

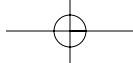
SZAKOLCZAY LAJOS

*Fakatonák parádéja**A Tóth Sándor és tanítványai (Hencze Tamás, Ézsiás István)*

Az éppen száz évvel ezelőtt, 1910. február 11-én született az *A futurista festők kiáltványa*, mint minden ilyen – avantgárd – jellegű mozgalom beharangozója elérte a szerzők kívánta hatást: robbant. Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla és Gino Severini nem akart mást, mint az eddig voltat a fiatalok merészségével és dinamizmusával széttörni, megsemmisíteni. Ha föl-idézzük a *hangos* kinyilatkoztatás utolsó mondatait – „A föld legmélyére temessük a holtakat! A jövő küszöbéről tisztítsuk el a múmiákat! Helyet a fiataloknak, az erőszakosaknak, a vakmerőknek!” –, meggyőzően előttünk az elszántság heve s az újat akarás könyörtelensége. Ne azon meditáljunk, hogy mindez a „bátorság” – különben is maradjunk a művészetnél – hová vezetett, sokkal inkább azon, hogy a gyorsítók hada – Marionettis is idevéve – minő változást inspirált (nem is olyan kicsi körben) a művészet terepén. Kassák Lajos, a magyar avantgárd apostola, tudott-e volna folyóirataiban, a TETT-ben és a MÁ-ban *vastüdejével* oly hatalmasakat lélegezni emez – általa is megérezett – jövőváró kezdemények nélkül? (A TETT korabeli tette – Kassák Lajos: *Egy anarchista temetése Carlo Carra festménye alapján* – kiváltképp erősíti az egymásra figyelők összehatását.)

Carlo Carra egyik cikkében jól megbélyegzi az „ész-állásponton” maradt kubistákat, akik a tárgyak körüljárásával „csak mértani leírást adnak”. „Mi, futuristák viszont, az intuíció erejével a dolgok közepébe való helyezkedést keressük, mégpedig oly módon, hogy Énünk azok egységével egyetlen összességet alkosson. Így mi olyan plasztikus síkokat alkotunk, melyek szférikus kiterjedések a térben, ezáltal keltve az *állandóan mozgó* érzést, amely minden élőnek tulajdonsága. Mi, futuristák, a dinamikus felfogásból kiindulva, nem egy mozgás külső, esetleges formáját adjuk, hanem ennek a mozgásnak (mellyel egyek vagyunk), a ránk szuggerált plasztikus ritmusoknak a szintézisét nyújtjuk.”

Minthogy a futurista festők – miként Szabó György írja összefoglaló tanulmányában – „a mozgás érzetének megjelenítési igényéből indulnak ki”, nem véletlen, hogy „az »álló pillanat« helyett »a megörökített dinamikus érzést« akarják ábrázolni, s ezért az »erővonalak« és az »egyidejűség« segítségét használják fel. Az általános, a világra leginkább jellemző dinamizmust a képzőművészetben is természetesen mint a dinamizmus *érzetét* kell visszaadni. A futurista festő és szobrász nézőpontja ezért minden korábbi iskola aspektusához képest lényegesen más. Vagyis – egy kissé leegyszerűsítve – a „mozgás stílusát kell keresnie és kialakítania”, s ebben benne foglaltatik a „mozdulatlannak látszó tárgyakban feszülő és vibráló erő megmutatása éppúgy, mint a mozgó tárgyak környezettel való egyesülése”.



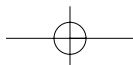
Nem itt a helye, hogy a futurizmus és az általa keltett hullám magyarországi fogadtatásáról értekezzünk. (Röviden: a Nemzeti Szalon 1912-es kiállítását – Umberto Boccioni, Carlo D. Carra, Luigi Russolo és Gino Severini budapesti bemutatkozását – nem fogadta a szakma kesztyűs kézzel. Viszont azt a rezgést, amelyet a mozgalom – élet- és kifejezésforma – keltett, pontosabban a *mozgás dinamizmusát* akarva-akaratlanul hogyan tette kifejezőerővé egy „nem egyértelműen futurista” festő és bábtervező, A. (Alexander) Tóth Sándor (1904–1980), érdemes közelebbről is megvizsgálni. (S ezt követően majd azt is, hogy ez a termékeny szellem – művészetével, erkölcsével – miként hatott két tanítványára.)

A. Tóth, sajnos, nemcsak a világ művészeti körforgásában nincs jelen – jöllehet bábu a legnagyobbakéval (egy Picassóéval, egy Kolozsváry Zsigmondéval) vetekszenek, együtt is voltak kiállítva pár év előtt New Yorkban –, de a magyarországi művészettörténet és -kritika is jobbra hallgat róla. A hajdani nevelő és cserkészvezető, a jeles pedagógus – 1932 és 1969 között a pápai Református Kollégium, illetve a gimnázium tanára – nyilván elég sok „bűnt” követett el – bűnt a szocialista nevelés terén –, hogy a politika hallgasson róla. De húsz éve állítólag már az ilyesfajta „bakancsok” alól kikerültünk, s még mindig hatalmas csönd veszi körül az életművet. Annak ellenére, hogy a művész fia, Tóth Gábor Sándor 2000-ben egy példás szerkesztésű, csaknem enciklopedikus tudású monográfiát tett az asztalra (később francia változata is megjelent).

Ha a hajdani – nem a képzőművészet műfajában kiteljesedő – pápai tanítványok, a költő Nagy László (1925–1978) és a költő-esszéista Csoóri Sándor (1930) csodákat regéltek a tág horizontú, a képzőművészeti látást *világmodellnek* aposztrofáló művész-tanár szemnyitogató kísérletéről – A. Tóth akkor már megjárta Párizst, és mögötte volt a Blattner Géza (1893–1967) vezette Arc-en-Ciel, vagyis Szivárvány bábszínház termékeny korszaka –, hogyne volna végigkövethető ez a gazdag életút a képes, dokumentumokkal teli monográfiából. Az egész életműre kihatással volt a művészetek fővárosában *alakító szenvedéllyel* megélt csaknem három év (1929–1931).

Hogyan is volna tisztán „futurista” az ez idő tájt készült, jobbra egyalakos kubo-expresszionista festmények sora! Ám aki a durva foltokból összeálló *Rugbyben* (1929) vagy még inkább a zseniális, az artisztikus fegyelmű mozgásimitációban, a *Bábjátékosban* (1931) nem észleli az Én – a világot szétszakítani igyekvő Én – dinamizmusát, az keveset ért meg az irányzatokon belüli kapcsolódások mikéntjéről. A. Tóth pszichológiai „realizmusával” inkább széppé teszi a tájkörnyezetet és figurát, minthogy szétszakítsa. Az alakrajz nála a harmadik dimenzióba való belépés – ezért is ember-bábui szoborszerűek – előkészítője. A plakátszerűség ellenére is – vagy épp azért – *súly*a van a telt formájú táj és az ugyancsak telt formájú aszszony mozdulatának (*Mosónő* – 1931).

Érdekes, hogy ez a – többnyire itt csak imitált – szinte *csuklós* testszerűség faragott, festett bábuinak is sajátja. Természetesen nem a telt és kevésbé telt formák és térbeli helyzetük milyenségéről van szó – a marionettfigura, ha úgy kívánja a szituáció, tömzsi termete ellenére is az égit nyúlik (*A vak vadász* – 1929) –, ha-

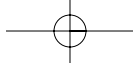


nem a stabil szerkezetű fabábukban rejtező, a figurát mozgató bábszínész által jól kihozható erőről. A *Fakatonák parádéja* szerkezetvázlata (szemből és oldalról) mérnöki precizitással kijelöli a *mozgó* – mozgatható! – részek „csapágyának”, összeillesztési pontjainak a helyét.

S az elkészült – nomen est omen – *parádés* zsinóros bábu (Párizs–Pápa, 1934) már teljében mutatja a tervező (és kétkezi megvalósító!) A. Tóth szín- és formaérzékét, technikai felkészültségét, s a plasztikán túli hatásmechanizmusok – mint-hogy francia közönség előtt zajlik a játék, a francia trikolórt (a kék-fehér-piroson belül határozottabban a kék-pirost) és a katonai egyenruhát szimbolizáló jel-együttesek – összességét. Ez az artistikus, különben a római nemzetközi szimpózium plakátját díszítő figura – a maga nemében plasztikai remek – természetesen messze van Umberto Boccioni *Izmok sebességben* című szobrának levegőtől megszaggatott palástú futójától. Érthetően. Amannál a művésznek – a stabil, rögzített testhelyzet ellenére – magán a szobron kellett érzékeltetnie a gyorsaság dinamizmusát. A. Tóth kubista ihletésű figurájának (festett faszobrának) mozgáskombinációit – az életritmus itt megegyezik a menetelés ritmusával – a marionettmozgató színész (köztük gyakorta nem egy képzőművész) határozza-jeleníti meg.

Ha a párizsi Arc-en-Ciel bábszínház, az avantgárd kultúra letéteményese és a nemzetközi bábművészet és irodalom (köztük a magyar) színre vivője hallgatott volna a Marinetti mondatait magukévá tevő futuristákra – a *Kiáltvány* egyik tétele így hangzik: „Gyorsan! Vessetek tüzet a könyvtárak polcaira!... Térítsétek el a csatornák futását, hogy előntsék a múzeumokat!” –, nem lett volna mód közönség elé vinni (Németh Antal dramaturgiai gondoskodásával) Madách Imre remekét, a *Az ember tragédiáját* (a társulat evvel a produkciójával elnyerte az 1937-es Párizsi Világkiállítás aranyérmét; az Egyiptom-álmoképet A. Tóth tervezte). És A. Tóth Sándornak a kézműves tapasztalaton felüli – a könyvtárakra, *világműveltségre*, nyelvekre alapozott – tudása sem alakulhatott volna ki. Ideértvén erkölcsi alapú pedagógiai munkásságát – cserkészet – és tanító jellegű diák-báb művészetét is.

Ez a nemes ember nemzedékeket nevelt a szépre, a jóra, az igazságra, a művészet *lélekemelő* erejét hasznosítva a katedrán is. Modern művész volt – a kor minden rezdülését érzékenyen átélte (életművének fókuszában a húszas-harmincas évek Párizsa áll) –, aki a sokszor elátkozott figurálisáson belül is – szerkezeti invencióval, kubista háttérű alakjainak „mozdulat-tömörítésével” – el tudta érní, hogy festészete (nem beszélve bábművészetéről) korszerűnek hasson. Tanítványai a tragikusan korán elhunyt Iscserekov-Istenes Andrástól (1915–1947) az itt szereplő Hencze Tamásig (1938) és Ézsiás Istvánig (1943) nyilván sokat átvettek fiatalkori mesterüktől. Ha mást nem, a magatartás fegyelmét s az egymás melletti irányzatok, gondolkodásmódok kínálta minél tágabb horizontot. Így Pápa akarva-akaratlanul hagyományviláguk része lett, s erre az alapra kellett – mert a mestertől való küzdelmes elszakadásnál nincsen nagyobb ösztönző erő – a saját arc megtalálásával építkezni. Hencze is és Ézsiás is a nonfiguratív utat választotta, s ha szabad mondani, ezáltal teljesedett ki – a formai látvány számukra rögzített, létfontosságú világmodell – életművük.



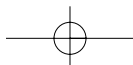
Hencze Tamás jó tíz évvel ezelőtti Múcsarnokbeli tárlatát a modern költő, Tandori Dezső a festőművész egyik képének „átírásával” így köszöntötte: „A legzártabb formát idézi fel, / Magát világítja jeleivel, / Meghatározott ugyanaz, tehát más –” (*Át*). Aki nem érzi ebben a nyelvi absztrakcióban a filozofikus bukfencet, az aligha tud a Hencze-kép – ecset helyett festőhengerrel készített zárt *énkép* mint afféle „világmásolat” – üzenetéhez közelebb kerülni. Hencze indulásakor, a hatvanas évek első felében „igen nagy szerepe volt a kézjegynek: a széles ecset (akkor még az!) egzaltált gesztusa úgyszólván kultikus szertartássá szentesítette a festést” (Fábián László).

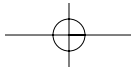
Később az expresszív „lobogás” elmarad – ha nyomaiban visszatér is, redukálódik –, és a képfelület újszerűen (megint csak Fábiánt idéztük) szerveződik meg: „a hangsúlyozott függőleges és vízszintes osztások, az osztáshatárok mentén fölbukkanó tónusokkal-árnyékokkal igen határozott térélményt nyújtanak, akárha hengerekből, hengerdarabkákból épülne föl a mű”. A festéket terítő gumihenger, illetve az így fölhordott formákkal való játék – egyszer eltűnik, majd visszajön a forma – minden esetlegessége mellett valaminő bizonyosságot közöl, mely szerint – ugyancsak költő, Képes Géza fogalmazta meg a *Kristályrendszerekben* – „A geometria / biztos / alapja a / létnek, / s mindennek / mi / a létből / kinő”. Persze ez az *önazonosító* játék vérre megy, s bármily keskeny pallón egyensúlyoz is a művész a *kivihetetlen* megkísértése az alapja. Beke László szerint „Hencze megpróbálja a tüzet és a vizet, a legtávolabb eső ellentéteket összebékíteni, a szeszélyes és dinamikus gesztust szigorú, csaknem tudományos precizitású eljárással rögzíteni”.

Mikor egyik régebbi, Frank János készítette interjújában (1969) – a kérdező szavaival „a magyar konstruktivista hagyomány folytatójaként” – a festőművész vall a magyar mesterekhez, Kassákhöz, Korniss Dezsőhöz, Nicolas Schoeffferhez és Moholy-Nagyhoz való kötődéséről, Vasarelyt is említi: „tanultam tőle, valahol én is alkalmazom a mozgást, illetve a mozgás illúzióját”. Ez az – akár színnel, akár szín nélkül végigvitt *káprázat* – a kör alakú mozgásimitációknak (*Mozgás* – 1970; *Kör-struktúra I–II.* – 1970; *Forgás I–II.* – 1970; *Forgás / fekete-fehér* – 1970) éppúgy sajátja, mint a fényredőt hullámoztató rácsszerkezeteknek (*Sárga monoton* – 1970) vagy az összefoglaló címként is sokat mondó *Jel és gesztus* (1986) fény áttörte spiráljainak (*Színtörés I.* – 1987; *Kék jel* – 1987). Nem véletlenül írta az Ernst Múzeumbeli kiállítással kapcsolatban Hegyi Loránd: „A henczei forma a személyiségtől és a külvilágtól egyaránt eltávolodott szellemi architektúra. Az anyagtalán, ismeretlen forrásból származó, mindent átlényegítő misztikus fény.”

A táblaképeken a színdinamika mindmáig meghatározó jelentőségű. Honnan a művek feszültsége? A viszonylag nyugodt háttér és a „keleties táncot” lejtő kaligráfia (gesztusecset) kontrasztjából. Ám a látszatra hűvös tárgyilagosság így vagy úgy fölforrósodó *énkép*et takar.

A. Tóth Sándor másik tanítványa, Ézsias István, jóllehet festőnek indult, a szobrászatnál kötött ki. Reliefjein – a síkplasztikán túllépő domborműveken – a konst-





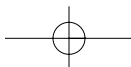
raktivista rend, a dinamizmust reveláló – szinkontrasztokban játszó-feszülő – szerkezet dominál. Szobrai, térvariációs kísérletei, „szobor-festménynek” tűnő reliefjei a különféle anyagokat – a fát, az acélt, a plexit stb. – térformáló erővel ruházzák föl, s egyúttal valaminő, a geometrikus absztrakció révén megjelenített *tisztaság-eszményről* vallanak. Nem véletlen, hogy Ézsiás nagy mesterek előtti főhajtása (*Hommage a Mondrian; Hommage a Malevics; Relief a Moholy-Nagy; Hódolat Kassáknak*) egyben hagyományvilágának kútja is. Az innen merített, az egyetemes művészettörténet számára is becses tapasztalat – a látvány esztétikai hatékonyságán túli „világmodell” – vezeti minden lépését.

A szervezőnek sem utolsó művész – számtalan magyar és külföldi szimpózium (többek közt a mostani) fűződik nevéhez – a konstruktív rendben mint világésményben találta meg az egyéniségéhez – önkifejezéséhez – legközelebb álló formát. A több mint fél százada (1946 – Buenos Aires) világmozgalommá növekvő MADI – Mozgás, Absztrakció, Dimenzió, Invenció – nem csupán létszemléletet jelöl, hanem alkotásmódot is. Az anyag és a tér minél mélyebb ismeretét, hogy a *plasztikai valóság* – minden absztrakciónak ez az alfája és ómegája – a „világhiányban” (paradox – valami humánium-többletként) jelentkező érzést tükrözze.

Ebben természetesen benne van – s Ézsiás István művészetében is döntő szerepet játszik – az ívek, körök, ellipszisek által pontosan megjelenített, mozgásillúzióval jóval több *dinamizmus* is. Nincs az a „hűvös” tisztelgés – akár Moholy-Nagy, akár Boccioni a főhajtásra kiszemelt személy –, amelyben ne volna ott a síkok (rejtett lemezsíkok) és a konstruktív rendkeresés – feszített (szín)harmonia – mellett (pontosabban: a szerkezet minden ízét átjárva) a mozdulat (emelkedés-zuhanás-pörgés) jól észlelhető absztrakciója. Azért *láttható-láthatatlan* mindez, hogy a *holt* tárgy elevenné váljék? Sokkal inkább azért, hogy az invenció építkezés – a „hiány” lépcsőjét eltörlő dinamika – magával ragadja azt is, aki csupán a *szép* látvány kedvéért válik emez *bonyolult* – gyakran palást nélküli – szobrászvilág élvezőjévé-nézőjévé.

„Nyitott”, a tér levegőjét magán átengedő és zárt – a mértani tömbszerűséget (kockát, téglatestet) artisztikus hornyokkal megbontó – monokróm vagy több színű szobrai, reliefjei, elsősorban „hűvös” eleganciájuk és mesteri anyagkezelésük miatt visszautalnak Kassák következetes „rendteremtő” konstruktivizmusára. S ami meglepően hangozhatik, távolról – ha csak nyomokban is – magukban hordják az őt is ösztönző mester, Amerigo Tot absztrakt dekorációs elemeit (lásd a római Termini pályaudvar reliefjét).

Jóllehet a fehércsurgói-római művész a szobrászat egészen más válfaját űzte – mindenre kíváncsi *eklektikus* alkotói énjéből egyenesen következik stílusokat válogató magatartása –, az avantgárdal is érintkező robbanása (*A mag apoteozisa*) Ézsiásra is hatott. Pontosabban – nagy áttételekkel – bátorságra biztatta, hogy merje vállalni a sajátos módszerrel kialakított hatástényezőt: a geometrikus és neogeometrikus művein a fény-árnyék hatást szinte plasztikai elemmé emelő – s a „palástnak” a megszokottól eltérően tompa „csillogást” adó – „szobrászi” többletet.



A lettrizmust fölillantó, művelődéstörténeti-irodalmi emlékekre *betűkészletük* eleveenségével – akár a paláston, akár a hajlított lemez mélységeiben kialakított *képversekkel* – figyelmeztető szobrok (installációk) nemcsak anyagszerűségükkel, leleménnyel épített szerkezetükkel hatnak, hanem *hírívő* – gyakran konkrét személyhez köthető – üzenettel is. Ézsiás nem egy korai festményén látni, ahogy a káosz és a rendkereső hajlam között egyensúlyoz. Nem véletlenül fordult – bátor, nem kis eredményt hozó váltással – a plasztikai önkifejezés felé. Jobbára azon ágában tevékenykedik, amelynek fókuszában a konstruktivizmus egyet jelent a kasáki, moholy-nagyi gondolkodásforma vállalásával, egy letisztult világképpel. Non-figuratív szobrai, reliefjei, téralakzatai eme alapozást mutatván erősek.

