



NOVOTNY TIHAMÉR (1952) Budaörs

NOVOTNY TIHAMÉR

Gesztus-ikonok

Puha Ferenc újabb képeiről

Puha Ferenc kreatív, vibráló festői szelleme a test és a lélek kapcsolatának, működésének hiteles lenyomata, éber őre, önkifejezésének, önmeghatározásának kiapadhatatlan forrása, önazonosságának mélyből merített lelete. Gesztus-ikonjainak – vagy nem egészen megfordítva –, ikonikus gesztusainak intenzív alapszíneit éppúgy képes égő transzcendenciákká izzítani, mint mágikus kézjegyeivel földpátokká égetni.

Expresszív érzelmi szárnyalásai tehát mélységek és magasságok utazói, s ha ezek a merész szárnyalások és alászállások netán ténútra vetődnének, valamiféle meghibásodás során rosszul sikerült pályáivékké válnának, akkor a kiválasztódás természetes szelekciójaként bizton megsemmisítenék önmagukat, mert csakis a tökéletesre programozott repülés hívei, a belső én kifejeződésének elvont vera ikonjai: hiteles és igaz – absztrakt – képmásai.

S a tökéletes repülés ismérve a jó mű, s a jó mű: a kirobbanó sejtelem parancsa; a lefojthatatlan érzelem bizonyossága; a magasabb rendű kegyelem megvalósulása.

Puha Ferenc minden képét tükröként tartja maga elé, hogy annak szürkére, barnára, sárgára, kékre, vörösre, feketére foltosított, netán sértetlenül fehérén hagyott felületére akciózza, cselekményesítse, gyorsírja, kalligrafálja ugyancsak szürke, barna, sárga, kék, vörös, fekete festékbe mártott, hosszú vagy rövid nyelvű, széles vagy keskeny ecsettel húzott, csorgatott, hengerrel vagy vonókéssel firkantva forgatott, csöpögtetett pillanatnyi önazonosságainak, lélekállapotainak, szívdobbanásainak, ösztönműködéseinek, emlékképeinek, életreakcióinak, kapcsolatvibrációinak gesztusgrafikonjait.

Vad és szeszélyes, hol meg kellően lelassított és összpontosított kézjegyeinek, íráskezdemnyeinek azonban ő a diagnosztája, ő, aki folyamatos kontroll alatt tartja érzelmi kitöréseit, festékpázmákba foglalt, ecsetszál-nyomokba öltött testi energiáinak lüktető ritmusait. Ő az orvosa, a megfigyelője, a kivizsgálója, az ápolója, a gyógyítója, a receptadója saját kórisméinek, s szuverén játszmájában – jó esetben – mi csak a konzulensei lehetünk.

Kétségtelen, hogy az ezerarcú, de mégis mindenik megnyilvánulásában a benső, a valódi énjét kereső-kutató, azt közvetlenül felszínre hozó és kivetítő vagy éppen valami közvetett képi kompozíciós jelenségbe építő Puha Ferenc az utóbbi néhány évben alkotott munkáival az absztrakt expresszionizmus és az informel festészet mindig újraélhető eszköztárához, módszereihez és előképeihez fordult, ezért indokoltá válik szétnéznünk ezen a tájon.

Sebők Zoltán *Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig* című könyvében a következő meghatározással él az absztrakt expresszionizmussal kapcsolatban: „a kései negyvenes évektől az ötvenes évek végéig uralkodó nemzetközi festészeti irányzat, melynek lényege a művész lelki- és hangulati állapotának, tudat alatti képzeteinek közvetlen, drámai kifejezése. Mindezt [az alkotók] a hagyományos kompozíció feloldásával és az ábrázolás száműzésével kívánták elérni.”¹ Azonban különbséget kell tennünk a Kandinszkij-féle *expresszív absztrakt* művészet – amely az 1910-es években jelent meg a festészet színpadán, és a valóság ex-presszív, azaz ki-préselt, ki-sajtol absztrakciójára vonatkozott –, illetve a második világháború után kibontakozó, a szürrealizmussal is rokonságot tartó *absztrakt expresszionizmus* irányzata között, amely már kiiktatott minden tárgyi vonatkozást a képalkotás műveletéből.

Ám az absztrakt expresszionizmusnak más szinonimái is használatosak. Az *akciófestészet* például „a festési folyamat spontán akciójellegére helyezte [a hangsúlyt], arra a látványosságszámba menő rituális gesztikulációra, amit a festő a vászon előtt vagy a földre terített vásznon hajt végre”.² Ugyanakkor a *csurgatós festészet* „nem ecsettel fogalmazza meg formáit, hanem a vászonra csurgatja a festéket”,³ a *gesztusfestészet* pedig, mintegy összefoglalva mindkét hozzáállást, a keleti kalligráfiával is szimpatizál. Az amerikai absztrakt expresszionizmus – amely Európában informelként született meg – adott esetben ugyanolyan természetességgel alkalmazza a *színmezőt*,

azaz a *színfoltot* is, mint a gesztust, sőt, egyes képviselői eljutnak a meditatívabb transzcendenciáig vagy a hűvösebb kromatikus absztrakcióig is.

Mark Rothko például 1947-ben talált rá a lebegő színfoltokkal megfestett absztrakcióra. Számára az alkotás egyfajta rítust jelentett, ezért igyekezett titokban tartani, hogyan készülnek a művei. Ő mondta többek között azt, hogy „szeretném, ha megértenék végre, én nem vagyok absztrakt művész... Nem érdekel a színeknek és a formáknak vagy bármi másnak a viszonya. Engem kizárólag az alapvető emberi érzelmek kifejezése foglalkoztat. A tragédia, az extázis, a végzet satöbbi. ... Az emberek, akik sírnak a képeim előtt, ugyanazt a vallásos élményt tapasztalják meg, amit én magam is a kép festésekor.”⁴

Jackson Pollock – aki 1944-ben már földre terített vásznon dolgozott, s a festéket közvetlenül a dobozból öntötte, vagy öblös edénybe mártogatott vastag ecsetéből ritmikusan csurgatta a felületre – a festést tisztán szubjektív cselekedetnek tekintette, amely pszichéjének közvetlen és ösztönös kifejezése volt. Edward Lucie-Smith írja róla, hogy „a kép megalkotása egyfajta komplex, improvizált, rituális táncá alakult nála, amely azoknak az indián szertartásoknak a megfelelője, amelyeket Arizonában, még kisfiúként látott”.⁵ Pollockra amúgy a keleti filozófiai nézeteken túl Jungnak a tudatalatti legmélyebb rétegeiből feltörő archetipusokról alkotott koncepciója is hatott. A hindu próféta-költő Krisnamurti egyik mondása különösen megérintette: „Szeress önmagadba, és akkor az igazság szerelmese leszel.”⁶ A világhírnévre szert tett festő egy rádióinterjúban azt nyilatkozta: „engem az érdekel, hogy a mai festőknek már nincsen szükségük külső, önmagukon kívüli témára. A modern festők másképpen dolgoznak. Belülről.”⁷

Clyford Still, miután intenzíven tesztelte választott festészeti eszközeit, a következőképp összegezte tapasztalatait: „1941-ben a tér és az alak totális pszichikai entitássá oldódott vásznaimon. Megszabadítottak korlátaiktól, s mégis olyan eszközzé alakultak, amelynek csak saját energiám és intuícióm szabott határt. A szabadság érzése most abszolút és határtalan lelkesedéssel töltött el.”⁸ 1956-ban ezt írta naplójában: „úgy látszik, egyfajta extázist értem el azzal, hogy a lobogó életet jutattam érvényre e hatalmas, mindenre fogékony vásznonak”.⁹ S 1959-ben fogalmazta meg egyik talán legextravagánsabb kijelentését: „a tett, a belülről fakadó és abszolút, e szenvedély értelme és hordozója”.¹⁰

Willem de Kooning a szabadság és szenvedély jegyében a stílus-rabság, a stílus-diktátum ellen lázadt: „a stílus – csalás. Elborzaszt, hogy Van Doesburg vagy Mondrian egy bizonyos stílus skatulyái közé szorítva alkottak. A haladásellenes erő mozgatja s tartja életben a stílus fogalmát” – nyilatkozta egy interjúban.¹¹

Franz Kline „gyakran »szituáció«-nak nevezte a festés folyamatát, s az első ecsetvonásokat »a szituáció kezdeté«-nek titulálta. Festés közben, mondta, megpróbálja minden egyébtől megtisztítani elméjét, s »abból a szituációból totális támadást intézni ellene«. Az egyedüli valós kritérium maga az érzés, amelyet az alkotás ébreszt.”¹²

Ahogy tehát az ábrázolás és tárgyi vonatkozások nélküli kép a fentebb emlegetett művészek esetében a tartós vagy pillanatnyi lelki- és hangulatállapot tükré; a tudatalatti, a pszichikai entitás, az önreflexió, az önszeretet közvetlen és ösztönös megnyilvánulása; az individuális energia, az intuíció, az extázis, a szabadság, a szenvedély, a belülről fakadó tett és az absztrakt szituációteremtés automatikus leképezése, úgy mindez Puha Ferenc újabb festészeti módszerére is igaz.

Hamvas Béla írja, hogy „az ikon kétféle anyagból készült, miként az ember, s ezt a két anyagot, az anyagi testet és a lelket, a szellem tartja egybe, az a szellem, amely a fémruha alól világít, mint a »fény a sötétségben«. A hagyományos ikon az ember változatlan, mozdulatlan ösképe, „jelzi, hogy egyéni jellegének hangsúlyozása nem sokat ér. Nem ő az eredeti, hanem az ikon”, a külső emberen „a festmény szellemteste, a belső [az égi] ember átragyog”.¹³

Ezzel szemben az új keletű gesztus-ikon az individuum mindig változó, mozgásban lévő indultairól és érzéseiről beszél, így a földi ember fluid tükörképe, olyan változó „arcmás”, amely hitélet, valóságát, azaz a test–lélek–szellem háromságát, bár absztrakt módon fejezi ki, tautologikus kézjegyei (tulajdonsághordozó vizuális génjei) által mégis abszolút azonos önmagával. S aki képes a saját, a senki máséval össze nem téveszthető, keverhető kézjegyei által az abszolút önazonosságra, az a személyes gesztusnyelvre révén a tiszta érzetek egyetemes és általános világával kerül kapcsolatba. Ezek szerint, bár a gesztusfestők nyelve mindig absztrakt-univerzális, egyéni arcuk, „stílusuk” éppúgy felismerhető, mintha külső témák után járó, ábrázoló művészek volnának. Másképpen



fogalmazva: ugyanannak a belső érzetnek vagy érzésnek – például az egyedüllét, a magány fájdalomának – bár hasonló, tehát általános és többé-kevésbé állandó törvényszerűségek alapján működik a képi gesztusnyelve, mégis jól megkülönböztethető személyiségjeggyé válik a pillanat szülte fizikai megjelenése.

Ha Puha Ferenc festői gesztusnyelvének ikonográfiáját vagy motorikus kézjegytípusait kívánnánk rendszerezni, akkor több visszatérő jelenséget, alapképletet vagy alapelvet figyelhetünk meg nála. Ilyen például az, hogy általában csak kettő, három vagy négy, ritkább esetben mindössze öt-nyolc színt használ kompozíciói elkészítéséhez. Ez a redukált, mégis eleven feszültségekkel teli színvilág leginkább az indulat mezőire és a sejtelmek mágneses tereire szerveződő *foltszerű alap*, valamint a ráhelyezett *koncentrált gesztus* léptékváltó ellentétében fogalmazódik meg. Az informel alap állhat széles ecsettel, hengerrel vagy vonókéssel sűrűn vagy hígan felvitt nagy, foltszerű felületképződményekből és monokróm mezőkből, illetve a kettő keverékéből. Az összpontosított kézjegyek készülhetnek tiszta, kalligrafikus ecsetcsurgatással, gyors henger- vagy vonókésmozgatással, valamint a kettő kombinálásával, illetve szaggatott, hevesen cikázó, kaszaboló módon egymásra rétegződő gesztusokkal, esetleg váz- vagy jelszerűvé strukturált, lendületes, már-már szimbolikus és metaforikus ember-állatformákat is asszociáló absztrakt alakképzéssel. Érdekes jelenség nála, hogy a lüktető informel alapok és a gesztusok világító szíkontrasztjai nemcsak egymástól távoli (például kéken a vörös; vörösön a fekete; barnán vagy szürkén a kék, illetve a sárga), de egymáshoz nagyon közeli, majdhogynem azonos frekvenciakálán is szerepelhetnek a festményeken (például: sárgán a barnák; szürkén a fekete; világoskéken a sötétkékek; feketén a fekete; pirosan a vörös árnyalatai).

Ha azonban kizárólag a gesztusok formáit és alakjait nézzük, észlelhetjük, hogy vannak közöttük olyanok, amelyek rovásjeleket, jelentés nélküli kézírást, indulati központozást, firka-fantáziát, ál-szignóalkotást, kalligrafált jegyzetet, ember-, állat-, szellem- vagy tárgykonstrukciós képet utánoznak. Más duktusok beszélgetnek vagy felelnek egymással, érzelmi kitérőket igenelnek vagy tagadnak, alapérzeteket jeleznek és kommentálnak.

Általában a monokróm, a gesztusos és/vagy a szerkezetes informel hátterek, valamint a rájuk kerülő koncentrált gesztusok felületképzése is külön jelentőséggel bír. Ebben szerepet kapnak a különböző (akrillal, akril zománccal képzett) anyagsűrűségek, -hígítások, -keveredések, -csurgatások, -cuppanások, valamint a szénnel történő előrajzolások.

Más sorozatoknál a fehérre alapozott vászon kap ha nem is fő, de másodszeret, s megint más szólóművei az említett amerikai példaképeken túl olyan elhunyt magyar klasszikusokat is megidéznek, mint Csontváry Koszta Tivadar vagy Kondor Béla.

Amikor Puha Ferenc műtermében jártam, mély tapasztalatomná vált, hogy ő egyszerűen benne él a képeiben, s mint egy szellemi lélek, ki-be sétál azok fizikai erőterében, mert abszolút egylényegű teremtményeivel. Az ő esetében a *gesztus-ikon* a kép jeltartalmának, azaz ikonikus gesztusainak azon összessége, egysége, amely személyiségállapotainak hú tükre, igaz kifejezője, s egyben individuális karakterének állandóan felismerhető változatlanja, konstansa.

JEGYZETEK

¹ Orpheusz, 1996, 7.

² *Uo.*, 7.

³ *Uo.*, 7–8.

⁴ Edward Lucie-Smith idézi a festőt. *XX. századi művészek élete*, Glória, 2000, 244.

⁵ *Uo.*, 264.

⁶ Edward Lucie-Smith idézi a hindu próféta-költőt. *Uo.*, 263.

⁷ Edward Lucie-Smith idézi a festőt. *Uo.*, 262.

⁸ Edward Lucie-Smith idézi a festőt. *Uo.*, 245.

⁹ Edward Lucie-Smith idézi a festőt. *Uo.*, 246.

¹⁰ Edward Lucie-Smith idézi a festőt. *Uo.*, 247.

¹¹ Edward Lucie-Smith idézi a festőt. *Uo.*, 248.

¹² *Uo.*, 262.

¹³ Lásd Hamvas Béla *Az ikon* című tanulmányát. *Öt meg nem tartott előadás a művészetről – Művészeti írások I.*, Medio, 2014, 9–12.