

# M Ū V É S Z E T

## A HATVANÉVES VILT TIBOR

Amikor Vilt Tibor művésszé érett a húszas évek második felében, az idő nem kedvezett a szabad és erős egyéniségeknek, akiket valóságos művészi problémák, nem pedig a karrier érdekében hamis eszmék plasztikai illusztrálásának gondjai foglalkoztattak. A megszilárduló magyar fasizmus — korábban mint Németországban — kialakított egy erőszakos kulturális politikát, amelynek segítségével ideológiája szolgálatába akarta állítani a művészetet is. Első művei alapján, amelyek legszebb példája az 1926-ból való fa önarckép, Viltre is felfigyeltek a gárdájukat toborzó kulturális szervek. Megkapta a római ösztöndíjat, amelynek nyílt célja volt, hogy a fiatal magyar tehetségek a klasszikus művészet alkotásai mellett ismerkedjenek a Mussolini-féle movecento példájával is. De az a néhány épület-plasztika, amelyet ezután állami megrendelésre alkotott, bár a dolog természetéből folyóan kénytelen volt alkalmazkodni ahhoz a pseudo-modern stílushoz, amelyet ekkor a magyar építészeti a „dicső múltat” idézve kialakított, korántsem nyerte el az illetékesek tetszését: „Öt... elsősorban a forma érdekli, a tartalomra, az emberre, akit ábrázol, nem sok gondot fordít. Az elmélet kedvéért számúzi a *külső szépet*, az embernek jóformán csak szobrászi csontvázát adja. A tiszta szobrászi forma híve, s művészetéből hiányzik az a *felemelő életeszemély*, amely kortársait elsősorban jellemzi” — írja róla a kompetens kritikus (kiemelés tőlem). A bombasztikus ember-, élet- és szépségeszmények minden klasszikustól, szabályostól elriasztják a fiatal művészt. Ellenkező irányba lendül, és tapogatózva, tétovázó-kutatva nagyívű emocionális kilengéssel keresi és formázza az emberi és a plasztikai igazság elemeit. Változékony művészetét egyetlen latens életeszemély vezérli: az emberi világ, egylőre az ember belső világa, később az ember mint egy tágasabb egész szerves része viszonylatainak kibogózása.

Amikor Vilt nem akarta és nem is volt képes kielégíteni a hivatalos kívánalmakat, megszafta pályáját. A diktatorikus politikai és szegényes gazdasági viszonyok között valamennyi művészi szabadságán örködő szobrász a teljesen privát területre, a kisplasztika műfajának területére szorult. Közös sorsa ez az egész magyar avantgarde szobrászatnak, amelyet sikerrel megakadályoztak abban, hogy eljusson a közönséghez, hogy problematikája a közösségben visszhangozzék. (Az egyetlen modern és ugyanakkor klasszikus Medgyessy Ferenc volt a kivétel, akinek sajátos népi-magyar és ősi-egyetemes formavilága bizonyos — félreértett — aspektusaiban a hivatalos megrendelők számára is elfogadható volt.)

Vilt 1926-ban kifaragta híressé vált önportróját — ekkor mindössze 21 éves volt. A szigorú és tiszta formázás egyszerűségében a plasztika ősi vívmányaihoz nyúlt vissza, de nélkülözötte a példakép, az egyiptomi művészet robusztus nyugalomát — a felületet a sajátosan modern, túlfinomult érzékenység rebbenékeny hártájába borítja. Az 1928—30. évi itáliai tanulmányok, a klasszikus művészet súlyos öröksége nem kötötte gúzsba, inkább a formák és eszközök, a kifejezés sokféle lehetőségére hívta fel figyelmét. A kibontakozás nem rögtön következett be. A harmincas évek eleje még a tapogatózás időszaka. Főleg fejeket készít, amelyek a magabamerült álmódás és várakozás kifejezését hordozzák. De a formák csakhamar „türelmetlenekké” válnak. 1936-ban a szaggatott formázású „Háború után” c. kompozíciója a csitíthatatlan nyugtalanság életérzésének vetülete. A „Tűnődő”, az „Emberpár” a félelmet formázzák. Egy tisztán esztétikainak látszó érdeklődés is a mozgalmas fogalmazás irányába vezet: a mozgás, mint plasztikai tényező foglalkoztatja. Meg akarta teremteni — mint maga mondta — „a mozgás okozta, de térbe láncolt formát, ahogyan terének kereteiből kitörni nem tud. Az alaknak ez a disszonáns feszültsége és kényszerű önmagába térése adja meg a szobornak harmóniáját”. Valóban, mintha egy durva érintés okozná, megrándulnak a sima felületek, s a harmonikusnak illeszkedő formák nyugtalan, egyre vadabb mozgásba lendülnek, a lány illeszkedések helyét disszonáns türemlések foglalják el. A negyvenes években már meghasadnak a felületek, a formák kifordulnak, hogy minden fedezet nélkül feltáruljon a szenvedő valamennyi belső sebe. A háború, a rérténet élménye érlelte meg Vilt Tibor plasztikai fantáziáját.

Ez az emberközpontú drámai expresszív hang az, amelyet a kor legjobb magyar művésze — nemcsak a szobrászat, de a festészet is — megpendít, elég ha Bokros Birman, Kerényi, Vajda, Ámos, Dési Huber, Gadányi nevét említtük. Ez a fajta expresszionizmus a negyvenes években a magyar művészet jellegzetes irányzata, mint ahogy az volt időről időre, amikor különösen kiéleződött a művészeti harc a frázismentes igazságért, a konvenciók lerombolásáért. Aktuális volt az expresszionizmus már egyszer a tízes években, amikor a magyar avantgarde az akadémikus-naturalizmussal szemben lépett fel (Ferenczy Béni, Pátzay Pál), majd a veszített háború és a veszített forradalom után bekövetkezett hosszú pangásból éledve — s ez a szobrászatban még lassabban következett be, mint az anyagilag függetlenebb festészetben — ismét aktuálissá vált: a szobrászatban az expresszionizmus reakciója volt az oly erősen szorgalmazott klasszicizmusnak, amelynek összegegyeztetetlensége a talaját veszített pusztulásba sodródó társadalommal mindinkább nyilvánvaló lett.

A két világháború közötti magyar szobrászat legjellegzetesebb megnyilvánulása ez a felszínlehántoló, hazug illúziókat lebontó irányzat, amelynek központjában az ember áll, mely fogalom skálája a legbensőbb éntől a társadalomban elárult emberig, sőt az árulással szembeszegülőig terjed. Nem került sor ebben az elementáris létproblémáktól izgatott korszakban az ember és természet nagyobb, általánosabb összefüggéseit érintő plasztikára — egy Brancusi-, Arp-, Moore-féle problematikának nem volt talaja. (Az sem véletlen, hogy Moholy Nagy László az emigrációban, külföldön alkotta meg absztrakt térkonstrukcióit, itthon az ilyen kísérletekhez teljesen hiányoztak a szellemi-anyagi feltételek.)

Az énnék és a világnak kegyetlenül őszinte boncolása, minden szépítő kompromisszum visszautasítása, a megállapodottal, szabályossal, klasszikussal szemben, a szüntelen alakulás, a mozgás, a formai szabadság, amely egyedül a kifejezést szolgálja — Vilt Tibor plasztikájának ezek a sajátosságai a harmincas-negyvenes években egyúttal a magyar szobrászművészet soron levő problémái voltak.

A háború befejezésével ez az izgatott, drámai hang nem csitult le Vilt művészetében. A „Figura székkel” plasztikai és emocionális problémája, amely tíz éven át, 1945-től 1955-ig foglalkoztatta, egyenes folytatása a háború alatt mintázott magányos férfifiguráknak. De a normalizálódó életkörülményekkel érdeklődés- és tartalomkör bővül. A dramatizált és az emberre, főként az énré koncentráló plasztikai problematikát kiegészíti az ember és természet viszonya plasztikai vetületének lehetőségei. Feltör Vilt kísérletező játékos lényé. A feszültség most gyakran váltódní tud. A zaklató izgalmakat a csend szemlélődés vagy a játék időszakai váltják.

Domborműveiben (ezeknek nem kizárólagos, de gyakori technikája a domborítás) fogalmazza meg legszívesebben az újonnan izgató problémát: az ember mint fizikai lény kapcsolatát, viszonyulását a környező fizikai valóság elemeihez — a természeti és a kultúrkörnyezet elemeihez egyaránt. Ötleit rendszerint fizikai-optikai élmény szüli, de megfogalmazásukba belejátszik tudományos érdeklődése a törvényszerűség iránt, s a műben a jelenség véletlenszerűségeinek a rejtett törvényből kibontott állandók adnak szilárd támaszt („Tükörkép”). De egyes domborításaiban és kisbronzajban a jelenségek első formája, külső burka mögé vetett vizsgálódó pillantás elveszti a természettudományos mércét s intuitíven egy sereg asszociatív elemet bányászik a felszínre („Krucifix”, „Szorongó”, „Az éj”). A rajzos vonalak, a tömbformák jelentése hármas: egy primár tárgyi, egy más tárgy, más forma, más anyag emlékképét, vagy sejtelmét asszociáló, s egy önállóult, tárgyra nem vonatkozó, plasztikai. A kísérletező és játékos kedv termékei a különböző anyagokból kevert, vagy nem szobrászi anyagokból eszközölt figurák, mint a csont-drót-gipsz „Fej”, a festett gipsz-drót „Anatómia”, vagy a parafa „Kakas”.

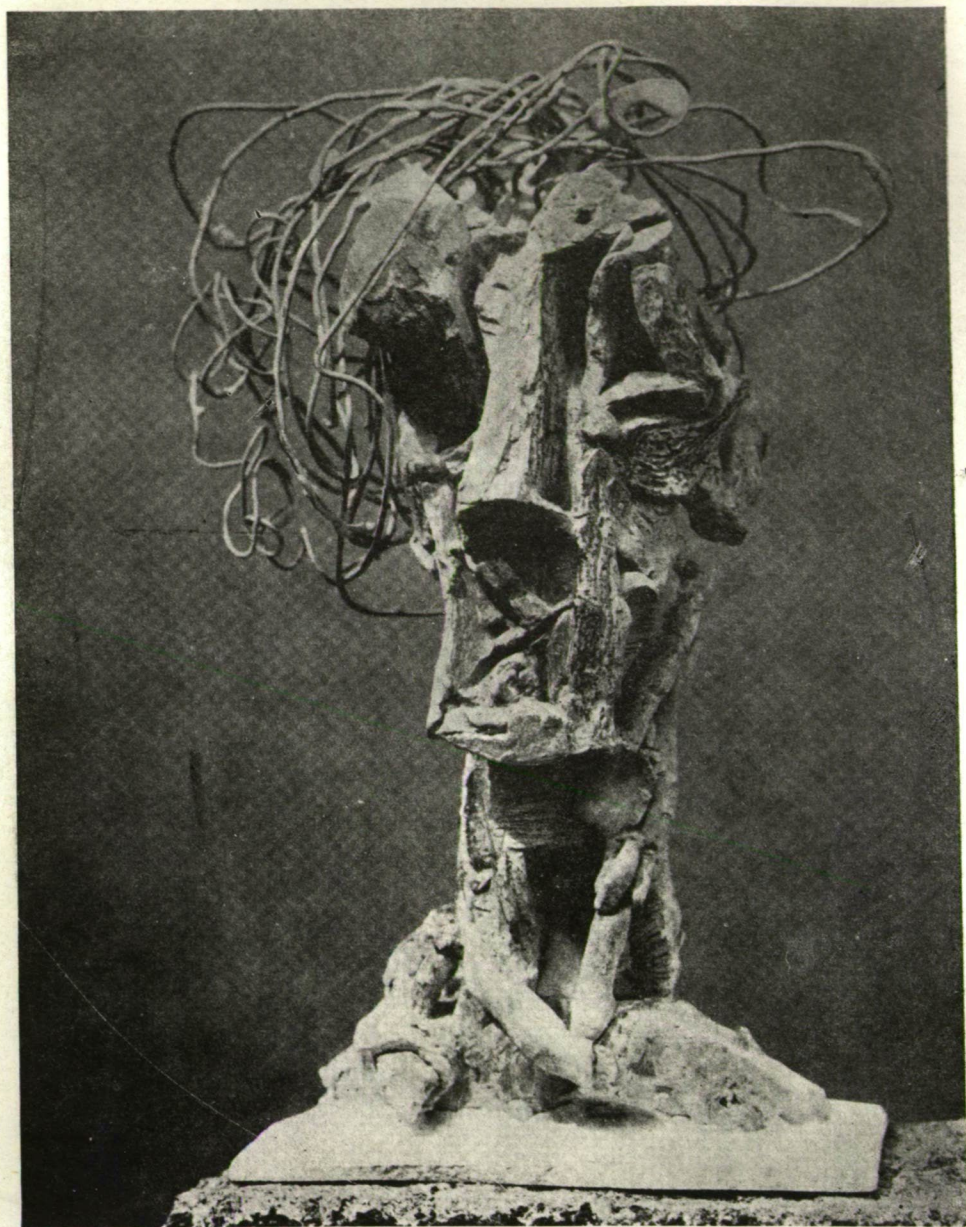
A szerkesztés nagy szobraiban jut igazán fontos szerephez. 1956–57-ben készítette a Tiszalöki Erőmű épületét díszítő szobrot, egy hatalmas, rohanó női figurát, amelynek arányait, mozdulatát mint „az összes hatóerők komplex kifejeződését” egy reneszánsz művészhöz hasonlóan bonyolult, elmélyült számítással, mértani szerkesztéssel komponálta meg.

Az egymást váltó, de egymásba bonyolultan belejátszó ellentétes, de egymást mégsem kizáró indulatok, amelyek az utolsó tizenöt esztendőben Vilt Tibor szobrászatát alakították, virágot tartó „Bohóc”-ában sűrűsödnek. A bohóc, a művész önmagáról adott leplezett vallomásának, önmaga szemérmes világratárásának évszázados szimbóluma Viltnek is megszemélyesítője: egyesíti a valóságot a fantázia világával, komédiába oldja a tragédiát, a játékban véres igazságokat mond el, s szemfényvesztő módon egybekeveri a nyugodt felszínt a kalandos mélységgel.

A kísérlet és a játék, a pillanatnyi ölet és a mérlegett gondolat, az abszurd



*Vilt Tibor: Önarckép, 1926*



*Vilt Tibor: Anatómia (1950)*

és az eszme váltakozóan, egybehangzóan, de külön nem választhatóan irányítják Vilt Tibor művészetét. S munkaprogramja, amelyet idestova tíz esztendeje megfogalmazott, Rozgonyi Iván lejegyzésében így hangzik: „Struktúrában dolgozni — ez a műhelyben, az állvány előtt elsősorban azt a követelményt jelenti, hogy a művészi munkáról alkotott romantikus babona pókhálóját, a romantikus művészet által propagált passzív magatartás maradványait háritsuk el a társadalom útjából. Keresztül kell néznünk a véletlen adta motívumon, kézbe kell vennünk a benne és mögötte rejlő szerkezetet azzal a szándékkal, hogy azt munkára bírjuk, dolgoztassuk a bennünk élő legmagasabb humánium érdekében és határozott céllal: az egész emberi fajtanak a mi szűk hazánkban, a Földön való jobb elhelyezkedéséért, teljesebb érvényesüléséért. Nem a társadalom pillanatnyi, jövőjénél szegényesebb állapotát kell kifejeznünk, hanem megfeszítet munkával megsejtett lehetőségeinket kell a szerkezet jelképében birtokba vennünk és értékesítenünk. Ha a művészet lehet cselekvés, akkor így válik azzá, s nem amikor a szépség kék madara után szalad.”

KÖRNER EVA

## CSOHÁNY KÁLMÁN GRAFIKÁI SZEGEDEN

Csohány Kálmán grafikái az utóbbi években párhuzamosan kétféle utat járnak be, egy külföldit — (Tokió és Velence között számos országot) — s egy hazai vándorutat, amelynek legutóbbi állomása a szegedi kiállítás volt. Művésze a közel- s távoli népeknél közvetlen és azonnali megértésre és rokonszenvre talál, annak ellenére, hogy rajzi kifejezőmódja nem lehet ismerős számukra senki révén, mivel Csohány grafikája nem hasonlít senkiéhez. Ellenben az, amit rajzai elmondanak, amiről szólnak, az nemzetközileg ismerős, mint a kézfogas, vagy a megélt beszélgetés gyermekkorral, emlékekről, álmokról, tavaszokról, őszekről, éjszakákról, hajnalokról, életről és halálról. Ezekről a „témákról” Csohány Kálmán végtelen egyszerűséggel, mélységgel szóal meg, s egész eddigi munkássága abból állott, hogy felfedezze önmagában azt a „stílust”, amellyel árnyalatnyi tévedés nélkül, az ősi népmesék hangján fogalmazza meg érzéseit, gondolatait.

Iránytűjét magában hordozza: elindult kisgyermekként Pásztórol, s azóta is, képzelete újra és újra onnan indul el, onnan telítődik gyermekkori sóvárgással, hittel, álmélikodással, vándorol tájától tájig, tanyától tanyaig, fától fáig, embertől emberig, földtől csillagig, valóságtól álomig. Vagyis: Csohány már gyerekként költő volt, s felnőtt korára rajzoló-költőként is megőrizte magában a költő-gyermeket. A művészeknek azon fajtájához tartozik — kevesekhez —, akikben mindennapi élmények is azonnal átválnak költészetté. Nem irrealitás ez, nem a valóságtól való távolodás, hanem éppen ellenkezőleg: a valóságban rejlő tartalom — a mindenki örömeinek és bújának mennél emberségesebb megközelítése, megszólítása ez.

Aki Csohány Kálmán lapjait a szegedi kiállításon nemcsak megnézte, hanem látta is, annak olyasféle élménye támadt belőle, mintha a városból, házak-falak sűrűjéből hirtelen a mezőkön, az ég és föld közötti tágasságról kapna hírt — a természet, a gondolatok és az érzések anyagcseréje történik ott a tájban. Madarak magasban húznak, de olykor mélyen a fák töve alatt is, növények megcserélik helyüket a csillagokkal, vak lány megindul szárnyalni a vadludakkal, szárnyas lovas néha szárnyaszegetten érkezik a földre, az öreg vándor viszont a rengetegbe otthonosan érkezik, mint a kucsmás pásztói emberek hajnali bandukolása Csohány Kálmán emlékezetébe. Hatalmas síkságon magányosan álló három fa erdőnek álmodja magát, és a mezőn ölmosan hanyatt fekvő ember talán éppen madárnak: mert a költő emberi-művészi hivatásának azt érzi, hogy álmodni és szárnyalni segítse az arra vágyókat.

„Szabálytalan” rajzolóknak tartja önmagát Csohány Kálmán. A vonalat ugyanis sűrítésre, a tartalom mennél tömörebb összegezésére használja — nem másként és nem kevésbé, mint a költészetben a ballada műfaja teszi ezt. Így hát ezt a rajzoló kifejezőmódot is úgy lehet és kell megérteni, mint a balladák mondanivalóját: nem egy csapásra. Pályája során Csohány művésze egyre sűrűsödik, egyre árnyaltabban követi tapintásával — mesterségbeli tudásával — képzeletének legbensőbb útjait, s hogy ezt nemzetközileg is szuggesztíven teszi, azt a fotonagyításban megjelent grafikája is bizonyította, amely az 1965. évi berlini Intergraphik kiállítás plakátjaként üdvözölte a látogatókat: egy búzákalaszt tartó parasztlány komoly, tűnődő tekintetével.

B. SUPKA MAGDOLNA