

Veress Ferenc

Organikus irányok a magyar szobrászatban

Román Viktor pályája (1937–1995)

■ Az emberi test ábrázolásának európai hagyományában két ellentétes irány fedezhető fel. Egyik a klasszikus eszmény, amelynek Kenneth Clark átfogó tanulmányt szentelt. Ami ettől az ideáltól különbözött, azt a szerző a korai kereszténység elutasító magatartásából származtatta.¹ Valójában azonban létezik egy másik, a klasszikustól eltérő, nagyon régi alaptípus, a populáris kultúra groteszk testképe, ezt Mihail Bahtyin világította meg Rabelais *Gargantua és Pantagruel*ében.² Ennek a groteszk testképnek az eredete az ősművészetbe nyúlik vissza, a populáris kultúra évszázadokon keresztül megőrizte. Ez az ideál rokon a „vitalizmussal”, amelyet Herbert Read jellemezett mint a XX. századi szobrászat egyik fontos vonulatát, s amelynek előzményei éppen azok a kultúrák (korai görög, etruszk, régi mexikói, mezopotámiai, egyiptomi, román és gótikus művészet, afrikai és polinéziai törzsi kultúrák), melyek nem klasszikusnak minősülnek: „... mindezekben a korokban közös, hogy nem a klasszikus szépségideál volt a művész célja, hanem ez a másik eszmény, a vitalitás, a forma és érzelem egységé.”³

A magyar szobrászatban az organikus, groteszk testfelfogás egyik mesterének Medgyessy Ferencet (1881–1958) kell tartanunk. Medgyessy műtermében furcsa tárgyak tömegét halmozta fel, köztük érdekes csontdarabokat (hortobágyi kutyagerinc, fűrészhal fűrész, négyszarvú kos koponyája, lókoponya), melyek az organikus világ formáival való vonzódásáról tanúskodnak.⁴ Borsos Miklós ugyanilyennek írta le Henry Moore műtermét, amelyet 1963-ban látogatott meg.⁵ Henry Moore így vallott saját tapasztalatairól: „Bár érdeklődésemet legmélyebben az emberi alak köti le, mindig nagy figyelmet szenteltem a természeti formáknak, így például a csontoknak, kagylóknak és kavicsoknak. [...] A kavicsokon jól megfigyelhető, miképpen munkálja meg a természet a követ.”⁶

Ezt az irányt képviselte a magyar szobrászatban a gergyócsomafalvi Borsos Miklós (1906–1990), aki

mesterének vallotta Moore-t csakúgy, mint Medgyessy.⁷ A szintén székelyföldi származású Benczédi Sándor (1912–1998) Budapesten töltötte 1944–1945 telének tragikus ostromát, s ezalatt az Epreskertben együtt dolgozott Medgyessyvel, majd hazatérve fontos alakjává vált az organikus erdélyi szobrászatnak.⁸

Szervátiusz Tibor (szül. 1930) édesapja, a Párizsban is dolgozó Szervátiusz Jenő (1903–1983) közreműködésével ismerte meg Constantin Brâncuși (1876–1957) művészetét. Brâncuși visszatért a *taille direct* (közvetlen faragás) technikájához, melyet Medgyessy Ferenc is tudatosan művelt, s a román népi hagyományok alapján éppúgy, mint a primitív kultúrák hatására, feltámasztotta a fafaragás ősi művészetét.⁹

Brâncuși és Moore voltak a példaképei a Borsossal azonos generációhoz tartozó Étienne Hajdúnak (1907–1996).¹⁰ „Ahelyett, hogy az emberalak külső fizikai jellemzőit másoltam volna, a saját plasztikai kifejezőkészségem segítségével írtam át annak formáit, vagyis felhasználtam a kontúr, a síkok viszonyrendszerét, az erővonalakat, a fény és árnyék hatásokat, a fény kontrasztját az árnyékkal” – vallotta egy alkalommal.¹¹ Munkáinak formavilágában számos affinitás tapasztalható Borsossal, az Olaszországba emigrált Amerigo Tottal (Tóth Imre, 1909–1984) és a Németországban telepedett Barta Lajossal (1899–1986).¹²

„Számomra a fa egy élő léttel bíró teremtmény, melyhez közeli rokonság fűz. Soha nem bírtam elviselni a kidöntött fa látványát. Volt benne valami tragikus, holttesthez hasonló. Ezeket a gyermekkori emlékeket ma is magamban hordom, szobrászatom jelentékeny része belőlük ered. A fa egy olyan tömeg, amely nem teljesen telített, ágai üregesek, átfűj közöttük a szél. Legutóbbi rácsos szobraimban is ott van egyfelől a törzs, amely kompakt, másfelől az ágak rendszere, amely teret hoz létre” – írta Étienne Hajdu.¹³ Véletlen egybeesés, mégis azonos élményvilágra utal, hogy Hajdu István későbbi párizsi

segédjének, Román Viktornak első, Bukarestben kiállított absztrakt munkája éppen a *Kidőlt fa* volt.

Az 1937-ben, Homoródszentmártonban (Martiniş, Románia, Hargita megye) született Román Viktor más generációhoz tartozott, mint a Medgyessy-tanítványok, Borsos Miklós és Benczédi Sándor. Szülei, Román Ferenc és Koncz Ilona egyszerű parasztemberek voltak. Román Viktor első találkozását a művészettel a falusi szerszámok, faragások jelentették. 1950-tól a marosvásárhelyi művészeti gimnáziumban tanult, ahol mestere Izsák Márton szobrászművész volt. Az érettségit követően Bukarestben folytatta tovább tanulmányait. Ez a választás eltért az erdélyi művészek által akkoriban követett úttól, amely általában Kolozsvárra vezetett. Sajátos, egyéni elhatározás eredménye, mintegy elővételezi Román pályájának későbbi alakulását.¹⁴ A bukaresti Nicolae Grigorescu Képzőművészeti Egyetemen Constantin Baraschi és Ion Murnu voltak a tanárai. Banner Zoltán szerint Bukarestben főként Balogh Péter (1920–1994) műhelye jelentette az újfajta plasztikai törekvések kiindulópontját. Kiemelkedő jelentőséggel bírt a román nyelven megjelent Brâncuşi-monográfia (1965) és az 1968-ban Bukarestben megrendezett Henry Moore-kiállítás.¹⁵

Kezdetben ugyan Bourdelle dekoratív művei hatottak Román Viktorra, azonban ezt a figurális felfogást hamarosan egyhangúnak, akadémikusnak érezte. „Később közvetlen környezetemben sok egyhangúságot, erőltetettséget éreztem. Négy évvel ezelőtt aztán valami hazakergetett falura.” Fölfedezte magának a varrottasok színes, szögletes motívumait. „Táncoló párokat lehet felismerni bennük, a végsőkéig leegyszerűsített formaelgon-

dolással. Ez volt az első, amit fából kifaragtam. Ebből lett aztán minden: *Pók, Denevér*.¹⁶

Az '50-es évek kötelező szocreál tematikájából, a figuralitásból a '60-as évek elején szinte észrevétlenül átmenetet látunk az absztrakció felé.¹⁷ Jelrendszerének archetipikus formáit a művész a tudatalatti mélyrétegeiből hozta felszínre. Szerepet játszottak benne gyermekkori élményei, a mesék-mondák világa, a szülőfaluját jellemező hiedelmek. Egy interjúban maga mondta el, hogy a *Kiméra/Rossz szellem* félig biomorf, félig antropomorf alakzata az erdő megelevenedő fáit jelképezi, amint fenyegetve közelednek a magányos kisfiú felé: „egészen kicsi volt, tehenet őrzött a hegyen a bátyjával és az apjával. Otthagyták egyedül a jószággal. Ekkor tört rá az ellenséges, a támadó csend. A fák elkezdtek mozogni, összefonódtak és egyesültek. És mint félelmetes, rossz szellem, feléje indultak.”¹⁸

A *Bagolyról*, melyet több formában is megmintázott, a következőket mondta: „A bagoly olyan, mint egy tudákos vénasszony, de a hiedelem szerint halált is jósol, tehát félelmetes.”¹⁹ Ugyanígy a denevér is: „Este a faluban nem mertem kimenni fáért, ígérhettek nekem akárhány lejt is. Féltem, irtóztam a denevértől. Későbbi utazásaim során fel-felújult bennem az élmény, s a denevér a tisztaságot, szépet fenyegető rém felnagyított szimbóluma lett.”²⁰

Román szobrainak egyik csoportján a durva szemcséjű vulkanikus kőzetet használta alapanyagként. A *Tél* vas-taga suba alá bújó férfialakja, valamint a *Kislány babával* az egyiptomi szobrászat, vagy a sztyepei kultúrákban előforduló bálványok-babák stilizált megoldásait eleveníti fel. A talpazat megoldása mindkét esetben a szobor földbe ázott részére utal, a primitív formák archaizmusa a funerális (temetkezési) szobrászat sajátossága. A szobroknak ez a csoportja emlékeztet leginkább az erdélyi szobrászati hagyományokra, a Szervátiuszok és Benczédi

alkotásaira. Magyarországon az 1960-as években Kő Pál művei tekinthetők párhuzamnak.²¹

Meglepő formai megoldással élt Román Viktor akkor, amikor a kovácsok által használt üllöt kőből faragta meg, és *Bikafejjé* minősítette át. A tárgy totemisztikus jellege miatt párhuzamba állítható Samu Géza (1947–1990) *Szarvasteknőjével* (1970, Magyar Nemzeti Galéria), amely kézzel vájt rusztikus fateknőből és az ehhez erősített elemekből teremt erőteljes, mágikus jelképet.²²

A bennszülött törzsi szobrászat fából faragott bálványai, amelyek formáikkal a történelem előtti idők földanyáira, termékenység-istennőire utalnak vissza, megihlették Román Viktort is. Az ősi bálványokkal rokon a márvány *Női torzó*, amelyen a csípő és az apró mellek hangsúlyosak; a felület csiszolása, lágy átmenetei a formákat érzékivé teszik. Bár csak 1980-ban jutott el Görögországba, hogy megcsodálja a kükladikus kultúra alkotásait, ennek a lenyomata már az 1960-as évekbeli alkotásain világosan érezhető.

kortárs román képzőművészeti seregszemlén szerepeltek Londonban. A kiállítás kurátora, Sir Robin Darwin, a *Royal College of Art* igazgatója, korábban már látta a művész bukaresti, *Dalles* teremben rendezett egyéni kiállítását, és meghívta öt fél évre a londoni *Royal College of Art*-ba.²³

A XX. századi szobrászat neves képviselőivel, Henry Moore-ral, valamint Lynn Chadwickkel és Kenneth Armitage-dzsel való angliai találkozója inspirálta Román Viktor felfogását, aki már korábban hasonló szellemben dolgozott. Nyilvánvalóan másképp jelentkezett Moore hatása Román munkáiban, mint Borsos Miklóséban. Borsos az 1960-as években már idősebb művész volt, Moore alkotásait, munkamódszerét saját tapasztalatán átszűrve ítélte meg. A találkozás a kortárs szobrászat egyik legnagyobb egyéniségével Borsos számára az utólagos megerősítés jelentőségével hatott.²⁴ Román Viktor alkotásaiban főként az 1970-es évek második felében készült bronzokon vélem felfedezni Moore hatását, ahogyan például a *Harcos* (Guerrier, 1978) című Román-szobron és Moore *Király és királyné* című alkotásában tükröződik.

1965-ben Román Viktor részt vett a genfi Nemzetközi Távközlési Szövetség (UIT) pályázatán, amelyet a távközlés századik évfordulójára hirdettek meg. Pályaműve, a *Tánc* második díjban részesült. 1966 novemberében munkái egy

Román Viktor 1968-ban úgy döntött, hogy nem tér haza Londonból, hanem Párizsba költözik. A leghitelesebben ő maga számolt be erről az életrajzi fordulatról 1974-ben írott visszaemlékezésében: „1968-ban érkeztem Párizsba, 170 frankkal és Hašek *Švejkjének* luxuskiadásával tarsolyomban. Párizsban mind a mai napig *Švejknek* érzem magam.”²⁵ Kivitelezőként dol-

gozva, Étienne Hajdu mellett sajátította el az idősebb mester által képviselt szobrászati hagyományt, és szerzett tapasztalatot az építészeti környezetbe illeszkedő szobrászati alkotásokról is, amelyek terén Hajdu már jelentős tapasztalattal bírt.²⁶

Első egyéni kiállítása a *Paris-Sculptben* (Galerie de l'Université) nyílt, 1973 májusában. Ugyanekkor barátjának, a békéscsabai származású Pátkai Ervin (1937–1985) szobrászművésznek a *Galerie Soleilben* nyílt tárlata. Mindkettőjüket Denys Chevalier műkriti-

kus méltatta, aki később európai turnéra vitte munkáikat több, közép-európai és távol-keleti pályatársukkal együtt.²⁷ Ha az itt kiállított munkákat vesszük szemügyre, a művész által a '60-as évek óta bejárt út következetesnek mondható, a szobrászi formanyelv karakterisztikus jegyei bontakoznak ki előttünk.

Mint Denys Chevalier megállapította, Román Viktor szobrait bizonyos állandó vonások jellemzik, amelyek egyfelől a szimmetriát juttatják érvényre (például az emberalak vertikális axis mentén szerveződő formáiban), másfelől pedig a mozgás érzetét közvetítik. A *Fekete szűz* és a *Győzelem* egymáshoz élükkel érintkező, elforgatott síkidomokat épít egymásra, függőleges tengely mentén. Ezeknek az egyszerű elemeknek a helyzete, illeszkedése, érzékeny viszonyrendszere hozza létre a dinamikus összhatást. A munkák másik csoportja tömör elemekből épül fel, lényegéhez tartozik a sziluett-hatás, a formán belüli lágy átmenetek érzékisége, néha az áttörtség: *Talizmán* (pala), *Sziluet* (csiszolt pala), *Totem* (bronz), *Fekete Vénusz* (csiszolt pala), *A menyasszony* (fehér márvány), *Titokzatos istennő* (csiszolt pala), *Éva* (bronz). Utóbbi alkotásán a művész a forma végső letisztulásához jut el, hasonlóan Brâncuși egyes alkotásaihoz.

A címek maguk is árulkodók, hangsúlyozzák a művész által megtestesíteni kívánt archetípusokat. Mindez visszautal a korábbiakban hangsúlyozott bálványyszerűsége, a népi hiedelmekre, a manók és a tündérek világára. A gyermekkori emlékekről mondottak, valamint az 1974. évi *ars poetica* szavai jutnak eszünkbe: „De szeretnék visszaemlékezni a gyermekkorra, nem arra a szerencsétlen

gyermekkorra, amit talán átéltünk, hanem egy olyan világra, amely létezhetne; lényeg az, hogy megőrizzük a szép lidérceket (chimères), hogy tanácsot kérhessünk tőlük, hogy megmaradhassunk Švejknek.”²⁸

A függőleges vagy vízszintes tengely mentén egymásra épülő, élükkel érintkező síkok dinamikája-ritmusa több alkotásán is megfigyelhető. A sík elemeket átlyugtatva lebegő konstrukciót hozott létre első köztéri alkotásán a bobigny-i városháza előtt felállított, *Győzelem*

(La Victoire) című szobrán (1974). A szobor két „lábon”, vagyis élével szembeforduló síkelemen áll, törzse kivájt teknőre emlékeztet. Ehhez illeszkednek különféle formájú, átllyuggatott, lebegő lemezek. Az alakzat távolról olyan természeti formákra emlékeztet, mint a kaktusz, de mobil szerkezet benyomását is kelti, mint Alexander Calder konstrukciói, amelyeket Román Viktor Svájcban csodált meg. A zsűri valószínűleg azért is döntött Román alkotása mellett, mert annak formái különösen jól harmonizáltak az épület homlokzatának áttört elemeivel. Ezt a köztéri alkotást később továbbiak követték.

Az 1970-es évek második felében a szobrász legfontosabb motívumainak a szekér és a repülő szerkezete tekinthető. A falusi szekér formáját, részeinek egymásba illeszkedését a művész szülőfalujából hozta magával. Ehhez járultak a művészet történetében, így a prehistorikus korok emlékvilágában tett barangolásai. Utóbbiakból merítette a „napszekér” szimbólumát, melyet több változatban is feldolgozott. Az 1977-ben készült szekér monumentális változata egy évtized múlva, 1987-ben került felállításra a párizsi biztosítótársaság fogadóterében (Párizs, La Défense, COFACE). Az enyhén zöldes patinájú bronz érvényre juttatja a fomák nemes szépségét. A szekér alapját a tengellyel összekötött két, küllős kerék adja. Ebből indul ki egy vertikális tengely, amely elágazó „kormányban” végződik. A kormányrész nyúlványai úgy hajladoznak, mint valami fény után áhítózó fa ágai. A szekér vertikális tengelye antropomorf vonásokat is mutat, egy akt torzója vehető észre rajta.

Ebből a szekérformából a művész újabb típusokat is létrehozott. Az első szekér tengelyéhez rudat illesztett, amely egy második, szimbolikus szekérhez kapcsolódik. Utóbbinak csupán egy kereke van, az ősi napszekér közvetlen rokona.²⁹ A harmadik típus az 1979-ben született *Harckocsi*. A név azért találó, mert a kormány feletti vízszintes rudak fegyverhez hasonlóak (eredetileg csupán *char*, azaz kocsi volt a konstrukció neve). Az alakzat megformálásakor a művész legfontosabb célja valószínűleg a mozgás kifejezése volt, ami a futurizmusra utal vissza. Román Viktor szekérkerekeinek elmosódó küllői, a kormányformák a száguldás érzetét közvetítik, hasonlóan az antik arénákban versenyző kétkerekű kocsikhoz.

A mozgás kifejezése a fő témája Román Viktor *Lendület* (*Envol*, polírozott bronz) nevű munkájának is, amely egy repülő szerkezet sajátosságait mutatja. A magasba emelkedés lehetősége régóta foglalkoztatta az emberiséget, elég Leonardo da Vinci repülő szerkezeteire gondolni. Ezek hagyományát elevenítette fel a XX. században Vlagyimir Tatlin (1885–1953).³⁰ Fa, bőr és karton alkatrészek helyett Román Viktor a mintázás szépségét juttatta érvényre. Keze alatt a madár csontozatához hasonló organikus formák születtek, amelyek összekapcsolódva felszállni készülő szerkezetet sugallnak. Párhuzamként megemlíthető, hogy Román Viktor barátja, Pátkai Ervin az 1960-as évek első felében ugyancsak madárcsontokhoz hasonló formákból hozott létre kompozíciókat.³¹

Az 1980-as években Román Viktor világa a konstruktív felfogás jegyében alakult át. A továbblépést az jelentette, hogy szakított a kereszt alakú, vertikális és horizontális axisra épülő felfogással, ezáltal a súlypontot elmozdította hagyományos, központi helyéről. Szobrainak így „mintha szárnyuk nőne, középpontjuk felszabadul, a levegő átjárhat rajtuk”. Mindez annak köszönhető, hogy „Victor Roman eltávolodott az oszlopszerű szobortól, vagyis attól a kubusszerű formától, amelyet leginkább Brancusinak *A csók* című alkotása fémjelez”.³²

Egy újszerű, konstruktív felfogás jelenik meg tehát Román Viktor szobrászatában, a *Kapu* (Porte) ennek az orientációnak az emblémája. Teljesen nyitott, levegős forma, a tömör agyag/beton és a fénylő alumíniumelemek kontrasztjára épül. Az egyik elem szívárványszerű, íves forma, ehhez kapcsolódik egy álló helyzetű, tömör

sík, amelyen két „sugár” tör át. Nem hagyományos értelemben vett „kapuról” van tehát szó, hanem ég és föld, emberi és isteni szféra egymásba hatolásáról. Az alkotást 1985-ben monumentális formában is megvalósították a Jean Martin építész által tervezett *Place García Lorcán* (Noisy-le-Grand, Marne-la-Valée).³³

Újdonsága még a *Kapunak*, hogy elemei szabadon szétszedhetők és összerakhatók. Ez a variálhatóság elvét hordozza magában, vagyis ugyanazokból az alapelemekből különféle konstrukciókat, változatokat lehet létrehozni. Így a szobrász legtöbb konstrukciójából szériák-sorozatok készültek. A kapu továbbra is fontos szimbólum marad a szobrász számára, elég az 1980-as évek második felétől készült, remekművű kapusorozatára utalni.³⁴ A sorozat monumentális formában megvalósult darabja a *Villiers-le-Bel-i kapu* 1989-ből.³⁵ Utóbbi a kapuvariánsok szinte összes elemét egyesíti. Égbe törő, karcsú, vertikális eleme egy fordított villaszerű, kétágú eszköz, amely az eke „szarvaira” is emlékeztet. Megtaláljuk rajta a sugarat, valamint egy sajátos lapátformát is, amelyet ék alakú nyílás tör át. Noha ezek az elemek mind a paraszti szerszámok világából származnak, a művész spirituális jelképpé szublimálta őket.

A korabeli kritikák megemlítik, hogy noha Román Viktor alkotásai távolról emlékeztetnek a használati eszközökre, „a képzeletbeli ellensúlyaként” (contreponds de l’imaginaire) működnek, „támpon-

tokat adva a rajtuk megpihenő szemnek,” anélkül azonban, hogy titkukat teljesen fölfednék.³⁶ Ez a titok közelíti Román Viktor alkotásait a szürrealizmus öntörvényű világához, amint azt a *Harcos* (Guerrier) alakja is példázza. Mintha egy képzeletbeli alak tartana pajzsot maga elé, holott a valóságban nincsen szó emberábrázolásról. Nem nehéz észrevenni, hogy a „pajzs” megformálásánál a művész a lapát formájából indult ki. A *Harcos* (Guerrier) alakját később felhasználta A *hírvivő* (Le Messenger) című köztéri alkotásánál, amelyet a nancyi postaközpont homlokzata előtt állítottak fel (1986).³⁷ Mivel megváltozott a szobor neve és elhelyezése (kontextusa), természetesnek tűnik, hogy formái más asszociációkat keltenek a nézőben. A pajzsforma és a belőle kinövő ovális elem most inkább egy rádióvevőkészülékre, vagy parabola jelvevőjére emlékeztet, amely összegyűjti az univerzumból érkező üzeneteket.

Hasonló irányba mutat az 1989-ben felállított *Jel* (Signal). Ennek alapformáit is az 1980-as évek első felében alakította ki a szobrász. A Gérard Laubie galéria katalógusában (1984) például már szerepel egy *Bronz* nevű forma 1982-es évszámmal, amelynek a *Signal*hoz hasonló vertikális „csápjá” van, miközben a támaszkodó részei az eke formáira emlékeztetnek.³⁸ Ezeknek a formáknak az előzményei már az 1960-as évek alkotásaiban jelen vannak, lásd például a *Húsevő növényt*. A *Jel* (Signal) egy forgalmas útkeresztesződésnél álló, alacsony talapzatra helyezett forma.³⁹ Üzenetét Ionel Jianou szavaival jellemezhetjük: „Victor Roman kompozíciói lapokból, csövekből, körökből és ellipszisekből álló nyílt szerkezetek, amelyeken hegyes végek meredeznek; az űrt körülvevő, a térbe lendülő jelek, mintha titokzatos üzeneteket vinnének egy láthatatlan világba. Itt találjuk Victor Roman művészetének fő jellemezőjét: egy képzeletbeli világot alkot, amelyben szobrai, mint megannyi világítótorony, jelzik az emberiség kalandjának veszélyeit. Ugyanis

absztrakt indíttatású, megfelelően kiegyensúlyozott formái ellenére Victor Roman mindig egy olyan humánus érzésből indul ki, mely önmaga képes az emberek szívében visszhangra találni.”⁴⁰

Román Viktor ritkán adott szobrainak címet. Gyakran csak „bronz” néven jelölte őket, vagy egy-egy sorozatnak ugyanazt a nevet adta: kapu, eke. A címnélküliség szűkszavúságot, tömörséget jelent, melyre a szobrász talán azért hajlott, hogy munkáit ne lehessen a plasztikai értékektől függetlenül, irodalmi toposzok mentén elemezni. Inkább tömegek, síkok viszonyrendszereként kell ezekre a művekre tekintenünk, amelyeket a művész erős koncentrációval egyensúlyba hoz, letisztulttá tesz. „Mert tulajdonképpen az egyensúly maga nyugalom, méltóság. Szobrászatban ez azt jelenti: a térfogatok kiegyensúlyozása, a térben és egymáshoz viszonyítva, és ugyanakkor, belső kiegyensúlyozottság, önmagunkban. Keressük lényegünket. Ennek érdekében mindig vissza kell térnünk önmagunkhoz.”⁴¹ Ez Román Viktor esetében a homoródszentmártoni falusi élet eszközeihez való visszakanyarodást jelentette. Ilyen emblemikus alkotása az *Eke* (Charrue), amelynek alcíme: *Tisztelet apámnak* (Homage à mon père).⁴² Súlyos, a földet hasító-szántó forma, amelynek ugyanakkor van egy íves, felszabadító eleme is, mint a kapunak. Szabad asszociációval ebből is lényyszerű, rovarszerű formák hozhatók létre, amelyek csápjakkal a földet tapogatták.

Utolsó alkotásain Román konstrukciói lebegővé válnak, az *Iga* (Le Joug, 1992, égetett agyag), amelyen az eke korábbi vaskos formái feloldódtak, vertikális hangsúlyt nyertek. Érdemes megfigyelni, hogy alakította át saját korábbi motívumait. Az 1993. évi *Repülés* (Envol) esetében például csupán néhány erővonallal érzékeltette azt az eszmét, amelyet korábban egy összetett szerkezettel fejezett ki. Az *Attila szekere* (1995) is lemond a korábbi szekérformák bonyolultságáról. Ennek az alakzatnak a formái nehezen viselnek el maguk mellett bármilyen más megoldást. Bár az ívesen lejtő síkban és a vele ellentétes irányú, térben meghajlított „kormányban” sok dinamizmus van, véleményem szerint itt mégsem a száguldás a téma. A művész célja inkább egy tökéletesen befejezett, önmagában álló alakzat létrehozása lehetett, amely az archetípus értékével bír. A konstrukcióban szerepet kapnak az átszúrás-áttörés eljárásai. Előbbivel már találkozunk a kapusorozat darabjain – *Reims kapuja* –, utóbbi inkább a szekérre jellemző, hiszen a falusi szekérnek vannak olyan rúdjai, amelyek maguktól értetődő természetességgel illeszthetők egymásba, például ha a szekér oldalát magasítani kell.

A *Meditáció I–II.* (1990), az *Egyensúly* (1992), a *Mérleg* (Balance, 1991), vagy a *Dialógus* (1992) mutatják, hogy az egyensúly mindig az elemek parányi elmozdulásán, kifinomult viszonyrendszerén múlik. Ezek az alkotások nevükkel filozófiai fogalmakat sejtetnek, a belső harmónia megtalálásának igényéről vallanak. Halála előtt egy évvel Román Viktor ezt mondta az őt kérdező Paul Barba-Negra filmrendezőnek: „Ha a szobraimra gondolk, jóformán elfelejtem az első tizenöt, vagy húsz évet, még ha a törekvésem ugyanaz volt is. Inkább az utolsó öt, hat, vagy nyolc évre gondolok, amikor úgy érzem, hogy megtaláltam szobraim egyensúlyát.”⁴³ A révbe érkezett tehát a marne-la-valléi *Kaputól* számította a mester. Talán túlzott szigor volt ez önmagával szemben, hiszen a letisztulás feltételei adottak voltak szobrászatában már a legkorábbi időszaktól kezdve. Az 1990-es évek konstrukcióinak előképeit például megtaláljuk az 1974. évi katalógus sorozataiban. A '70-es évek alkotásaiban fölfedezhető finoman kiegyensúlyozott szerkesztés nélkül elképzelhetetlenek volnának az olyan megoldások, mint például az 1994. évi *Győzelem* (Le Victoire).⁴⁴ A lények, mint például a manók, kimérák, a '60-as évektől foglalkoztatták.

Amikor halála után, 1997-ben Román Vikornak és feleségének, Dana Roman festőművésznek gyűjteményes kiállítása nyílt az Iparművészeti Múzeumban, Passuth Krisztina művészettörténész rövid írást közölt az *Új Művészetben*.⁴⁵ A szerzőnek egy külföldön elismert, Magyarországon azonban jószerével ismeretlen művész életművéről kellett átfogó gondolatokat megfogalmaznia: „Az Iparművészeti Múzeumban bemutatott kiállítás az európai – és benne a magyar – szobrászat történetét lényeges fejezettel gazdagítja.”

További kutatást kíván, mivel járult hozzá Román Viktor és közép-európai baráti köre a párizsi (és európai) szobrászati formanyelv gazdagításához. A nálánál idősebb generációhoz tartozó Étienne Hajdunak az életműve már klasszikusnak számít, hasonlóan Barta Lajoséhoz, akit főként a német kritika méltatott. A bevezetőben említett groteszk felfogás érzékelhetően jelen van Román kiméréiben, manóiban, amelyek az 1973-as katalógusban barokkosan játékosak, egy tíz évvel későbbiben már konstruktívak, mértani elemekből komponáltak, de ugyanúgy a fantázia mozgékonyaságáról árulkodók.⁴⁶ Miközben Brâncuși és Henry Moore művészetének példaadó voltáról már vannak adataink, fájdalmasan kevés információval rendelkezünk az 1970-es, 1980-as évekre vonatkozóan, az olyan életművek kiaknázatlansága miatt, mint amilyen Román Viktoré. Amint azt Hantai Simonnak (1922–2008) a Ludwig Múzeumban 2014-ben megrendezett kiállítása bizonyította, a mellőzött életművek bemutatása révén frissülhet a kortárs magyar művészetről bennünk élő kép, új szemmel nézhetünk itthon dolgozó művészeink teljesítményére is.⁴⁷

JEGYZETEK

- 1 CLARK, Kenneth: *The Nude. A Study in Ideal Form*. Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1972. Magyarul: *Az akt. Tanulmány az eszményi formáról*. Ford.: VÁRADY Szabolcs, Bp., Corvina, 1986, 297–333.
- 2 BAHTYIN, Mihail: *Tvorcsesztvo Franszua Rable i narodnaja kultura srednyevkovja i reneszansza*. Moszkva, 1965. Magyarul: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford.: KÖNCZÖL Csaba és RAINCSÁK Réka, Bp., Osiris, 2002.
- 3 READ, Herbert: *A Concise History of Modern Sculpture*. London, Thames and Hudson, 1964. Magyarul: *A modern szobrászat*. Ford.: KODOLÁNYI Gyula, Bp., Corvina, 1968, 174.
- 4 LÁSZLÓ, 1968, 22.
- 5 *Látogatás Henry Moore-nál. Much Hadham, 1963.* = BORSOS Miklós: *A toronyból. Tanulmányok, vallomások*. Bp., Szépirodalmi, 1979, 36–41, itt: 38.
- 6 MOORE, Henry: *A szobrászat természete, A szobrász beszél. Unit one.* = *Henry Moore on Sculpture*, ed. by: Philip JAMES, McDonald Publishing House, 1968. Magyarul: *Henry MOORE: A szobrászatról*. Ford.: MÁNDY Stefánia, Bp., Helikon, 1985, 11–18.
- 7 BORSOS Miklós: *Visszanéztem félutamból*. Bp., Szépirodalmi, 1975, 243. Ld. még: NÉMETH Lajos: *Borsos Miklós kiállítása a Nemzeti Szalonban (Népszabadság, 1957. december 8.)*, újraközölve: *Borsos Miklós emlékkönyv a művész születésének 100. évfordulója tiszteletére*, szerk. FERTŐSZÖGI Béláné, Bp., Borsos Miklós Alapítvány, 2006, oldalszám nélkül.
- 8 BANNER Zoltán: *Benczédi Sándor*. Bukarest, Kriterion, 1984, 20, 26, 30–31, ill. 55–56. reprodukciók.
- 9 BALAS Edit: *Brancusi and Romanian folk traditions*. New York, Columbia University Press, 1987. *Brâncuși és a román népművészet*. Ford.: SZILVÁSY Edit = *Brâncuși és Brancusi*, Bp., Noran, 2005, 16., ill. PASSUTH Krisztina: *Brancusi és a modernizmus*, uo., 118, 204.
- 10 JIANU, Ionel: *Étienne Hajdu*. Paris, Arted Éditions d'Art, 1972; CEBUC, Alexandru: *Hajdu*. București, Muzeul de Artă, 1984.
- 11 Idézi: CEBUC, 1984, 51.
- 12 VETRÓ Artúr: *Étienne Hajdu szobrai.* = *Korunk*, 1969/5. sz. 733–737; SÍK Csaba: *Hajdu István művészete.* = *Jelenkor*, XIV. évf. (1971) 12. sz. 1105–1107. FEHÉR Zsuzsa interjúja Amerigo Tottal Rómában, 1981-ben. = Amerigo Tot. Bevezető: BERECZKY Loránd. Bp., é. n.; PERNECZKY Géza: Bevezető tanulmány. = *Barta Lajos (1899–1986) emlékkiállítás. Az István Király Múzeum közleményei Székesfehérvár.* (D/170), 1986; *Barta Lajos szobrai és rajzai*. Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1995 – PERNECZKY Géza tanulmányával.
- 13 Idézi: JIANU, 1972, 21.
- 14 Az életrajzi adatokat a Román Viktor életmű-katalógusból vettem: *Victor Roman*. BIRO, Adam: *Victor Roman*. Paris, 1996. 116–125. A Bukarestbe vezető útról hasonlóan nyilatkozik BORDI Géza festőművész a Román Viktorról készült életrajzi filmben: *Attila szekere a Szajna partján*. Rendező: BOROS Zoltán, operatőr: SÁNTA Ádám. Megvalósult az MTVA és az MMA támogatásával. Cinever Production.
- 15 BANNER Zoltán: *Erdélyi magyar művészet a XX. században*. Bp., Képzőművészeti, 1990. 118–119; Balogh Péter Bukarestben folytatta egyetemi tanulmányait, majd 1953–1956 között ugyanitt a Képzőművészeti Egyetem tanára volt. MURÁDIN Jenő: *Balogh Péter.* = *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*. I. (1999), 145. Az 1970-es években Párizsban meglátogatta Román Viktort, amint az erről egy levelében beszámolt. Levél R. V. hagyatékában. Román Elemér tulajdona, Szentendre.
- 16 LÁSZLÓFFY Csaba: *Ősi forrásból – korszerűen.* = *Igazság* [Kolozsvár]. XXVIII. évf. (1967) január 7, 2.
- 17 SCHILERU, Eugen: *Victor Roman*. Bukarest, Meridiane, 1967.
- 18 *Kísérletezők*. Interjú Román Viktossal. Újságcikk Román Viktor hagyatékában (Marosvásárhely–Szentendre).
- 19 LÁSZLÓFFY, 1967, 2. Ld. még: *Miért szép Román Viktor Bagoly-szobra?* Újságcikk az 1960-as évekből, Román Viktor hagyatékában (Marosvásárhely–Szentendre). A szerző a halállal való szembenézésként, a félelem tárgyának szoborba öntéseként, ezáltal pedig legyőzéseként tekintett Román Viktor *Bagoly* című szobrára. Ez az érvelés a művészet ősi funkcióira, bálványtisztelő korszakára utal vissza.
- 20 LÁSZLÓFFY, 1967, 2.
- 21 BANNER, 1984. 54–60. sz. reprodukciók. A kun-babák, azaz a sztyeppe népek által állított bálvány-figurák az 1957-ben a Szovjetunióba utazó *Szervátiusz Tibor* szobrászati munkásságára is hatással voltak. NAGY T. Katalin: *Szervátiusz Tibor.* = *20. századi magyar festészet és szobrászat*. A Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításainak katalógusa. Szerk. CSORBA Géza. Bp., Képzőművészeti, 1986. 274. RÓZSA Gyula: *Kő Pál*. Bp., Képzőművészeti Alap, 1976.
- 22 KOZÁK Csaba: *Samu Géza*. Bp., Samu Géza Alapítvány, 1999; Ld. még: *Másvilágkép*. Összeállítás Samu Géza művészetéről. = *Új Művészet*, 2015. december.
- 23 HUSZÁR Sándor interjúja Román Viktossal. Újságcikk Román Viktor hagyatékában. Marosvásárhely–Szentendre.

- 24 BORSOS Miklós: *Visszanéztem félutamból*. Bp., Szépirodalmi, 1975. 298–301.
- 25 Victor ROMAN, 1996, 88–90.
- 26 MAJOR Máté: *Hajdu István szobrai és az építészet*. = *Magyar Építőművészet*. 1969/5. 52–53. Hajdu munkáinak és az építészetnek a párbeszédét már Fernand Léger is megfigyelte. Idézi: Major, 1969, 52.
- 27 Victor Roman. *Sculptures*. Préface par Denys CHAVALIER. Paris-sculpt. Centre de Sculpture Contemporaine. Galerie de l'Université. Paris, 1973; CHEVALIER, Denys: *Pátkai*. Galerie Soleil. Paris, 1973; *Douze sculpteurs de Paris*. Siegen-Köln-Paris. Préface par: Denys Chevalier. Siegen, 1975.
- 28 ROMÁN Viktor: *Saját előszavam (az olvassa, aki akarja)*. = *Victor Roman*, 1996, 90.
- 29 A szekér–kocsi motívuma a különböző kultúrákban ósrégi múltra tekint vissza. Általában az istenek járművének számított; mozgásával a Nap, az időjárás, az évszakok változását jelképezte. A perzsa mitológiában a mágusok szekerét négy harci mén, a négy elem jelképe húzta. A hinduizmusban Krisna szekere az ember testi mivoltát, a ló a spirituális erőt testesítette meg. A kocsi tengelye az *axis mundi*, az eget és földet összekötő világtengelynek felelt meg. A görög–római mitológiában az istenek szekerét húzó állatok az istenség tulajdonságaira utaltak (Sol, Luna, Mars, Kübelé, Juppiter, Venus, Diana, Juno stb). Platónnál a szárnyas fogat lélek-jelkép. A keltáknál és germánoknál a sírokba szekeret helyeztek a halott túlvilági utazásának biztosítására. Híres a *trundholmi* bronzkori sír napszekere (Kr. e. X. sz., Koppenhága, Nemzeti Múzeum) és a *Strettwegen*ben feltárt bronzkori kultikus szekér. Ld. PROPSZT Eszter: *Szekér-kocsi*. = *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Szerk. PÁL József. Bp., Balassi, 2001. Internetes változat: http://www.balassikiado.hu/BB/net-re/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm (letöltés ideje: 2015. január 21.).
- 30 ZSADOVA, L. A.: *Tatlin, az anyag tárgyá szervezője*. = Idem: *Tatlin*. S. a. r. KÖRNER Éva. Bp., Corvina, 147–151.
- 31 KAPOCSY Anna: *Pátkai Ervin, (1937–1985)*. = *Modern Magyar Művészeti lexikon*, III, (2005, 94–95.)
- 32 PIERRE, José: *Victor Roman au rendez-vous avec le grand pacte immémorial*. Előszó. = *Victor Roman. Sculptures*. Kiállítási katalógus. Galerie Gérard Laubie, Paris. 1984. május 10. – július 12.
- 33 Anyaga: beton és rozsdamentes, polírozott acél. Méretei: 340 x 500 x 500 cm. Fotóját lásd: *Victor Roman*, 1996, 45–47. A Párizs melletti Noisy-le-Grand urbanisztikai tervezésének műszaki vezetője 1974-től a művész barátja, Pátkai Ervin szobrászművész volt. Ld. KOPÓCSY, 2001, 95.
- 34 *Keleti kapu* (Porte de l'Est, 1988), a *Kettős kapu* (Double porte, 1989), *Zöld kapu* (1989), *Kárpátok kapuja* (1990), *Spanyolország kapuja* (Porte de l'Espagne), a *Megérkezés kapuja* (La Porte de l'arrivée, 1991), *Reims kapuja* (1994).
- 35 La porte de Villiers-le-Bel. Bronz, 700 x 500 x 500 cm. Bronzba öntötte a Fonderie Blanchet. Reprodukcióját közli: *Victor Roman*, 1996, 85.
- 36 *Instruments troublants*. = *Décoration Internationale*, 1984. június, 21.
- 37 Centre régional de formation des Postes, Nancy. Építés: Jean-Luc André. Méretei: 300 x 200 x 120 cm, anyaga: bronz. Az alkotást a Fonderie Blanchet öntötte bronzba.
- 38 Az 1996. évi katalógusban *Eke* (Charrue) címmel szerepel. Ld. *Victor Roman*, 1996, 9.
- 39 *Carrefour Normandie–Niemen*, Bobigny. Méretei: 900 x 600 x 300 cm. Anyaga: bronz. Kivitelező: Fonderie Blanchet.
- 30 JIANOU, Ionel: *La Sculpture moderne en France*. Paris, Éditions Arted, 1982. Idézi: *Victor Roman*, 1996, 100.
- 41 *Victor Roman*, 1996, 95.
- 42 Monumentális formában a bükkfalvi szoborparkban került felállításra.
- 43 *Victor Roman*, 1996, 95.
- 44 Bronz, 128 x 110 x 30 cm. Reprodukció: *Victor Roman*, 1996, 105.
- 45 PASSUTH Krisztina: *Szerszámok, csónakok, kapuk és záruk*. Román Viktor kiállítása az Iparművészeti Múzeumban. = *Új Művészet*. VIII. évf. (1997) 7–8–9. sz., 44–45.
- 46 *Victor Roman. Sculptures*. Introduction par: MONIQUE Faux. Centre Culturel de Romilly-sur-Seine. Eden-Pavillon Bleu. 23 mai – 13 juin, 1987.
- 47 A párizsi *La Défense* után csaknem harminc évvel, 2016 májusában Román Viktor *Szekér* (Char) című bronzplasztikája felállításra került szülőföldjén, Székelyudvarhelyen is. A modell nyomán Sánta Csaba szovátai szobrászművész öntötte ki a szobor székelyudvarhelyi, köztéri változatát.