztül, bizottságok révén), addig egy központi terv esetében szinte tisztán megnyilatkozhat a hatalom a művészetten keresztül, s feltételezhetjük, hogy az Egyetemvárosba készült alkotások eszmeiségében és színvonalában a hivatalos elvárások tükröződtek. Így tulajdonképpen rajtuk keresztül meglehetősen reális képet kaphatunk magáról a korszakról és művészetéről.

Esetünkben, mint látni fogjuk a képzőművész társművésze az építésznek, hiszen a tervező konzultációk révén bevonja munkájába a kiválasztott alkotótársat, hogy együtt teremtsék meg a lehetőségét egy-egy műalkotás érvényesülésének. Így a festő, szobrász, iparművész olyan felülethez jut, melyre megfelelő a rálátás, kellő térbeli hangsúlya van, s aminek érdekében az építmény maga is változni hajlandó. Az európai művészetek történetében bár mindig a funkció által motiválva, de megtaláljuk ezen koncepció előzményeit. A román korban a templomok vastag falaira az olvasni nem tudó nép számára megfestették a példázatok legfontosabbikát. A gótika légiiesen áttört síkjain az üvegablak mint társművészet jelentkezik, s az egész belső tér áhítatra készítő hangulatát adják. A freskóművészet, az üvegfestészet, a reneszánsz és barokk szobrászat, a külső és belső látvány összehatásával számol és együttesen törekszik az építészettel a teljességre. Ha nem ennyire tervezetten, de a későbbiekben is megmarad e társművészeti kapcsolat az építészet és a képzőművészeti ágak között.

Az Egyetemvárosban legelőbb az egymáshoz fűrészfogas rendben elhelyezkedő kollégiumok falán jelent meg egy-egy dombormű (1956). Valószínű, hogy nem pályázat útján, hanem megbízással kapta a feladatot a jeles alkotógárda: Pátzay Pál, Ferenczy Béni, Borsos Miklós, Medgyessy Ferenc, Vilt Tibor és Tar István. Szinte valamennyien a két világháború közötti időszakban már tekintélyt szerzett, javakorabeli művészek voltak, akiket az új rend a legmagasabb állami kitüntetéssel, a Kossuth-díjjal igyekezett megnyerni a maga számára. S mindez függetlennek bizonyult attól, hogy korábban milyen művészeti csoportosuláshoz kapcsolódtak. A római iskola klasszicizmusa már csak alig érződik Pátzay *Álló nő* figuráján, midőn az egyetem alapítását dokumentáló szalagot tartja maga előtt. (Anno 1949) Ferenczy Béni elkötelezett baloldali volt, Medgyessy képviselte a nemzetieket, Borsoson keresztül az Európai Iskola vett részt eme művészeti népfrontban, de az expresszíven fogalmazó Vilt, aki a szocialista képzőművészet csoportjával szimpatizált és a leginkább realista Tar István neve is színesíti a névsort. Mert a művészeket együtt látva, csak a névsor volt színes. A megbízó a szobrász elittől talán a biztos minőség garanciáját várta el, s egy túlzott közérthetőséget. Ekkor még nincs különösebb agitatív elvárás még a háborúkat követő euforikus művészi hang sem érződik, inkább egy várakozó, kicsit közönyös, egymáshoz simuló, különösebb karakter nélküli realizmus.

A méret egységesen egy 7,7 m²-nyi arany metszésű téglalap állva vagy fektetve, s arra egy vagy két figura került. Ez az uniformizálás, de a mészkövel szembeni anyagbeli tapasztalatlanság és a domborműben való megjelenítés gyakorlatlansága is igen csak érződik a más szobrászi megoldásokhoz szokott mesterek munkájában. De a félve tapogatózó, gondolatiságukban közömbös munkák közül egy, a reveláció erejével hat. Az élete alkonyán lévő Medgyessy Ferenc (1881–1958) remeklése ez. Minden elvárástól függetlenül magát, szabad alkotói szellemét utoljára megragyogtatva készíti el az *Építőket*.



1. kép. Medgyessy Ferenc: *Építők* (1956) (fotó: szerző)

A relief technikában és a kőfaragásban otthonos művész a rendelkezésére álló felületre egy összetettebb kompozíciót készít öt méltóságos férfi alakjával. A már idős és beteg Medgyessy tulajdonképpen egész alakos önarcképpel búcsúzik az alkotó tevékenységtől, midőn mint egy ácsállér adja át tudását az ifjú nemzedéknek. Igencsak elgondolkodtató a műben megfogalmazott metafora is, hogy éppen keresztet ácsolnak. A függőleges elemet maga a mester tartja, a fiatalok pedig lendületes mozdulatokkal fűrészelik a vízszintes szarát. A figurák ritmusa, a kompozíció egésze, az alkotásból áradó gondolati mélység – a nagyon gazdag életúthoz méltó záróakkord. Az oeuvre egészét összegző remekmű még a művészről szóló monográfiákban sem kapott kellő hangsúlyt – talán beárnyékolja azt az alkotótársak sematizmusa, vagy talán az a hit, hogy e késői művet már nem tekinthetjük teljesen autográfának, hiszen tanítványai segítségére szorult a beteges mester. De a műből áradó szellemiség vitathatatlanul Medgyessy alkotó koncepcióját hordozó invenciózus művé avatja azt.

(Érdemes megemlíteni, hogy Medgyessy legutolsó megvalósult köztéri alkotása, *Herman Ottó* álló szobra [1957] ugyancsak Miskolcra került [Papszer 1.], s ebben nem kis érdeme volt egykori tanítványának, Várady Sándor szobrászművésznek.)

Az újonnan berendezkedő tanszékek hozták magukkal a tudós professzorok már meglévő büsztségeit. A 20. század elejének két, sokat foglalkoztatott akadémikus mestere Markup Béla (1873–1952) és Dankó József (1872–1955) azok alkotója. (*Zsigmondy, Kerpely, Hermann Emil, Péch, Litschauer* valamint *Soltz és Cséti*). Ezek közül néhány az 1981-ben átadott új aulában az alapítókát reprezentálja a bécsi neobarokk modorban megfogalmazva. Felfogásmódjuk miatt még régebbi érzetet keltenek mint azok valójában (1911–1930), de ezzel az intézet patinájának és kontinuitásának is méltó kifejezői lettek, mert maguk a portrék igen szépen mintáztak és elegáns előadásúak. Gazdag plaszticitá-

suk vizuális élményt jelent. Az 1960-as években kiegészült az arcképcsarnok Kucs Béla *Hermann Miksa*, ifj. Szabó István *Széki János* portréjával, valamint Vígh Tamás: *Patantyús Ábrahám*ról és Schaár Erzsébet *Cotel Ernő*ről mintázott büsztjeivel. E portrék nem csupán a tudós kiválóságoknak, hanem a kor szobrászatának is méltó emléket állítanak. (Másodlagos elhelyezésükkel váltak köztéri alkotásokká, s mint ilyenekre majd még később visszatérünk.)

Az Egyetemváros építészettörténetét követve az 1960-as években születtek a belső tereket gazdagító, klasszikussá váló muráliák. Nevezetesen Barcsay Jenő *Beszélgetők* című, ún. „Miskolci mozaik”-ja, Hincz Gyula máig lenyűgöző „ólomgrafikája” és a Domanovszky Endre tervezte monumentális méretű *Disputa* című gobelinje. A kor magyar művészetének legfelkészültebb képzőművészeiben eszenciálódott egy modern látásmód egy új közösségi igénytel.



2. kép. Domanovszky Endre: *Disputa* (részlet) (1968) (repró: Kulcsár G.)

A köztéri alkotások közönségre gyakorolt hatását már korábban felismerte a Nyolcak és az Aktivisták csoportja. 1919-ben nyilvánosságra kerülő nagyméretű műalkotásokat terveztek, persze ahhoz több rendszerváltásnak kellett bekövetkeznie, hogy valami ebből az elképzelésből végleges formát öltve kivitelezésre is kerüljön. Az 1948-as „Közösségi Művészet Felé” címmel rendezett kiállítás kapcsán az az elvárás került előtérbe, miszerint az új rend saját propagandája érdekében nagy szerepet szán a nyilvánosan szemlélhető alkotásoknak, a falaktól elválaszthatatlan muráliáknak.

Amikor művészeink: Hincz Gyula, Barcsay Jenő és Domanovszky Endre az 1960-as évek eme úttörő jelentőségű munkáit elkészítette, nem egy új keletű dolgot valósított meg. Már évtizedekkel előbb foglalkoztak azokkal a témákkal és felvetésekkel, melyekhez az adott pillanat most segítette hozzá őket. Lehet, hogy ez kompromisszum volt részükről, de az önmegvalósulásuk időbeli korlátja mindenképpen erre a belátásra készítette

még a Gresham körhöz tartozókat is, Szőnyi Istvánt, Bernáth Aurélt, amikor murális munkákat vállaltak (Népstadion metrómegálló freskóterv; A történelem c. freskó 1969).

E három alkotóról is hasonló mondható el, mint amit a kollégiumokra tervezett domborművek kapcsán a szobrászokról megállapíthatunk. Nagy szakmai tekintélyt szerzett mesterek valamennyien, a Képzőművészeti Főiskola jeles egyéniségei, a korszak máig ható kiválóságai, akiket az évszázadban szinte példátlan módon – nagyon jó érzékel segíttet hozzá a művészetpolitika olyan lehetőségekhez, amik aztán külön-külön is a nemzeti kultúránk grand art-ja lett. Ezúttal a központi hatalom jótékonyan inspirálta a művészetet, s korlátok között meghagyta a kiteljesülés lehetőségét.

A szerteágazó képzőművészeti technikák valamennyiében otthonosan mozgó Hincz Gyula (1904–1986) csiszolt mészkőlapokkal burkolt falfelületre vési rá lendületes vonalait, hogy azzal szóljon a tudomány lehetőségéről és a békéből fakadó felszabadult örömről (1965). A rá jellemző himnikusság megőrzése mellett, de többi művétől átgondoltabb, világosabban fogalmaz. Tudatosan hangsúlyozva a rajzban a körző és a vonalzó alkotta szerkezetiséget, ami egy technokrata ízt ad, nem csupán Hincz ezen munkájának, hanem az egész életműnek.

Hincz pontosan gazdálkodik a rendelkezésére álló 30 m²-rel. A Kerpely terem (VII. számú előadó) folyosóval találkozó végfala mint exteriur jellegű belső tér egy üvegfal segítségével kapcsolódik a külvilághoz, s ezzel mintegy rálátást biztosít a murália egészére. (Sajnálatosan a gyakorlatban az épület forgalma nem így szerveződött.)

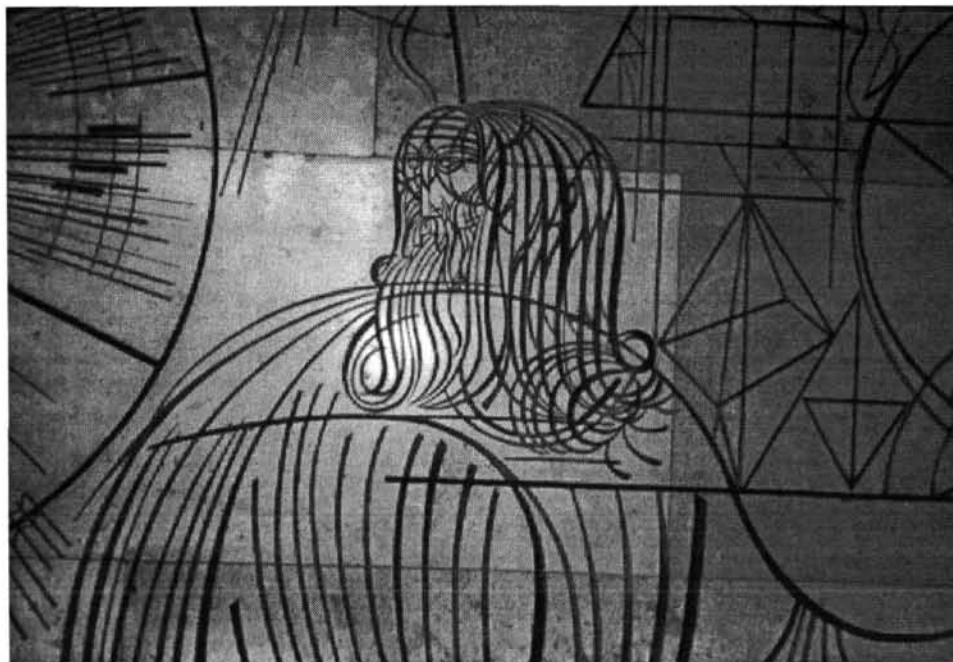
Az évezredek óta kialakult, és jól felismert szimbólumok (gyémántkristály, homokóra, csigaszor, üstökös még a pentagramma is, ami biztos nem a varázslat, hanem az ötágú vörös csillag jelképhordozó szándékával szerepel itt is, mint oly sok Hincz-művön) középpontjában a földi életünk szervező bolygója, a Nap áll.

A kozmikus tér valódi meghódítása ekkor vált realitássá. Az űrkutatási programhoz az egyetem kutatói már ezekben az években sikeresen hozzájárultak, s eredményes munkálkodásukat azóta is kifejtik e téren. Hincz e művében mindezt képes visszaadni. Bár szabadon választ a léptékekben, és egy egész alakos martinász tömegét egy diadalmas női profil ellenpontozza, mégis a sűrűsödő és elhaló vonalrendek kiszámíthatósága (tudós arcképe), az ólomsgraffito tiszta technikája és az egyetem sajátosságát hordozó eszme együttesen vissza adja az intézet műszaki jellegét és optimistán szól a tudományba vetett hitről, a szürkeállomány diadaláról.

Az idő távlata megengedi, hogy bátran mondhassuk, a korszak egyik hazai vizuális csúcsteljesítménye: Domanovszky Endre (1907–1974) *Disputa* című gobelinje. Örömkre szolgál, hogy az időszak legszuggesztívebb egyénisége a Miskolci Egyetemre olyan szabad kompozíciót készített, amiben már túllépett saját korlátain, felhasználta mindazon tapasztalatait, amit 1945-től módjában volt megtenni muráliáiban, sgraffitoiban (Dunaújváros 1955, Debrecen 1961).

A rektori tanácsterem hosszanti falára a klasszikus felismerési módot, a kiprovokált vitát fogalmazta meg. A 15 méter hosszú, s közel 3 méter széles textília a terem egészének hangulatát meghatározó eleme. A monumentális murália kartonterve 1964-re már készen volt és négy év kellett ahhoz, hogy az 5-ös felvetésű kárpitot hét fő megszöhesse. Nem csupán a tudós filozófusok életnagyságú alakja, hanem a műben érzékletessé váló gondolatiság adja annak valódi értékét. Domanovszky hazánkban elsőnek veti el a klasszikus gobelin felfogást, s egy új festői elvek szerinti tónusokra építkező, nagyméretű színes foltokkal alkot képet. Az az érzetünk, az új modern gobelinművészet teremtdőtt meg e művel, és feltevésünket az idő igazolni látszik. Domanovszky leeredukálja általában

használt színvilágát és komolyságot ad munkájának a fekete, a kékek és a sárgák árnyalatából történt megjelenítés.



3. kép. Hincz Gyula: Ólomgrafika (1965) (fotó: szerző)

Az érveket és ellenérveket képviselő tudósok expresszív kézmozdulataikkal, apróbb attribútumaikkal (a körző, mint az alkotó szellem, a szabadkőműves szimbólum), kifejező gesztusaikkal növelik a mű feszültségét. Axiómák konfrontálódnak tézisekkel és a szent ligetben tett séta a világ dialektikus felépítettségét segíti visszaadni.

Fontos kiemelni, hogy a művész egy olyan korban szól az értelmiség szükségességéről, amikor e társadalmi réteg nem élvezte a hatalom különösebb figyelmét. E kifejező, szép gobelin mű nem utolsósorban a benne megtestesült, alázatos kézművesmunka miatt is a Miskolci Egyetem leginkább időszzerű köztéri alkotása maradt. Nincs annyira tudományágakhoz kötve, hogy elveszítette volna az új tanszékek megjelenésével aktualitását, s előnyére vált, hogy 1998-ban a Központi Könyvtárba került át, s ezáltal még nagyobb nyilvánosságot kapott.

A triász harmadik és merőben más karaktere volt Barcsay Jenő (1900–1988). Az első megvalósult mozaikja a miskolci. Kicsit félrevezető annak datálása, hiszen maga a kirakást segítő karton terve már 1948-ban elkészült, de annak akkor olyan átütően modern szemlélete volt még, hogy elképzelhetetlen lett volna a kivitelezés állami finanszírozása. Még 1956 előtt sem volt eshetőség arra. 1966-ban lett kész az egyetemi könyvtár új tervek szerint (Tolnay Lajos), jól láthatóan elkülönülve a másfél évtizeddel előbb átadott szárnyaktól. A földszinti fogadótér méltóságát megadó mozaik már a következő évben végleges elhelyezést nyert.

A konstruktivista Barcsay több álló figurából alkotott kompozíciójával évtizedekkel előbb kezdett el foglalkozni. A beszélgető asszonyok frízszerű elrendezése, a ritmi-

kus rend a robusztus, termékeny női idomok és azok antiaxonometrikus árnyékai kimonodtan a téri élmény síkra vetítésének sajátos, Barcsayra jellemző megoldását adják. A nyugodt statika, a felületgazdag mozaikrakás, mind mind hozzájárul ahhoz a feledhetetlen élményhez, amit a mű rendelkezésre álló kicsit szűkös térben is kivált a nézőkből. A márvány egymáshoz közelítő finom színei és a formákat hangsúlyozó tónusok először jelennek meg az életműben. Sajnos az előtér gyakran installációkkal beépül, s akkor a mű összehatása sérülni kényszerül.

Ahhoz, hogy ezen évtizedből jelentős muráliákat sorolhatunk fel, akár városunkban, de országosan is annak az az oka, hogy volt egy ún. „kétezelékes törvény”, ami a beruházás összegéhez képest, a hozzárendelhető művészeti alkotások anyagi fedezetét biztosította. Így számos középület ünnepi hatását emelő, dekoratív, de gondolati közlendővel is rendelkező munka születhetett. Ezek általában az épülethez viszonyítva hamarosan el is készültek, s néhány évi késéssel helyükre kerültek. A viszonylag sok feladat lehetőségére pedig a művészek részére néminemű kísérletezést is jelentett, ami majd egy későbbi muráliánál mint tanulság szolgált. (Ekkor épülő új egyetemeinket fontos kiemelni azért is, mert oda különös gonddal, a jövő értelmisége iránti felelősség mellett készültek a muráliák.)

A kis aulának nevezett A/1 épület mennyezeti gipszplasztikáját Berczeller Rezső (1912–1993) készítette. A nonfiguratív kompozíció, ami önmagában harmonikus és a belső tér esztétikáját emeli, viszont nem fejezi ki a hely szellemét, s úgy tűnik, a művész különösebben nem is törekedett arra.

Más, intimebb fogadóterek kialakítását segítették azok a kerámia faliképek, amelyek elsősorban Majoros János (1928) és Csekovszky Árpád (1931) nevéhez köthetők. Sajnos ezek a kollégiumok túlsúfoltsága miatt mára élvezhetetlen állapotba kerültek. Részben lefalazva, csupán apró fragmentumuk utal eredeti mivoltukra. De így is hordozzák magukon azt a gondolatkört, amiben a diákság mindennapjait töltötte.

A „miskolci mozaik” teremtő erejével, az előadóterem falán megjelenő ólomgrafika a tudásba vetett rendíthetetlen hitével, valamint a santa conversazione-t sajátosan megfogalmazó monumentális kárpit révén – ma már tudjuk –, hogy a Miskolci Egyetem nem csupán saját korának új, közösségi műfaj teremtésében ért el jelentős szerepet, hanem tárháza lett a klasszikus magyar köztéri alkotások legjobbjainak.

E jeles művészi etap záróakkordja Vilt Tibor (1905–1983) *Technika* című szobra (1972). E mű sincs sajnálatosan benne a hazai művészeti köztudatban, pedig Vilt e munkája túlmutat azon a szerepen, amit az itteni genius loci várt el tőle. A Technika ugyanolyan méltatlanul mellőzött darabja az életműnek, mint amilyen Medgyessy Ferenc már tárgyalt Építkezője. Ennek oka talán nem a földrajzi távolságban van. Van olyan nagy ez az ország, ez a kultúra, hogy ily szerényen meghúzódhatnak remekművek? Már valami száműzöttség érződött a mű felállítása körüli bizonytalanságban is, amit az alkotás elnevezése tükröz. Leggyakrabban *Homo*-nak, de *Tudós*-nak is titulálják azt, s van hogy egyszerűen *Vasmunkás*-nak nevezik. Az alkotó maga *Technika*-nak hívta és szervesen beillesztette abba a felfogásbéli sorozatába, amit egyszerűen „szerszámok” kifejezéssel illett.

Figyelemre méltó, hogy Vilt, aki már fiatalon is expresszív művészetet folytatott és a Szocialista Művészek Csoportjához közeli eszmét vallott – bár maga nem volt tag – a szocialista realizmus korszakában, amikor a direkt eszmeiség, a pártosság, az erkölcsi nevelőerő és a közérthetőség elvárásként jelentkezett – szinte megbénult. Amint az E/5-ös kollégium falán látható, egy fiatal nőről készült (1957) domborműve mutatja, útkeresésében sokkal inkább a szecesszióhoz nyúlt vissza, mintsem hogy realista felfogásban



4. kép. Barcsay Jenő: Beszélgetők – kartonterv a „Miskolci mozaikhoz” (1949)
(repró: Kulcsár G.)



5. kép. Vilt Tibor: Technika (1972) (fotó: szerző)

mintázott volna. A lobogó hajtömeg egybeolvad a támaszul szolgáló fa lombzatával, s csupán a kérkedően felmutatott körző segít a munkát korba helyezni. (Itt az egyetemen számos helyen találkozunk ezzel a jól olvasható szimbólummal: Domonovszkynál, Hincznél, de majd Kerényinél is – ami ez idő tájt a szellemi alkotótevékenységre, legfőképpen a műszaki értelmiségre vonatkozott.

Vilt 1944-ben, saját művészi szabadságát fel nem adva műtermi magányában alkotta meg híres „Merengő”-jét, majd a „Satu és szobrot” és az „Állvány és szobrot” (1964–68). A korábbi, szárnyaló expresszivitást felváltja a szerkezetiségre való törekvés, de mindig megmarad a művek telítettsége. A tektonikus rétegek zaklatott formáiban a líra rejtőzködik, és szinte felmagasztosulva immár az apró ötlet valósággá lesz és önmagát vállalva kiáll a köztérre: hirdetvén egy új korszak új eszményét és az új művészeti harmóniát. A „Satu” alá tett posztamens ugyanolyan jelentőséggel bír, mint maga a szobor. A „Technika” is szinte önmagából sarjad azáltal, hogy állványa ugyanolyan formafogással készül, mint a belőle felnövő emberszerű lény.

Szerencsésen Vilt Tibor nem az elgépiesedésről csinált szobrot, hanem az alkotó elme diadaláról, ami saját teremtményébe önmagát vetíti ki. A „homo” mivolt jelzésszerűen, de arányából annál egyértelműbben adja magát. Egy-egy szegecs-ízület segít a gyorsabb felismerésben, vagy a „Merengő” figuráján már alkalmazott kampószerű kézátvétele, amint könyvet szorít hengerelt vaslemez testéhez.



6. kép. Kondenzvízszivattyús csigaház (ipari térplasztika) (fotó: szerző)

Vilt ugyanúgy nem számított a sokat foglalkoztatott, hivatalos szobrászok közé, mint látni fogjuk Varga Miklós sem. Kevés köztéri alkotásra kaptak lehetőséget. Inkább a művészetet feltételező mesterség tisztelete a jellemzőjük.

Varga Miskolcon felállított Emberpár (1976) című alkotása kitűnő példája a helyben lévő nehézipari gyárak (egykori DIGÉP, LKM) és a művészi alkotótevékenység sikeres együttműködésének, amit Vilt maga is folytatott a Székesfehérvári Könnyűféműben, vagy szobrunk esetében a Lőrinci Hengerműben.

A hazai művészet, az 1950-es évektől kezdve egészen a közelmúltig – a típusutemrést tartotta egyik legfontosabb feladatának. Ez természetesen azt jelentette, hogy háttérbe szorult a portréművészet. Az alkotók saját programjuk szerint szinte nem is portréíróztak, viszont megmaradt az igény, hogy a tudományos kutatóhely nagy egyéniségeit megtisztelje egy megfestett arcképben, egy megmintázott plasztikában. A jellem arcképben való megragadását a szobrászok szinte folyamatosan gyakorolták bizonyára azért, mert a kevés felkérés elsősorban nekik kedvezett, s mint látjuk az egyetem parkjában az 1960-as években elkezdődött egy szoborsétány kialakítása. A valósághoz képest 5/4-es méretű mészköszobrok alkotóit tekintve különbözők (Schaár Erzsébet, Vígh Tamás, ifj. Szabó István Varga Miklós) mégis az egységes megjelenés karaktervesztéshez vezetett. Már-már mondhatjuk: térplasztikává degradálódtak a portrék, és a vegetáció is csaknem teljesen észrevehetetlenné teszi a A/1-es épület közelében lévő alkotásokat. S ez nem elsősorban a feledés eredménye, sokkalta inkább korunk emberének a természethez való viszonyában történő változás kifejeződése. (A parkművészek napjainkban a fenntartási költségek figyelembevétele okán is az erdős-ligetes, angolkert felfogást helyezik előtérbe.)

Miskolcon az 1950-es évek második felétől országos szinten is kiemelkedő, élénk képzőművészeti élet folyt, de az Egyetemvárosban elhelyezésre került műalkotásokon még mindez nem érződött. A fővároshoz kötődő művészek kapták a lehetőségeket, s csak

egy központi decentralizációs művészetpolitika eredményeként jelen meg a helyben élő, tekintélyes művészekről egy-egy alkotás.

A szoborpark már kialakult koncepciójához illeszkedő *Geleji Sándor*-portré (1971) a Miskolcon dolgozó Varga Miklós (1928) alkotása. Varga a későbbiekben is több feladatnak tesz eleget, melyek közül kiemelkedik *Janáky Istvánnak*, az egyetem főépítészének portré-domborműve (1976, főbejárat), de a Selmeci Múzeum és Könyvtár díszkapujának 9 bronzplakettje is az ő műterméből került ki.

A miskolci művészek kizárólag mint portrécészítők vannak jelen az egyetemen. Csabai Kálmán (1915–1992) a rektorok arcképgalériáját festi meg, Varga Éva (1949) térplasztikái az új aulába kerülnek, Máger Ágnes (1944) domborművei a jogi karon láthatók.

Egy reprezentatív tudós portréjával szemben mindig komoly az elvárás. A megrendelő tiszteletét azzal kívánja leróni, hogy hasonlatosságot kíván, méltóságteljes, komoly megjelenítést vár el az alkotótól. Ezáltal maga a műfaj a legkonzervatívabbá válik. Csak a legkiválóbb portretírózók képesek arra a kompromisszumra, hogy ilyen megkötések mellett is véleményt formáljanak az ábrázolt jellemről. Érthető tehát, hogy a kor, melynek ideológiája az egyén szerepét nem ismerte el, nem kedvezett az arcképfestészet gyakorlatának sem. Kevesen is vállalták ezt a kihívást, s a gyakorlatlanság sok művészt vissza is tartott. Csabai Kálmán a kötöttségek ellenére érvényesíteni tudta elképzelését. Elfogadtatta, hogy az akadémikus felfogású kifejezési mód, egy elevebb, magyar sajátosságokat hordozó, színben gazdag előadásmóddal párosuljon. Ahhoz, hogy a korának még akkortájt is modernnek tekinthető felfogását érvényre juttassa, nagy szükség volt Csabai vitaképes műveltségére, de az egyetem vezetésének meggyőzhető kulturáltságára is. Így jött létre a *Sályi István*-, *Zámbó János*-, *Simon Sándor*-, *Czibere Tibor*-portrékból álló arcképgaléria.

Az időrendet követve ismét ki kell lépünk a szabad térre. A hosszan elnyúló műhelycsarnok horizontalitását próbálta megtörni az a bejárat fölé helyezett szimbolikus motívum, amit Kerényi Jenő alkotott *Körzős kéz* (1968) címmel. A nagyméretű kompozíció a funkcionális stílusjegyű épületen emblematikus kifejező erővel, mint egy céhjelvény jelenik meg. A korabeli hazai művészet úgy értékelte e művet, mint ami az architektikus építészethez legjobban alkalmazkodik. Kerényi expresszív fogantatású művészetén belül is egy jelentős állomás nyitódarabja. Ekkor fedezi fel a maga számára a geometrikus redukciót. Természeti formát (kezet) ír át későbbiekben is dekoratív térplasztikává (1972 *Munkás-kezek*, Diósgyőr, Kilián-déli lakótelep), s ami jellemzője marad a művésznak, hogy expresszivitását ezen átírás során sem veszíti el.

A szimbólumoknak egy másik alkalmazására látunk példát az Egyetemvároshoz közeledve, de amik csak az 1970-es évektől állnak jelenlegi helyükön. Két, nagyméretű, „valódi” térplasztika hívja föl magára a figyelmet. A frekventált téri elrendezés miatt jelentős szerepet kap mind a 4 tonnás *fogaskerék*, mind a *kondenzvízszivattyús csigaház*. Mindkét ipari forma a Lenin Kohászati Művek ajándéka volt (1975 körül). A század elején gyártott matuzsálemek ipari műemlékként érdemesültek ki arra, hogy több emberöltőnyi működés után új feladatot kapjanak, és a nagyméretű épület-kubusok között impozáns méretükkel adjanak nyomatékot a gazdasági lét alapjának: a termelésnek. De miután az egyetem kizárólagos nehézipari jellege megszűnt, a fogadó motívumoknak állított formák érvényüket veszítették. S leginkább a monoton műhelycsarnok környezetében lenne indokolt új helyüket kijelölni.

Az építkezések üteme lelassult, s változás állt be a képzőművészeti alkotások megrendelése terén. A központi kollégium toronyháza az Egyetemváros komplexumának



7. kép. Varga Éva: Mikoviny Sámuel (1992)
(fotó: Fojtán L.)



8. kép. Cyránski Mária: Jacquin, N. (1992)
(fotó: Fojtán L.)

szervező látványelemévé lett, mégsem kapott sem külsejére, sem belső tereibe társművészeti alkotást. Ennek legfőbb magyarázata az, hogy elhalt az a gondolat, mely az építészetben oly fontos szerepet szánt a képzőművészetnek, azaz nem kapták meg azt az „ösztönzést” az építészek, hogy ezzel az eszközzel mint a hatalom propagandaerejével számoljanak. De így is vitathatatlan, hogy az épület önmagában jelentős térkompozíciót alkot az étteremmel együtt, valamint a sportsarnokkal, melynek megjelenése ugyancsak magán hordozza a saját születési korát, az 1980-as évek elejének stílusát. Ez az időszak a Miskolci Egyetem profilváltásának korszaka is. Új épületszárny készült a Jogi Kar számára, s a már meglévő központi bejáratot egy új aulával kapcsolják ehhez. Ferencz István terve (1981) 1986-ra készült el. Ismét fontossá vált a reprezentatív belső tér, az aula eszmét hordozó kifejezése. Átkerültek a legszebb bronzszobrok és az újakkal kiegészülve egész galériát alkotnak, megadva azzal az intézmény tekintélyét külsőségében is. Utánöntések készültek Markup Béla munkáiról, melyekről már szó esett a Selmeci Múzeum és Könyvtár kapcsán, az újak pedig főképpen Varga Éva (1949) nevét dicsérik. (*Delius Christof, Mikoviny Sámuel*, 1992) Cyránski Mária (1940) szépen mintázott portréi a tér méltóságteljes hangulatát fokozzák (*Jacquin Nikolaus, Scopoli Giovanni*). (Itt kell megemlíteni azt a sajnálatos tényt, hogy a 14 mű közül három nyomtalanul eltűnt.)

Az ünnepi pulpitus mögé a Miskolc Város Tanácsa ajándékként Szász Endre 62 m²-es muráliája került. Az allegorikus kompozíció címe *A tudás fája*, anyaga hollóházi síkporcelán a művész saját kivitelében. Az apró arcképeket összefűző famotívum egyaránt alkalmas a közeli és a távoli szemlélődésre, de a méret gigantikussága és a rokokó



9. kép. Szász Endre: *A tudás fája* (1986) (fotó: Fojtán L.)

finomkodás között az a művészetekben meglévő anomália tükröződik, ami a mű születési korszakát nagyon is jellemzi hazánkban (1986). Már kizárólag egy ember, a művész elképzelése érvényesül – már nem közösségi az alkotás – a hatalom csupán formálisan jelzi még létét, de igazán nem hisz a művészet fontosságában, jótékony irányban sem avatkozott be. A szabadság végtelensége sok művészt elbizonytalanít, s e mű inkább illusztratív, mintsem méltóságot hordozó reprezentativitás jellemezné. Bár méreteiben impozáns, de nem monumentális. A szép anyag (porcelán) és az artisztikus, de nem a jellemábrázolásra törekvő rajzi bravúr ekkora mértékben anakronisztikussá válik. A fal építészeti tagoltsága és a társművészeti motívum másmilyen osztottsága bizonyítja; a két művész nem állt közvetlen alkotó kapcsolatban.

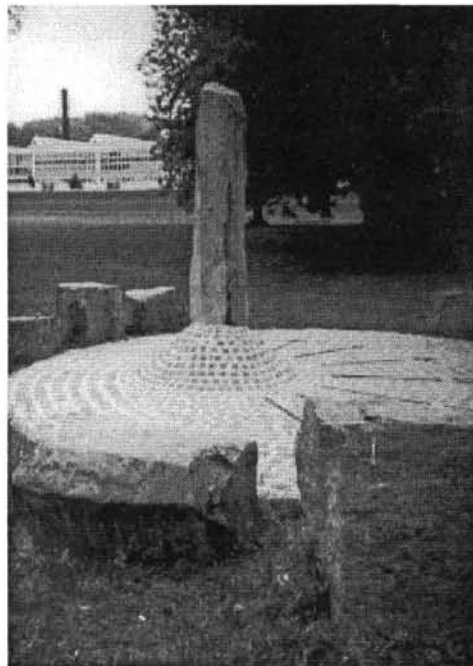
Az őshonos nyárfaligetből kihaló gondozott park ez idő tájt gazdagodott Gádor István pirogránit térplasztikáival. A geometrikus formákból komponált antropomorf motívumok a nagy nyitott téren elveszítik hatásukat, különösen amiatt az arány miatt, ami közte és a mögötte lévő nagy tömegű épület között van. Valójában a plasztikában rejlő értékek már régtől nem látszanak, hiszen azok régtől torzók.

A gazdag változatosságot mutató vegetációval szépen harmonizál Kucs Béla (1925) *Fekvő női akt* című parkszobra. A nagyméretű mésztömbből csupán néhány síkkal kifejtett figura Henry Moore felfogásának gyors egyetemessé válását mutatja s azt, hogy szinte európai népművészetté vált e szobrászati felfogás. Az 1970-es évek óta e mű a diákéveket megszépítő tréfák központi szereplője.

A külső tér tágassága olyan szép kezdeményezéseknek ad lehetőséget, mint az Országos Magyar Bányászati és Kohászati Egyesület *Társaink emlékére* (1992) állított meditatív kompozíciója. Alkotója: Kanizsai László. Az elgondolkodtató, az idő múlását – mint napóra – idéző ötlet mindenképpen arra az ősi megfogalmazásra emlékeztet, amit



10. Ferencz István: Díszkút (Jogi Kar)
(1980) (fotó: Fojtán L.)



11. kép. Kanizsai László: Társaink emlékére
(1992) (fotó: szerző)

minden civilizáció hajnalán a menhírek állításában megtalálunk. A csendes maradásra késztető ülőkék rusztikus terméskő mivoltja ismétlődik az anyagazonos kockakövekben, talán utalva az egyetem 1956-os történéseire. (A forradalmi megmozdulásokról és a mártírhálalt halt diáknak az A/1-es épületben emléktáblán emlékeznek meg)

A műalkotások elhelyezésének gyakorisága egyre ritkább lett. A közvetlen központi függés is megszűnt, de a szponzorálás is. Új egységek berendezési díszét időnként a város vagy a megye „ajándékozta” az egyetemnek. (Szász Endre: *Allegórikus kompozíció*, Varga Imre: *Hajmosó lány*.) A civil kezdeményezések, a spontán emlékműállítás napjainkra válik szokássá. A tanszékalapító Kunt Ernő professzor tiszteletére faragott kopjafa archaikus szimbolikájával és szép arányával jelöl ki egy emlékezésre alkalmas helyet a Böl-



12. Bódi László: ifj. Kunt Ernő emlékoszlop
(1995) (fotó: szerző)

csészettudományi Intézet épületéhez közel (Bódi László munkája, 1995.).

Az Egyetemvároshoz kapcsolt új épületek a megváltozott funkciójuk kifejezésére és a benne élő diákság személyiségformálása céljából új műalkotásokra várnak.

Az uralomra kerülő új hatalmak minden lehetőséget – intézményalapítás, nagyfokú beruházások – felhasználnak arra, hogy a maguk igaza szerint szolgálják célkitűzéseiket. A köztéri alkotásokat, mint a propaganda eszközt tekintik, ennek elmaradása hosszú időre kiható tudati hátrányt okoz, kiváltképp egy felsőoktatási intézetben. Az adott kultúrpolitika a kiválasztás rendszerével, a pályázatok kiírásával, azzal, hogy megbízással, illetve felkéréssel juttatja a művészt a feladathoz, vagy hogy a zsűri szemléleti összetételét befolyásolni tudja, végül is saját szándékát érvényesíti. A művész felelőssége, hogy a korlátok betartásával alkotása olyan jelentéssel bírjon, mely korának lényegi kérdései mellett nem megy el véleményformálás nélkül. A szabadság eme szűkre szabott lehetőségét eredménnyel kiaknázó legjobbjaink végül is klasszikus, egyetemes gondolatokat közlő műveket alkottak a Miskolci Egyetem számára. Talán a központi hatalomtól való földrajzi távolság ezúttal segítőleg hatott és a nemzeti kultúránk nyereségére vált.¹

DIE OFFENBARUNG DER MACHT IN DER BILDENDEN KUNST, DAS HEIßT DIE WERKE AUF DEN ÖFFENTLICHEN PLÄTZEN DER MISKOLCER UNIVERSITÄT

In jeder Epoche versucht die Kulturpolitik bewußt auf die in den öffentlichen Plätzen steckende agitative Kraft einzuwirken. Dies trifft zu, wenn keine Möglichkeiten zu deren Verbreitung geboten werden, aber auch in dem Falle, wenn deren Entstehung auf besondere Weise gefördert wird.

Die in der Universitätsstadt befindlichen bildkünstlerischen Werke spielen aufgrund ihrer Vielzahl und ihres Niveaus, aber auch infolge der Umstände ihrer Entstehung eine wichtige Rolle in der ungarischen Kunstgeschichte.

Während eine Wohngemeinschaft imstande ist, ihre Monumente durch das Einschalten mehrerer Kontrollen im wesentlichen nach ihrer eigenen Ansicht zu formen (durch Pressedebatten, über Ausschüsse), kann sich die Macht im Falle eines zentralen Planes fast absolut durch die Kunst offenbaren, wobei wir voraussetzen können, daß sich in der Idealität und im Niveau der in der Universitätsstadt entstandenen Werke die amtlichen Erwartungen widerspiegeln.

In der Universitätsstadt erschien zuerst an den Mauern der sägezahnförmig zueinander angeordneten Studentenwohnheime je ein Relief (1956). Es ist anzunehmen, daß die vorzügliche Schöpfergarde die Aufgabe nicht auf dem Wege einer Bewerbung, sondern durch einen Auftrag erhielt.

Der in der Relieftchnik und Steinmetzarbeit geübte Künstler schaffte auf der ihm zur Verfügung stehenden Fläche eine zusammengesetztere Komposition in der Gestalt von fünf würdevollen Männern. Der bereits alte und kranke Ferenc Medgyessy (1881–1958) nimmt als Selbstbildnis in voller Gestalt sozusagen Abschied von der

¹ Ezúton mondok köszönetet azért a segítségért, melyet dr. Zsámboki Lászlótól, Kovács Bertalantól és Göndös Gábornétól kaptam a művek pontosításához, valamint Fojtán Lászlónak a fotók elkészítéséért.

schöpferischen Tätigkeit, indem er sein Wissen gewissermaßen als Zimmerpolier an die jüngere Generation weitergibt. Die im Werk formulierte Metapher aber regt ebenfalls zum Nachdenken an, da gerade ein Kreuz gezimmert wird. Das senkrechte Element hält der Meister selbst, während die Jugendlichen mit schwunghaften Bewegungen den waagerechten Balken sägen (1956).

In den Jahren um 1960 entstanden die die inneren Räume bereichernden und klassisch werdenden Muralien. Namentlich das sogenannte „Miskolcer Mosaik“ mit dem Titel Konversierende von Jenő Barcsay, die bis heute überwältigende „Bleigraphik“ von Gyula Hincz und der von Endre Domanovszky entworfene monumentale Gobelin mit dem Titel Disput.

Die Eroberung des kosmischen Raumes war zu dieser Zeit Realität geworden. Die Universitätslehrer hatten erfolgreich zum Raumforschungsprogramm beigetragen und leisten auf diesem Gebiet immer noch erfolgreiche Arbeit. Hincz war fähig, all dies in seinem Werk wiederzugeben.

Domanovszky konzipierte an der längsseitigen Wand des Konferenzsaales im Rektorat die klassische Art der Erkennung, die provozierte Auseinandersetzung. Der 15 Meter lange und fast 3 Meter breite Gobelin ist ein Element, das die Stimmung des gesamten Raumes beeinflusst.

Anfang der 80-er Jahre beginnt auch die Epoche der Profiländerung an der Miskolcer Universität. Es entsteht ein neuer Gebäudeflügel für die juristische Fakultät und der schon vorhandene Zentraleingang wird durch eine neue Aula damit verbunden. (Entwurf von István Ferencz 1981).

Die zivile Initiative und spontane Errichtung von Denkmälern ist in den heutigen Tagen zur Gewohnheit geworden. Zu Ehren des Lehrstuhlgründers Professor Ernő Kunt wurde durch ein geschnitztes Speerholz mit archaischen Symbolen und schöner Vergoldung ein geeigneter Platz zur Erinnerung in der Nähe vom Gebäude des Institutes für Philosophie zugewiesen.

Es liegt in der Verantwortung des Künstlers, daß sein Werk unter Einhaltung der Schranken eine solche Bedeutung erhält, an der die wesentlichen Fragen seiner Zeit nicht ohne eine Meinungsbildung vorbeigehen. Die diese eng beschränkten Möglichkeiten der Freiheit erfolgreich ausnutzenden Besten unserer Künstler haben schließlich doch klassische, generelle Gedanken ausdrückende Werke für die Miskolcer Universität geschaffen. Vermutlich hatte die geographische Entfernung von der zentralen Macht eine vorteilhafte Wirkung und wurde so zum Gewinn für unsere nationale Kultur.

Gertrúd Goda