

MŰVÉSZETTÖRTÉNET

Ősök és rokonok

Tóth Menyhért portréiról

SZUROMI PÁL

(*Szeged, Móra Ferenc Múzeum*)

Beszédes arca volt. Jóformán mindent elérult vele. Az elmélyült figyelmet, a csodálkozást, a szikrázó szenvedélyt, majd a felcsattanó vidámságot vagy a méla bánatot. Nem mintha ismertem volna közelebbről. Csupán a hetvenes esztendő legvégén láttam róla egy efféle fotósorozatot a mórachalmi művelődési ház előcsarnokában. Az intézmény nagytermében pedig ott sorakoztak a művei: mintegy az életmű sűrített keresztmetszete. Mindenesetre sokan eljöttek a tárlatnyitásra. Kíváncsi volt a falu hírnevéssé vált szülőttére. Később aztán népes díszvacsorával, köszöntőkkel és viszontköszöntőkkel folytatódott az este. A művész a szülőföld erejét, a szeretet és összetartozás fontosságát emlegette, közben megpróbált fegyelmezett lenni. Pedig azon az estén a meghatódottság érzése tükröződött az arcán. Mindezek után viszont alig múlt el néhány hét, s a reggeli újságokban azt olvashattuk: meghalt Tóth Menyhért.

Talán ez volt az utolsó örömteli napja, egyben a legutolsó kiállítása is. És pont a szülőfalujában. Ami azért különös, mivel az alkotó gondolkodásában központi szerepet játszott a teljesség eszménye, a kerekded forma. S lám, valahogy ilyenre sikeredett az életútja is. Igaz, Tóth Menyhért pályája különben sem szűkölködik a meglepő fordulatokban. Míg a művészek többsége általában a nagyvárosi, külföldi tapasztalatokban keresi a kibontakozás lehetőségeit, addig ő ellenkező irányban haladt. A főiskola elvégzése után visszatért ősei falujába, Miskére, hogy egyszerre vállalja a kétkezi parasztemberek dolgos életét és az alkotó munka küzdelmeit (1935-től). Akárcsak Veres Péter. De bírta erővel, vitalitással. Holott sérült szemével és jobb oldali műlábával együtt a hazai művészet egyik legtragikusabb sorsú alkotójának ismerjük. Mégis újtónak, kezdeményezőnek bizonyult éppen a játékos, groteszk szemlélet meghonosításában. S hiába volt ösztönös alkotó: mindvégig erkölcsi, etikai töltetű festészetet művelt. Főként a paraszti, emberi létezés személyesebb és átfogóbb érvényű dimenziói érdekelték. Nem csoda így, hogy ebben a festészetben jelentős helyet kapott a portré műfaja.

Tóth Menyhért arképei meglehetősen széles szemléleti, minőségi skálán mozognak. Van köztük felemás értékű, bátortalan avantgárd próbálkozás, tisztességes megoldású realiztikus, expresszionisztikus tolmácsolás, majd remekbe sikerült vizionárius látomás is. Csakhogy e szűkített pályaképből a nehezen áthidalható belső feszültségek sem hiányoznak. Úgyszólván egyazon időszak szülötte. (A jó kovács természetelvű, szecessziós portréja, majd a kubista, expresszionista térdinamizmushoz igazodó Gonosz vagy az Önarckép is). (40-es évek legeleje.) Egyszóval nemigen beszélhetünk itt valami egysevonalú, kiegyensúlyozott művészi alakulásrendről. Jóllehet az alkotó a

harmincas esztendők végétől egyre jobban eltávolodik az életszerűbb formálástól, ám a következő évtizedekben is vissza-visszatér a klasszikusabb alakításmódhoz. Ráadásul az arcképek sora pusztán mesterségesen szakítható ki az életmű egészének bonyolult kohéziójából. Egyszerűen nem alkotnak önállóbb gerincű vonulatot. Az arcmások megfigyelésénél tehát nem szabad megfeledkeznünk ezekről az átfogóbb kapcsolatokról.

Persze szemléleti sokféleség ide, gyakoribb stílusváltás oda: Tóth Menyhért portréiban azért az összekötő, analóg vonások is tetten érhetők. Nem nehéz észrevenni: ezúttal is előszeretettel idézi a szabályostól eltérő esetlegesebb, torzabb vagy játékosabb fejformákat. Ahogyan az önmagáról készített arcképeken is kendőzetlenül megvallja saját létének alaki különösségeit, úgy a külvilág jelenségeit is némileg hasonló szemüvegen át szemléli. Ez a vizsgálódás azonban csak ritkán elégszik meg az emberi vonások tárgyilagos, zárt és pillanatszerű rögzítésével. Inkább arra kíváncsi: miféle természet, történeti, lélektani és formai mértéke van egy-egy figurának. Egyfajta „festői antropologizálással” állunk szemben, ahol a realiztikus és elvont formák ötvözete majd mindig túlmutat a konkrétabb testi jellegzetességeken. De miként alakul e művészi általánosítás a változó időben? S melyek azok a világszemléleti, stílári komponensek, amelyek támpontot adhatnak az életmű minőségi kiteljesedésének konkrétabb megértéséhez?

A korai szén- és ceruzarajzok alapján még nemigen gondolhatunk fényesebb művészi jövőre. Legfeljebb annyit láthatunk: a harmincas esztendők közepe táján Tóth Menyhért tele van érzelmi, szakmai feszültségekkel és bizonytalanságokkal. Akár a főiskolán készült Védelmet nézzük, akár az egy-két évvel későbbi Ifjúkori önarcképet, Női fejet és Kalapos férfit, alig van közöttük érdemi különbség. Az alkotó tömör, mértanias elvű komponálásra törekszik, noha közlendőiben kiemelt szerepet kapnak az érzelmes, misztikus és szimbolikus elemek. Elesett, révedező szemű, figuráját amolyan gauguines „hátszellem” védelmezi, az önarckép háttérében pedig egy templommotívum látható. S itt már a törékeny, gyermekies testtel együtt az üveges; révedező szemre is oda kell figyelnünk, akár csak a Női fej sérült, rendhagyó tekintetére. Az ifjúkori önarckép szomorkás, misztikus megformálása egyébként némi szellemi, ikonológiai rokonságot mutat Gulácsy Lajos felfogásával (Önarckép ciprusokkal, 1903).

A fiatal Tóth Menyhért tehát bizonyos epikus, irodalmias szemlélettel küszködik. E tekintetben a korabeli életképek a legbeszédesebbek, amelyeken a részletekbe vesző festői mesélés és a drámaibb sűrítés szándéka váltakozik egymással (Faluvég, Korpusz). Ám a portrék is magukon viselik ezt a tendenciát. Nemcsak arról van szó, hogy az alkotó külsődleges jelképi motívumokkal értelmezi figurái egyéniségét, sorsát. De azok a képfeliratok is idetartoznak, amikről Bánszky Pál kismonográfiájában olvashatunk. Édesapja arcképe mellett például a következő felszólítás áll: „Erőd add.” Már énnnyiből is látható: a művész valami mágikus hatalmat tulajdonít az ábrázolásnak. De nincsenek még ehhez határozottabb, elementárisabb formai eszközei. A korai portrék inkább egy bátortalan, szemérmes fiatalemberről vallanak, aki sorra-rendre a hagyományosabb, közvetlenebb hatású félprofilos és profilos beállításokhoz ragaszkodik. Nem mer, nem tud még szembenézni sem önmagával, sem a külvilággal.

Marad tehát a további keresgélés, kutatás. Így jutunk el az 1936-ban készült Kalapos férfihez, Csontváry portréjához, ami több szempontból is igen tanulságos. Először is a művészi, világszemléleti rokonszenv miatt. Talán itt bukkan fel az első közt az alkotó parabolikus látásmódja, amivel valamiféle játékos, groteszk külsőt ad a napút festőjének. Pedig a képfelület jobb alsó részén méltóságos tartalmú biblikus



1. Ifjúkori önarckép, 1935 körül, papír, szén; 90×63 cm
A reprodukciót Dömötör Mihály készítette.



2. Kalapos férfi (Csontváry), 1936. Papír, szén, színes ceruza; 15,4×11,8 cm

jeleket: sorjázó keresztmótvumokat láthatunk. Ez a szimbólikum különben többé-kevésbé végigkíséri a korai műveket, míg legvégül A jó kovács szemüvegformáira is rákerül. E közismert attributum szemléletesen jelzi Tóth Menyhért ifjúkori messianizmusát, amellyel érzékenyen reagál az emberi szenvedésre és szegénységre, egyben az erkölcsi jóság és gonoszság földi megnyilvánulásaira (pl.: Agrórszakadt, Áldozat, Korpusz, Szegényember himnusza). A mostani alkotáson azonban csupán az ellentétes hatású képi elemek sajátos egybeépítését szeretném hangsúlyozni.

De van itt egyéb érdekesség is. Hiszen a játékos, ironikus tükrözéssel párhuzamosan némileg részletezőbbé, stilizáltabbá válik a kifejezés. Megmaradnak ugyan a mértánias, szerkesztő elvű komponálás nyomai, ám a gömbölyű formák zártabb ritmusrendjével egyfajta dekoratív, szecessziós szellemiséget nyer a kompozíció. Hogy miért tanulságos ez az újszerűnek látszó előadási mód? Főként azért, mert nyilvánvalóvá teszi számunkra: a fiatal Tóth Menyhért többféle stiláris felfogás között ingadozik. Nem szabad elfelednünk, az alkotó már főiskolás korában is kötődött a kubisztikus, dekoratív előadáshoz, egyszersmind a mértánias és organikus jelekkel operáló vonalas, rajzos tolmácsoláshoz (pl.: Fekvő akt). Ez a merészebb térdinamikával élő, analitikusabb szemlélet azután jócskán visszatorol a korai miskei esztendőkhöz, s egy realisztikusabb, naturalisztikusabb valóságátalánknak adja át a helyét. Ámde a korábban felvállalt stiláris módszerek ilyenformán is ott kísértik a művészt. Elég csak visszautalni az arcképek tömör, kubisztikus megoldásaira, mint ahogy az életképeken is minduntalan felbukkannak a dekoratív, hullámzó formaritmusok, vagy a személyesebb, önkényesebb hatású kígyózó vonaldiagrammok (pl.: Lovas, Faluvég). Voltaképpen hasonló formai ötvözetel találkoznak Csontváry portréján is.

Önmagában véve talán nem is érdemelne ekkora figyelmet e vázlatos rajzi megnyilvánulás. Rajta keresztül azonban nyomatékokat adhattam a fiatal Tóth Menyhért dekoratív, szecessziós vonzalmainak. Ez pedig lényeges mozzanat művészi szemléletének alakulásában. Nélküle ugyanis nemigen lehet belátni: a későbbiek során mire is épül rá organikus, kalligrafikus jellegű expresszionizmusa. Honnan fakadnak szellemi, stiláris gyökerei? Más lapra tartozik, hogy az alkotóval foglalkozó elemzések alig-alig vesznek tudomást erről a sajátoságról. S ezzel együtt a főiskolai mester, Vaszary János művészi hatását is kizárják. Pedig ami a dekoratív, szecessziós felfogást illeti: ebben aligha lehetünk ilyen biztosak. Miként az is bizonyos, a növendék festőnek „Különösen tetszett... a keleti művészet”, gyakran eljárt a Ráth György Múzeumba, s a japán grafika jellegzetes hatása a korai munkákon is felfedezhető. Valójában ezen a szellemi nyomvonalon át kerül majd az alkotó művészi rokonságba Van Gogh felfogásával.

De vissza az arcképekhez. Együttal lépünk is előre a negyvenes évek elején készült olajkompozíciókhoz. Annál inkább, mivel pontosan erre az időszakra esik Tóth Menyhért művészi magáralátalálásának kezdete. Most már egyre többször elrugaszkodik az epikus, leíró jellegű tolmácsolástól: inkább a tömörebb, organikusabb és expresszívebb kifejezési lehetőségekre apellál. Vagyis továbbra is egy változékony arculatú művészettel állunk szemben, amelyben a portré műfaja azért határozottabb úttörő szerepet kap. Elvégre ebben a közegben születik meg az első koncentrált, jelentős festői teljesítmény: az Önarckép című alkotás. E korai remeklés szomszédságában azonban ott kell látnunk A jó kovács realisztikus, szimbolikus arcmását és a Gonosz kubisztikus, szürrealisztikus látomását. Amik közt alig van hasonlóság. És mégis: ezek az alakok már szembefordulnak önmagukkal és a külvilággal. Másrészt az Önarckép és a Gonosz megformálást oldott, levegős és dinamikus előadás hatja át. Az utóbbi művön a mértánias, éles alakzatok dominálnak, s maga a figura is agresz-

szív hatású, absztrakt jelhalmazává válik. Mintha valami kataklizmikus léthelyzet szemtanúi lennénk, ahol a környezeti elemek formái, térbeli vadsága végül is az „arcvonásokban” kulminálna. Ahogyan szemléleti síkon is áttétellel van dolgunk. Mert a főiskolás esztendőök harmonikusabb, zártabb kubizmusa és dekorativizmusa ezúttal egy zaklatott, jelképi töltetű előadásba lendült át (Fekvő akt).

Az Önarcképet már nem lehet ilyen egyszerűen levezetni a korábbi tapasztalatokból. Igaz, az orr- és a nyakrész megjelenésénél most is visszaköszönnek a mértanias elvű, kubisztikus vonások, ám ezek az elemek szervesen beépülnek az átfogóbb expresszionista formarendbe. Mindjárt feltűnik: az alkotó szokatlanul merész premier planos nézetet választ. Elhagyja a homlokrészt, hogy annál nagyobb hangsúlyt ad-



3. Önarckép, 1940-es évek eleje; olaj, fa; 53×52 cm

jon az arcvonásoknak. Főként a fájdalmas, tragikus tekintetnek és a lekonyuló szájnak. Érdekes egyébként, nem csupán a sötét, világos és koncentráltabb vonalakkal emeli ki a szemformát, de az oldalra csapott orrmegoldással is ugyanezt a szuggesztíót erősíti. Persze hiába látunk itt egy mágikus tekintetet, egy „kifeszített”, átlós fejet: így sem beszélhetünk valami kimerevített tükrözésről. Inkább egy légiiesen nyitott, „áramló” arcmással szembesülünk, ahol a vonalak és fények dinamikája keresztül-kasul átjárja az egész kompozíciót. Mindemellett a szomorú, tragikus arckifejezés sem marad meg önmagában. A kihegyezett vöröses orr és a kifordított, félkörös fülcimpák ugyanis valami bohókás, groteszk jelleget kölcsönöznek az Őnarcképek.

Ez a formai, kifejezésbeli sokszínűség teszi jelentőssé Tóth Menyhért alkotását. A művész tragikomikus, groteszk emberlátása mindenesetre főként Gulácsy Lajos szellemiségéhez köthető. És a könnyed, levegős, vonalas és félálomszerű megjelenítés is megerősítheti ezt az analógiát. Ha viszont a szenvedélyes, tragikus és expresszív láttatás irányában kutakodunk, akkor a mostani vízió háttérében Egy József Őnarcképein keresztül Mednyánszky László csavargóiig vissza kell mennünk. Ami pedig a képvágásos, átlós feszültségű komponálást illeti, ebben legfőképp Derkovits Gyula példájára lehet hivatkozni. Persze kevésbé tudom: mennyi a személyes realitása ezeknek az összefüggéseknek. Pedig ide kívánczik még, hogy e festői remeklés voltaképpen párhuzamba állítható Rouault drámai és groteszk portréival is.

Mit kezdünk azonban az előbbi művekkel együtt keletkezett bizarr Kettős arcképpel? Itt merőben újszerű felfogással találkozunk. Ami a Gonosz arcmásán kemény, kubisztikus dinamizmus volt, az most egy végtelen hullámszerű oldott, dekoratív expresszióba fordult át. Majdnem az ellentétébe. A korábbiakban viszont észrevettük: a dekoratív, szecessziós felfogás korántsem idegen az alkotó szemléletétől.



4. Kettős arckép, 1943 körül, olaj, papír; 33×61 cm

Sőt időközben egyre nagyobb szerepet kap a képek megformálásában. Figyeljük csak meg a Vadvizek gyűrűző, sodródó formáit vagy még inkább a Tópart kígyózó vonaltobzódását, s máris közelebb kerülünk a Kettős arckép világszemléleti, stiláris arcultatához. Nyilvánvaló ugyanis, hogy e tájképek organikus, játékos és zaklatott tolmácsolásmódja folytatódik az arcmásokon. És tényleg: ezek az alakok már mélyebb természeti lények, mint az előbbiek. Egyszerre emberi és állatias jellegű figurák.

Aki valamennyire is ismeri Tóth Menyhért természetközeli, vegetáriánus életmódját, egyszersmind az eleven létezők rokoni összetartozására vonatkozó mitikus felfogását, annak nemigen lehet meglepő e kozmikus dimenziójú emberlátás. Ami azért nem is egészen újdonság a modern hazai festészetben. Gondoljunk csak ismét Mednyánszky Lászlóra, aki a naturalista szemlélettől vezérelve lépten-nyomon a megfelelő állatformákat kereste a különféle arckifejezések mögött. Tóth Menyhért látását azonban nem kötik már a realiztikus konvenciók. A mostani alkotás is elárulja: apró „kutyaszemeket” kölcsönöz alakjainak, s a szájfomákat is szimbolikus, talán erotikus utalásokkal ruházza fel. Másrészt valósággal összeilleszti a két fej sziluettjét: szinte ezzel is lényegi egységüket hangsúlyozza. És egészében is a mellérendelő viszonyok érvényesülnek a kígyózó, groteszk képelemek között. Mindezzel egy pályameghatározó fordulat szemléleti alappilléreinél vagyunk. Az alkotó ugyanis az emberábrázolásban is rátalált arra a kifejezési eszközre, amellyel a létélmény dinamizmusát ugyanúgy megszólaltathatta, mint a legkülönfélébb szerves és formai elemek testvéri, tartalmi együvértartozását. E művészet lényegében itt — éppen az organikus, expresszív formák begyűrűzésénél — válik el attól a világlátástól, amelyik a dolgok megítélésénél főként a különbözősége, a különállásra és az egyediségre hivatkozott, nem pedig az összekötő, hosszabb távra érvényes, általánosabb mozzanatokra.

Tóth Menyhért munkásságában azért most is elmarad a konzekvens, egyenesvonalú előrehaladás. Hiába e korai felismerés: mintha pályafutásának logikája is a hullámvonalak természetét követné. Mert a negyvenes esztendőök második felében egy szemléletbeli visszalépést érzékelhetünk a portrék sorában. Igaz, a ritmikusan hullámzó, expresszív formakezelés és az ironikusabb, játékosabb felfogás is ott marad a képfelületeken: egészében azonban a józanabb, realiztikusabb és individuálisabb láttatás felé billen el az előadás módszere. (pl.: Felszabadítónk, Fej, Idős parasztasszony). Persze a Harmonikás figuráján ilyenformán is egy játékos, dinamikus és időtlenebb térképzet bontakozik ki előttünk. Valami olyasmi, mint amit már a főiskolai évek merészebb stilizálása és a későbbi miskei képek bátortalanabb természetelvése között megfigyelhettünk.

Az ötvenes esztendőökben ezután újra csak fellendül Tóth Menyhért portréfestésze. Most is szűkebb környezetéből veszi a motívumokat, de szemlátomást megerősödik benne a festői általánosítás igénye. Nem csoda így, hogy ösztönösen is visszanyúl a korábbi elvontabb, organikusabb eredményekhez. Az évtized elején készített Női fej absztrakt oldottsága például aligha képzelhető el a Kettős arckép formai alapvetése nélkül. De itt már csak sejtelmes jelzésekkel halványodnak a konkrétabb testi utalások, hogy a figura annál inkább eggyé váljon a végtelen hullámritmusokban megjelenő természeti, növényi alakzatokkal, egyszersmind az időt, az elmúlást sugalló barnás tónusokkal. Csakhogy e portréval az alkotó hirtelenjében egy olyanféle elvonatkoztatásig jutott el, amit már nemigen lehet meghaladni. Legfeljebb másféle eszközökkel megismételni (A bölcs). Tóth Menyhért azonban nem ismeri a mechanikusabb, lélektelenebb ismétléseket. Művészi különössége egyebek között éppen abban rejlik: még az általánosításban is alig-alig túri meg a tipizáló, sematizáló jegyeket.

Hogy mennyire így van ez: erről pontosan az alkotó legegységesebbnek látszó fejsorozata tanúskodhat a legbeszédesebben. Ezek a művek is az ötvenes évek terméseihez tartoznak, amelyeken különféle „Nagyarcú”, „Kerekarcú”, „Bibircsókos”, „Gombaszemű” és „Groteszk” alakokat láthatunk. Nincs módomban itt e sokrétű képanyag részletesebb elemzésére: csupán egy-egy átfogóbb és konkrétabb jellegzetességükre utalnék. Először is arra, hogy ebben a közegben úgyszólván kizárólagossá válik az organikus, elvont formatartalmak használata, a velük együtt a dekoratív és expresszív előadás kerül előtérbe. Nem is szólva az ironikus, groteszk, állatias vonások gyakori jelenlétéről. Igaza van tehát Bánszky Pál kismonográfiájának, amikor éppen e fejsorozatban jelöli meg azt a fordulatot, ahonnan kezdve egyre érettebbé, szintetikusabbá válik az alkotó munkássága. Engem viszont egy egyszerűbb kérdés foglalkoztat. Hogyan van az, hogy a korábban oldott, vékony festékkrétegekkel dolgozó művész ebben a képsorozatában egyszerűbben rátalál a vaskosabb, pasztózusabb előadásmódra? S ezzel miféle tartalmi, szellemi távlatot nyerne e portrék?

Nincsenek direkt, egyértelmű válaszaim. Már csak azért sem, mert Tóth Menyhért fakturális felfogása egyazon időszakon belül is különféle. Míg az önarcképnek megfelelő Parasztféjet egyféle organikus ritmusú, vonalkás és könnyed előadás jellemzi, addig a vele egyidős Férfifejen már tobzódhatnak a festékanyagok (1955 k.). Még hozzá a színpompában ragyogó, kontrasztos tónusok. Ez pedig fontos mozzanat. Látható ugyanis: az ötvenes esztendőben és a hatvanas évek elején általában feltűnően színessé válik az alkotó palettája. Festőileg most realizálódik az az eszméje, hogy minden ember „...magában hordozza... az izzásnak a képességét...”. Ami annyit tesz: ebben a művészetben igazában csak most vetődik fel elementárisabb erővel a színek problematikája. Mit lehet egyáltalán rájuk bízni? Csupán a hangulatot, netán többet is ennél?

Tóth Menyhért természetesen az utóbbi irányban vizsgálódik. Jól mutatja ezt a Férfifej megoldása, ahol az alkotó újra visszatért a korábbi Önarckép merész, feszített közelnézetéhez. Ezzel az aprócska szemek és a mosolygósan groteszk, hullámvonalas orr- és szájrészek egységese és konkrétsága óhatatlanul megnövekedett. Ámde itt lép be a gyűrűző, fényittas szivárványszínek különös hatása. Hiszen a vas-kos, már-már plasztikus festékkezelés egyféle vulkanikus, anyagi és természeti képzetű dinamikát kölcsönöz a látványnak, ám az intenzív szín- és fényeffektusokkal valami légiesebb, szellemibb sugallat is megjelenik a felületen. Képletesen szólva: mint ha Nemes-Lamperth festői drasztikussága és Egy József fénymisztikája ötvöződné ezen az alkotáson.

Némileg oldottabb, közvetlenebb fogalmazású az ötvenes évek végén született Ősöm című olajfestmény. Szokványosabb, levegősebb kép kivágás, egyszerű homlok-nézet. Mégis az alábbi portré tipológiai és festői kérdései folytatódnak ezen az érdekes, jelentős művön is. Nem újdonság, hogy csodálkozó, riadt, apró „madárszemekkel” tekint ránk ez a bajuszos, hullámzó hajú férfi. És az sem meglepő: ezúttal is az autonóm módon kezelt, eleven színekkel uralják a képteret. E dekorativitás ellenben szorososan összefonódik a mű tartalmi sugallataival. Mindenekelőtt a vörös, bíboros szájrómával, ami a parányi gombszemek és a fehéres, kékes környezet viszonylatában még inkább hangsúlyt kap. Ilyenformán egy vegetatív, ösztönös karakterű lényvel szembesülünk. Ha viszont feljebb tekintünk, akkor észrevehetjük, hogy a homlok rész környékén megszaporodnak a kékes foltok. Sőt az arcvonal tengelyében, pont a figura haja alatt egy egészen szabályos félkörös formula látható. Mint valami faji és égi jel. Aki netán kételkedik e jelképi mozzanatban, annak érdemes megtekinteni egy másik portrét, amely a mostani műnél valamivel előbb keletkezett. A Hindú nőről van szó, egyúttal a kozmikus jelek szerepéről. Az Ősöm kompozíciója mindenesetre

rendhagyó meghatározást nyújt az emberről. Ami az egyik oldalon az anyagiság és a vegetáció ereje, az a másik térfélen valamiféle faji, csillagközi nembeliséggé válik.

Amennyiben folytatni akarnám e vázlatos áttekintést: ismét egy dialektikus el-
lentétre kellene hivatkoznom. Míg az előbbi alkotás a formai szervességen és zárt-
ságon belül villantotta fel az emberi létezés egyetemesebb léptékeit, addig a bölcs meg-
oldása éppen az alaki, szellemi nyitottságra hivatkozik. E mestermű különben már
a hetvenes esztendőök vége felé, az úgynevezett „fehér korszakban” keletkezett, s Papp



5. Ősöm, 1950-es évek vége; olaj, vászón; 60×50 cm

Gábor tollából kitűnő elemzést olvashatunk róla (Művészet, 1978. 3. sz.). Úgy hiszem: ez lehetett az alkotó egyik legutolsó portréja. Akárcsak a kiállítások sorában a mórakalmi bemutatkozás. És lássunk csodát: A bölcs megformálásában is visszaköszön egyféle festői teljességet idéző művészi sorsszerűség. Nem a sugárzó kerekded fejre gondolok. Inkább a szokatlanul realizisztikus formák és az expresszív, misztikus fényhatások bravúros szintézisére.

Tóth Menyhért tehát mindenféle hányattatása ellenére is szerencsés művész volt. Amolyan „napbélyegzett” ember. Talán a portrék alakulásrendjéből is kiderült: a maga választotta szellemi, alkotói ösvényeken haladt: Ráadásul sikerült is bejárnia e rögös, de mélyebb távlatokba nyíló útvonalat. Mert az érzlegősebb, keresztényibb szemlélettől egészen az ősi népek kultikus, kozmikus felfogásáig jutott el. Más szóval: a méltóságos keresztőtől a pogányabb föld- és fénymisztikáig. Ezen az általános szellemi szinten Tóth Menyhért pályája voltaképpen Vajda Lajossal mutat rokonságot.

Más kérdés, hogy a miskei mester világszemlélete és művészete szervesen összefonódik a népi gondolkodásmóddal, kultúrával. Innen fakad a minden élőre kiterjedő demokratikus, egyetemes felfogása, amely hadakozik az alárendeltség eszméje ellen. Mint ahogy a befejezettséget, a zártságot és statikusságot is nehezen tudja elviselni, mivel lételeme a mozgás, a változás és a nyitottság. Ugyanakkor a magam részéről a művész ironikus, groteszk valóság- és emberlátását sem merném elszakítani a népi műveltségtől. Már csak azért sem, mert Tóth Menyhérttől idegen a kívülálló fölényes, cinikus grimasza. Az etikusabb, kollektívebb és kozmikusabb nevetésforma viszont leginkább a népi kultúrára jellemző. Persze mindezek az ismérvek pusztán úgy állnak meg a lábukon, ha nem feledkezünk meg az alkotó szubjektív egyéniségéről, s vele együtt az öniszűrés és önszituálás természetes mechanizmusairól.

Szerencsére a művészet világában hosszabb távra csak a jelentősebb teljesítmények igazolhatják magukat. Mindenesetre annyi szépet, igazat elmondtak már Tóth Menyhért festészetének valódi minőségéről, köztük a portréiról is, hogy egyszerűen zavarba jön az ember. Jobb híján tehát a kiváló Ruskin gondolataiba kapaszkodom: „A legnemesebb művészet az absztrakt érték pontos egyesítése formák és színek utánzó képességével... Az ember általában nem képes kétféle tökéletesség egybekapcsolására: vagy a tényeket követi, elhanyagolva a kompozíciót, vagy a kompozíciónak szenteli magát és a tényeket elhanyagolja... A legtöbben vagy csak az egyiket, vagy csak a másikat tanulták meg; ... csupán a legnagyobbak képesek a kettőre együtt.”

IRODALOM

Aszalós Endre

1976 Tóth Menyhért emlékeimben, Művészet 3. sz. 21—26.

Bánszky Pál

1976 Vázlat az életrajzhoz, Művészet 3. sz. 6—11.

1970 Tóth Menyhért, Képzőművészeti Alap K., Bp.

B. Supka Magdolna

1976 Tóth Menyhért nyomában, Művészet 11—19.

Ézsiás Erzsébet

1976 A kritika tükrében, Művészet 3. sz. 19—20.

Haulisch Lenke

1978 Vaszary János, Képzőművészeti Alap K., Bp.

Kernács Gabriella

1976 Fehér izzásban, Művészet 3. sz. 2—6.

Körner Éva

1968 Derkovits Gyula, Corvina K., Bp.

- László Gyula*
1976 Emlékezés..., Művészet 3. sz. 20—21.
- Németh Lajos*
1968 Modern magyar művészet, Corvina K., Bp.
1974 Csontváry, Corvina K., Bp.
- Papp Gábor*
1978 A bölcs, Művészet 3. sz. 16—22.
- P. Szűcs Julianna*
1986 Művészettörténet, Magvető K. Bp.
- Solymár István*
1976 Vallomás..., Művészet 3 sz. 26—28.
- Somos Miklós*
1965 Rouaúlt, Corvina K., Bp.
- Szij Béla*
1979 Gulácsy Lajos, Corvina K., Bp.,
- Werner Hofmann*
1974 A modern művészet alapjai, Corvina K., Bp.

Vorgänger und Verwandten. Über die Portraits von Menyhért Tóth

Szuromi, Pál

Menyhért Tóth ist einer der originalsten Künstler der ungarischen Malerei. Die meisten Künstler versuchen ihre Kunst durch die grosstädtischen oder ausländischen Erfahrungen zu entfalten, Menyhért Tóth betrat einen anderen Weg. Nach der Absolvierung seiner Studien an der Hochschule kehrte er ins Dorf seiner Vorgänger Miske zurück und arbeitete hier bis an sein Lebensende. Er beschäftigte sich mit Bauernarbeit und übte daneben schöpferische Tätigkeit aus. Seine Kunst war impulsiver Art, trotzdem kann sie als ethisch und humanistisch bezeichnet werden. Er hatte Interesse vor allem für die persönlichen bzw. allgemeinen Dimensionen des Menschen- und Bauernwesens. In dieser Weise bekam die Gattung der Porträtmalerei in seiner Kunst eine wichtige Bedeutung.

Im Aufsatz wird das Gestaltungssystem der Portraits von Menyhért Tóth untersucht und werden gleichfalls die Wechsel der künstlerischen Verallgemeinerung dargestellt. Die weitere Aufgabe des Verfassers ist, diejenigen weltanschaulichen und stilistischen Komponenten aufzuzeigen, die den syntetischen und visionären Expressionismus des Künstlers bestimmten. Die formellen, unmittelbaren und empfindsamen Darstellungen der früheren Portraits werden später durch organischere autonome und zugleich groteskere Anschauung verwächelt. In diesem Vorgang hat die dekorative Mentalität des Jugendstils besondere Bedeutung, die organische und expressive Darstellung der reiferen schöpferischen Tätigkeit entfaltete sich nämlich auf der Basis der früheren Entwicklungsperiode.

Die Analyse der Portraits hat aber auch andere Feststellungen zur Folge. Der Künstler ist zB. vom Publikum als echter Kolorist anerkannt, obwohl seine Palette erst vor der letzten sg. „weissen Periode“ in seinen 50-er Jahren wirklich kolorisiert wurde. Damit ist es ihm aber gelungen, auch die extremsten Züge der Darstellung zusammenzubringen, also die glänzende Farben- — und Lichtwirkung mit dem drastischen und stofflichen Malerischen. Trotz diesem Synthetismus blieb er aber immer ein individueller Künstler, er neigte fortwährend zu der Verallgemeinerung, aber in der Welt der Abstraktion vertrat er die uniformisierenden und typisierenden Züge trotzdem nicht.