

MAZÁNYI JUDIT
LIGETI MIKLÓS ÉLETMŰVE C. DOKTORI ÉRTEKEZÉSÉNEK TÉZISEI, 2005

1.

Százszámra hevernek szobrászaink alkotásai a különböző magyar múzeumi raktárak polcain, amelyek közül néhány darab meghatározott nézőpontból szemlélt művészeti folyamatok példa értékű citátumaiként kerül múzeumi kiállításokra.

Nemcsak a festőknél hiányoznak az oeuvre-katalógusok, de a szobrászainknál is. A szobrászok életműveinek feldolgozását, értékelését számos tényező hátráltatta. Nem elhanyagolható összetevője ennek a helyzetnek, hogy a gyűjtőkedv kevésbé irányult alkotásaikra. Így maga a gyűjtés kevésbé inspirálta az életművek feldolgozását.

Jóval fontosabb ennél a művészet szemléletében bekövetkezett változások hatása, amely a művészetszociológiai tényezőkkel és az európai trendekhez viszonyított fáziseltolódásokkal összhatásban sajátos helyzetet teremtett a szobrászat megítélésében. Amíg a 19. század elején Magyarországon jóformán az egy Ferenczy Istvánt kivéve néhány közepesen képzett mesterember elégítette ki a szobrászat iránti – a klasszicizmus sajátosságaiból is adódó – mérsékelt igényeket, addig a század végére kitűnően felkészült, komoly művésztudattal rendelkező szobrászok tucatjai szolgálták ki a tömegesen fellépő keresletet. Az alkotásból tömegtermelés lett, amely egyaránt járt pozitív és negatív következményekkel. A tömegtermeléssé váló, és így az értékek devalválódását előidéző folyamattal pöröl az autonóm művészet szemszögéből a kortársként induló Fülep Lajos, aki nézeteivel korántsem volt egyedül. Mint az először 1916-ban megfogalmazott gondolatok 1971-ben napvilágot látott változatában írja: “a szobrászat ilyen mély fokon nem volt még soha... s ha művészetként nem is szűnt meg úgy, mint az építészet, mert a hagyományból itt-ott pislákol benne valami, nagyon vékony szálak fűzték a múlthoz, és tartották fölszínen úgy ahogy”. Magyarországon tehát épp abban a korszakban született meg a szobrászat iránti szélesebb körű igény, amikor a komoly hazai tradíció hiányában példaként szolgáló európai szobrászatban a plasztika belső törvényszerűségeinek érvényesülése - úgy tűnt - általánosan háttérbe szorult. Az ezek között a körülmények között éppen hogy csak lábra álló szobrászat eredményeit az autonómia hívei türelmetlenül támadták, hogy utat nyissanak az újabb gondolkodásmódnak. Az autonómia alapelvein kidolgozott szigorú esztétikai kvalitások tisztelete hosszú időre mélyen beivódott a magyar művészettörténeti közfelfogásba, ezzel művészetben kívülről rekesztve számos jelenséget. Ez elbátortalanította a hazai kutatást is - többek között - a XIX. és XX. század fordulóján született szobrászat számbavételében. E mellett 1949 után a közismert ideológiai korlátok csak tovább szűkítették a vizsgálódás terepét, ugyanis a magyar szobrászat sok alkotása olyan tematika területén született, amely az akkori kurzus tematikai-ideológiai elvárásaiba nem volt beilleszthető.

Úgy tűnik, a külföldön folytatott kutatások sem jutottak sokkal előbbre mindaddig, míg be nem kerültek új megközelítési módok - köztük szociológiai, pszichológiai, szemantikai - a vizsgálati szempontok közé. Magyarországon a 80-as évek első felétől vált a kutatás és nem kizárólagosan a művészettörténeti kutatás tárgyává a szobrászat, de az érdeklődés homlokterébe főként a köztéri emlékmű került, mint a művészetnek olyan határterülete, amelyet szoros összefüggést mutat egy-egy korszak politika- és eszmetörténetével, valamint a közízlés változásaival. Akkoriban fogant az máig tartó - sokszor csak metakommunikatív szinten zajló - vita: meddig terjed a művészettörténet kompetenciája, bele tartozik-e például a vizuális közízlés történetének feltárása. Az újfajta megközelítések eredményeként számos szintézisre törekvő tanulmány, kiállítás született. A művészek - köztük a szobrászok - életművének feltárásában azonban kevés történt. Sokszor tapasztalható, hogy egy-egy művésznek a művészettörténeti köztudatba - nyilván nem teljesen alaptalanul - bekerült műtárgya vándorol egyik kiállításról a másikra. Nem egy esetben azonban hiányzik mögülük az oeuvre teljes áttekintéséből eredő hitelesítő erő. Ezt a feltáró vizsgálódást azonban nem kerülheti meg a magyar művészettörténet. A kérdés számomra ma már nem ez, hanem az, hogyan lehet korszerűen megoldani a sok apró munkát igénylő feladatot, miközben kevés remény van arra, hogy a feledés teljes homályából előbukkanjon a magyar művészet összképét befolyásoló, korszakalkotó művészi személyiség életműve. A dolgot az ilyen hiány pótlására vállalkozott.

2.

Miért éppen Ligeti Miklós?

Természetesen a századforduló és a 20. század első fele plasztikai dzsungelének parkosítása bármely irányból megkezdhető, újrakezdhető, folytatható. Hasonló írások már-már kötelezően felemlgetett hiányként szólnak – ha nem számítjuk ide a pár éve megjelent, jobbára életrajzi tények bemutatására szorítókötetet - Zala György életművének feldolgozatlanságáról, de említhetnénk ebben a vonatkozásban Róna Józsefet, Telcs Edét stb. A századforduló szobrászatával foglalkozva a Magyar Nemzeti Galéria XIX. századi kiállításának kéziratban maradt szakkatalógusába 1990-ben írtam először- többek között - Ligeti Miklós műveiről és munkásságáról. Ekkor pár mű: néhány arckép, figuracsoport, síremlék, az Anonymus szobor hívta fel a figyelmemet a szobrászra s életművére.

Áttekintve az életművet, bizonyossá vált, hogy nem egy elfelejtett zseni feledésbe merült életművének az újrafelfedezése várat magára, főként, ha elfogadjuk W. Hofmann megállapítását: “A nagy művészet a 19. században etikai hitvallást követel alkotójától. Minden előző korszaknál erőteljesebb önvallást igényel: egyének teljesítménye – annak kell lennie. Nem a beképzeltség vagy az eredetieskedés sarkallja a művészt elszigetelődésre, hanem lelkiismerete és megalkuvás nélkülisége. Nem a közönség szorítja gettóba, hanem önnön meggyőződése, hogy művészete csak akkor érvényes, ha belőle magából, saját belső szükségességéből fakad.”

Ligeti közel félévszázadot felölelő életpályája azonban olyan szerteágazónak tűnt, tekintettel arra, hogy a szobrászat szinte minden ágában dolgozott, és kerámiáival az iparművészethez is közel került, sokféle témával foglalkozott, és érzékenyen reagált a különböző stílári változásokra, hogy életművének feldolgozása nemcsak a művész személyes motivációinak megismerésére adott lehetőséget, hanem bepillantást kínált az adott időszak művészeit foglalkoztató kérdésekbe.

3.

Amikor életművének feltárását megkezdtem, egyetlen összefoglaló írásról volt tudomásom, Kerényi Jenőnének 1950-es évek elején készült szakdolgozatáról. Mint kiderült, a dolgozatnak már csak a borítóját és tartalomjegyzékét őrzi a Művészettörténeti Tanszék, és sajnos a szerző sem őrzött meg belőle példányt. Így csak a művész életében megjelent nagyobb terjedelmű tanulmányok szolgáltak útmutatóul. Kutatásaimat párhuzamosan két szinten folytattam. Egyrészt a korszakra vonatkozó általános ismereteimet bővítettem. Münchenben a művészettörténeti intézet könyvtárában bibliográfiai adatokat gyűjtöttem a nemzetközi szakirodalomból. Rövidre szabott tanulmányútjaim alatt témám szempontjából áttekinttem a párizsi Musée d’Orsay szobrászati anyagát, a Rodin múzeumot, a Louvre XIX. századi szobrászati kiállítását, a brüsszeli királyi művészeti múzeumot szobrászati anyagát, a müncheni Stuck gyűjteményt és a Schackgaleriet. Néhány fontosabb külföldi időszaki kiállítás - köztük a Jugendstil in Wien (1994) bécsi Harrach-palotában Rodin válogatott műveiből *Eros und Leidenschaft* (1996) címmel rendezett bemutatót, a Belvedereben *Klimt és a nők* (2000), a *Párizs 1900* a Grand Palais-ban (2000), a historizmus-kiállítás a bécsi Künstlerhausban - és az olyan hazai kiállítások, mint a Magyar Nemzeti Galériában az *Aranyérmek, ezüstkoszorúk* (1995) és *A modell* (2004 -2005), valamint a Szépművészeti Múzeum *A lélek mélységei* c. belga szimbolista bemutatójának megtekintése szintén hozzájárult ismereteim elmélyítéséhez.

Célomnak tekinttem Ligeti Miklós műveinek - beleértve az elpusztult vagy lappangó alkotásokat is - összegyűjtését, valamint életrajzi adatainak bővítését és pontosítását. Ehhez a korabeli művészeti folyóiratok és napilapok áttekintése mellett kutatásokat végeztem az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Lexikongyűjteményében és Adattárában, a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában és Szoborosztályának fotógyűjteményében, a Fővárosi Képtár tervtárában és fotógyűjteményében, a Fővárosi Levéltárban, az Országos Széchényi Könyvtár Levelestárában, a művész hagyatékának - benne a saját maga által összeállított cikkgyűjteménnyel - a balatonlellei Kapoli Múzeumban őrzött részében, a pécsi Janus Pannonius Múzeum Zsolnay - gyűjteményében. Törekedtem arra, hogy a fennmaradt műveket személyesen is lássam és ha lehet hiteles adatokkal összegezem. Ennek érdekében kutattam a Magyar Nemzeti Galéria Szoborosztályán és Grafikai Osztályán, az Iparművészeti Múzeumban, a Hadtörténeti Múzeumban, a bécsi Heeresmuseumban, a Göcseji Múzeumban (Zalaegerszeg), a bajai Türr István Múzeum Telcs gyűjteményében, a szegedi Móra Ferenc Múzeum szobrászati gyűjteményében. Felkerestem a budapesti temetőket, a székesfehérvári Bory-várat, a martonvásári Dreher-mauzóleumot, a Budapest Galéria szoborraktárát, Kiss Horváth

László gödi gyűjteményét, a Fővárosi Képtár szoborgyűjteményét, valamint a művész egykori villáját. Tanulmányaim alatt több, rövidebb elemzést készítettem részproblémákról, például a Gellért fürdő termálcarnokainak díszítéséről, amelyben Ligeti is közreműködött.

2001-ben jelent meg a Ligeti család felkérésére Prohászka László tollából egy életrajzi összefoglaló a szobrászról. A történész alapos kutatásokat végzett, természetesen közel ugyanazt az utat járta be, mint jómagam, ezért hivatkozni csak ott kívánok rá, ahol a részletek feltárásában általam nem ismert adatok birtokába került. A megjelent írás tovább erősítette azt az életmű sokrétűségére alapozott, korábbi szándékomat, hogy a művek tárgyalása során a hagyományos kronologikus megközelítés helyett előnyben részesítsem a főként szobrászati ágak és tematikai egységek szerinti csoportosítást, mint ezt Kerényiné is tette. Mindez lehetőséget teremtett arra, hogy a műveket tágabb művészettörténeti, illetve tömören összefoglalt kultúrtörténeti összefüggésbe helyezzem. Az ilyen jellegű tárgyalási formába szükségtelennek tartottam bevonni az összes művet és az összes életrajzi adatot. Ezeket részben a dokumentumok alapján összegzett életrajzban, részben az oeuvre-katalógusban tüntettem fel. Nem preferáltam egyetlen művészettörténeti módszert sem, mindig a rendelkezésre álló adatok és dokumentumok határozták meg az alkalmazott megközelítést. Így a szobrász tanulmányait vagy portrészobrászatát tárgyaló fejezetben a művészetszociológia, míg az önarcképei vagy szimbolikus alkotásai esetén az ikonográfiai, síremlékeinél pedig az esztétikai nézőpont ígért több eredményt.

Mindvégig fontos volt számomra, hogy a művész személyiségéhez közelebb férközzek, és - amennyire lehet - személyes kapcsolatrendszerét is feltérképezsem. Erre azért volt szükség, mert Ligetinek csak kevés közvetlen, egyéni gondolkodásmódjáról valló megnyilatkozása maradt fenn. Ezek közül az egyik legfontosabb dokumentuma, az 1930-as évek vége felé írt szubjektív önéletrajzi emlékezés munkám legutolsó fázisában került hozzám a család jóvoltából.

Sajnos nem maradtak fenn a művésztől sem rajzvázlatok, sem számottevő mennyiségű szoborvázlatok, amelyekben ideáinak kialakulása követhető lett volna. Sok száz rajza a családtagok téves megítélésének esett áldozatául, akik az akkori, háború utáni kultúrpolitikai helyzetben úgy gondolhatták, nincs esély az életmű magyar művészetbe integrált bemutatására. Nincs tudomásom, hogy milyen művek kerültek a II. világháború alatt a művész szándékából egy magánbank széfjébe, de köztudomású, hogy az ezekben őrzött értékeket nemigen kímélték a háborús fosztogatások során, és ezek a művek feltehetően elpusztultak. Így Ligeti művek nagyszámú előkerülése már nem várható, legföljebb az egykor magángyűjteményekbe került darabok feltűnésére lehet még számítani.

Mindez még inkább meggyőzött arról, hogy Ligeti gondolatvilágának, szellemi háterszágának határait nem egyszerűen a közvetlen hatások, hanem az analógiák segítségével vonjam meg. Ez a módszer az alkotói gyakorlatról is sokat elárult.

Több gondot fordítottam az életmű első szakaszának elemzésére, nem vitatva ezzel a kvalitásos kései munkák értékeit. Úgy tűnt, hogy ekkor születtek az életmű nemcsak magyar, de nemzetközi szempontból is számba vehető darabjai. A tárgyalás során külön nem tértem ki az épületplasztikai tevékenységre, és kerámiai munkásságát is csak érintem, mélyebb elemzéshez további tárgyak előkerülése és a datálásukat segítő adatok felkutatása szükséges. Közismert, egy kutatást nem lehet befejezni, csak félbehagyni. Az összegyűlt adatok rendezése egy pillanatfelvételt eredményez, ebben az esetben Ligeti Miklós életművéről, amellyel megkíséréltem új fénytörésbe helyezni alkotásait és árnyalni az Anonymus szobrászáról, mint Rodin-követőről kialakított képet, mindeközben elkerülve az apologetikus művészettörténet-írás buktatóit.

4. A kutatás eredményei

Ligeti Miklós a XX. század legelején, karikírozó önarcképeiben faunikus művészként határozta meg önmagát. Kérdéses azonban, hogy az ösztönvilágban gyökerező, érzelmek által vezérelt teremtő erő antikvitásból örökölt bumfordian gátlástalan teremtőmennyének archetipikus képe az életmű elemzésének tükrében vajon mennyire igazolódik. Kétségtelen, hogy a szobrász ezekben az években állt pályájának csúcán, 1905-os válsága ellenére, energiái korlátlanok, lendülete kifogyhatatlannak tűnt. Szinte ontotta a portrékat, emlékműveket faragott, síremlékeket mintázott. A műveihez felvonultatott, sokszor ikonográfiai típusokba sorolható analógiák arra utalnak, hogy nem a gátlástalan teremtés, hanem a kitűnő megfigyelő készség és az ezzel összefüggő, széleskörű tájékozottság irányította alkotói fantáziáját. Talán ezzel önmaga is tisztában volt, hiszen a *Faun és Vénusz (Pán szerelme)* c. kődoborművének főalakja is hasonlóan szemlélődő magatartást tanúsít. Szobrászatának kortársaitól kissé eltérő jellegét sem a plasztikai nyelvezet teljes újragondolásában

kereshetjük, hiszen kezdeti, szinte ösztönös naturalizmusát csak 1900 és 1905 között váltotta fel néhány szobrán a Rodinéhoz hasonló képlékeny modellálás, mellyel főként a portrék modelljeinek érzelmi életét, hangulatát tudta érzékenyen megszólaltatni. Az eltérés elsősorban annak köszönhető, hogy szobrai egy részének tematikája a nemzetközi szimbolizmus problémaköréhez kapcsolódott, mely inkább a magyar festészetben vetett hullámokat, mint a szobrászatban. Legismertebb szobrának, az Anonymusának kiemelkedő kvalitása nem pusztán Ligeti alkotói képességeinek eredménye, hanem a művész személyiségének, valamint az időpontnak, a témának, és a helyszínnek szerencsés konstellációjából született meg. Pár jelentős művében a naturalista frissességet, az új életérzésekről hangot adó szimbolikus felfogást, valamint az érzékeny modellálást ötvözte, és ezzel beleilleszkedett a kor európai szobrászatának átlagos színvonalába. Amikor művészetében a 1910-es években induló klasszicizálódás hatására a csoportfűzés, a tömegelrendezés, a részletformák kezelése fokozatosan egy elég tudatosan kezelt, belső törvényszerűségnek rendelődött alá, tematikájában viszont visszafordult egy tartalmilag kevésbé hiteles, konzervatív életérzés megtestesítése felé, és ezzel az autonóm művészet nézőpontjából, megújulási kísérletei ellenére, a perifériára szorult. A teremtő erő felszabadítását már új premisszákból kell megközelíteni, mert a megszelídített faun a polgári fogadósobák vitrinjének csillogó porcelán díszé lett.

Az életmű feldolgozásának a művek összegyűjtése, rendszerezése és keletkezési idejük pontosabb meghatározása mellett egyik fontos eredménye a művész személyiségének, motivációinak, alkotói gyakorlatának, művészi szemléletének és társadalmi státuszának kirajzolódása, amely hullámzó teljesítményének magyarázatául is szolgál. Ennek egyik eszköze volt Ligeti kapcsolatainak feltárása, amely érdekes részeredményeket is hozott. Így például olyan fontos társadalmi és szellemi csoportosulásra hívta fel a figyelmet, mint a 1890 táján működő Jókai – Feszty szalon, amelynek a magyar művészeti és szellemi élet polgárosodásában betöltött, erjesztő szerepét akár egy önálló dolgozat elemezhetné. Érdekesnek ígérkező eredményeket hozhat a Vaszary János körül 1900 táján létrejött informális csoport – melyhez Ligeti is kapcsolódott - újabb kutatásokat igénylő markánsabb megajzolója.

További kutatásokat igényel még Ligeti keramikai tevékenysége, és annak beillesztése a magyar kerámia történetébe.

Kutatásaim eredményeként a szobrász művészetének nemzetközi trendekkel való egybevetése elősegítette, hogy a rodinizmus fogalmának szűkre szabott kalitkájából kiszabaduljon.

Az életmű megközelítésében alkalmazott módszer, nevezetesen, hogy nem kronologikus felépítésű monográfiáról van szó, hanem a művésznek más-más funkciót betöltő szobrászati műfajokban játszott szerepét külön fejezetekben tárgyaltam, különösen előnyös volt tekintettel arra, hogy az “eklektika” korának szobrászai kaméleonként viselkedtek, mert sokszor egy személyben voltak a művészeti autonómia képviselői és a közösség igényeinek kiszolgálói, így a különböző területeken eltérő esztétikai mércékhez kellett alkalmazkodniuk, mint azt Ligeti esetén is láthattuk, akinek néhány műve erejéig sikerült átjárást teremtenie a két felfogás között.

Végezetül, de nem utolsó sorban épp ez utóbbi megállapítás következménye, hogy a Ligeti Miklóséhoz hasonló életművek feltárása széles kapukat nyithat egy-egy korszakba való beavatásra, és ez lehet buktatójuk is, mert a történet minden pontján, mint az ezeregy éjszaka meséiben, újabb történet indul. Határt szabni a végtelenben nem könnyű feladat.