

Keserű Katalin

**MARTYN FERENC, A SZOBRÁSZ**

A Martyn Ferencsel foglalkozó irodalom gyakran megemlíti, hogy Párizsból hazatérve, az 1940-es évek elején plasztikai kérdésekkel foglalkozott, ekkor készítette emlékmű-terveinek sorozatát gipszből, szobrait fából<sup>(1)</sup> Azonban bármennyire is rokon művek ezek, sőt elválaszthatatlanok Martyn Ferenc festményeitől is motivumaik azonossága miatt, mégis különbségtételre kötelez bennünket a választott anyag. Amint Brancusinál megfigyelték, hogy kő-, fém- és faszobrai mások és mások, a tartalom meghatározta anyag tulajdonságainak megfelelően, <sup>(2)</sup> úgy Martyn szobrászi munkásságában is következetes ez a különbség. Monumentális emlékmű-tervei a majdan fémbeöntendő nagy formák arányainak szenvedélyes tolmácsolói, faplasztikai az esztergályozott fa nemes szépségével, egyszerűségével, tárgyi eredetű formáival más tartalom kifejezői.

A színes faszobrok keletkezési ideje 1941–44, mely évek történelmi és művészeti eseményei Martyn munkásságával szorosan összekapcsolódnak. Ekkor készítette rajzsorozatát *A fasizmus szörnyetegei* címmel, *Az éjszaka hangján*, a *Temető*, *A háboru* című festményeit. Ebben az időben születtek az egyetemes szobrászat olyan remekművei, mint Kurt Schwitters *Csunya lány*, Max Ernst *A terített asztal*, Joan Miró *Madár*, Alexander Calder *Konstelláció ivben és Konstelláció négyszöggel* című alkotásai. Az előbbi tény a háborura való reagálás különböző művészi lehetőségeire világít rá, melyekhez szorosan kapcsolódik Arp vallomása az első világháború idejéből származó dadaista műveiről: "Az én gouache-aim, domborműveim, plasztikáim kísérletet tettek arra, hogy megtanítsák az embert valamire, amit elfelejtett: nyitott szemmel álmodni. Már akkor megsejtettem, hogy az emberek egyre dühödebben látnak majd hozzá a Föld elpusztításához."<sup>(3)</sup>

Arp és Martyn is tagja volt az *Abstraction-Création* csoportnak. Rokon szemléletű művészetük konkrét példája Martyn 1941-es *Fareliefjének* alaptere, mely Arp amorf formáit idézi. S miként azok, úgy ez is színes: a kék fétféle árnyalataira épül. Arp előbb a dada szellemében jelentést hordozó együttessé fűzte a formákat (*Festett fa*, 1917.), később plasztikus metaforái áttételesebbekké váltak. Martyn reliefje egyrészt továbbvitele a plasztikai gondolatnak a színek, sík- és térformák viszonyainak kutatásában, másrészt nem véletlenszerű, hanem tudatos a tartalom tekintetében. A relief téralakításában az alapsíkból kiemelkedő képkeretnek is szerepe van. E térbe helyezkedik két lapos forma, melyek ujjabb teréül szolgálnak a belőlük ágaskodó forgástesteknek. A relief a festmény, a dombormű, a körplasztika és a montázs jellemzőit egyesíti magában, s bár egyetlen főnézetre komponált, körbejárást igényel, a különböző tengelyű forgástestek mozgás kép-

zetét keltik. Az egymás felé hajló amorf formák és az egymástól eltávolodó körplasztikák egységes kompozíciós rendbe illeszkednek, melynek erővonalait éppen az összetartás és széthúzás feszült atmoszférája határozza meg. Az amorf és a szabályos formák, a véletlen és a pontos geometria, a lágy festőiség és a kemény szobrászi stílus egymást egyensúlyozzák. A szabálytalan formák ugyanakkor magukba tudják foglalni a lehetséges különböző irányu alaptengelyeket. A szigoruan szimmetrikus körformák, melyek mintegy a forgásból keletkező különböző állapotokat jelentik, maguk is leheletnyi finomsággal váltanak át az éles körvonalakból lágy gömbölyűségbe. Keresztmetszetük, mert esztergályozottak, mindig a kör, ez az egyik összekapcsoló erő a vátozatos formák között. Forgástest-mivoltuk határozza meg helyzetüket is az alapsikon: mintha pörgés után éppen megállnának, ugy sugároznak széjjel, pedig biztosan rögzítettek ferdén elmetszett alapjukon. Ebből adódik a relief bizonyos csendéletjellege, melyet a geometrikus formák tárgyi előképei is hangsúlyoznak. Martyn festményein gyakran feltűnnek a kézművesség szerszámai, a falusi élet kellékei, mint a Régi szerszámok, Dudás csendélet, Kádárszerszámok című művei mutatják. A Fareliefen a tárgyi világgal való kapcsolata nem ilyen konkrét, de a formák eredete minden bizonnyal a valóságos tárgyakhoz vezet. Erre mutat az esztergályozás ősi technikája is. A plasztikai formanyelv tehát jelképekből tevődik össze, melyet tovább gazdagít a térben fokozatosan kibontakozó plasztika dinamikája.

Az alapsik által elmetszett formák vissztérnek a Plasztika című 1942–43-as szoborban. A mandorlára emlékeztető, ferdén álló tulajdonképpeni relief-alapsikból három gömbölyűre esztergályozott test emelkedik ki a fa természetes színében, jól látható erezetével, mely csak hangsúlyozza a lekerekített testek körformáját. A Plasztikán azonban az alapsik tömeggé válik, mely a formák átmetszője és összekapcsolója. A forgástestek tengelyéből megszerkeszthető a Farelief absztrakt alapsikjának három dimenzióban megfogalmazott változata. A mandorla zárt formája a teljesség szimbólumaként értelmezhető. Kék-zöld színe a természeti elemeké (viz és levegő). A mandorlából nyulik ki és ebbe fordul két, amforára emlékeztető finom és tökéletes arányu test, mely elmúlt korok emlékeire is utalhat. Ezek a forgástestek közeli rokonságban állnak a fazekassággal, a korongolással. Martyn életében is összefonódott e két mesterség vagy művészet. A Zsolnay gyárban meghívott vendégként közel egy esztendő alatt a legegyszerűbb edényformák kialakításával az esztergályozott testekhez hasonló vázákat, tálakat alkotott.

Martyn plasztikai szimbólumai emlékeztetnek Max Ernst szürrealizmusában az "ősi képletek" plasztikai újraformálására. (4) De mig Ernst A terített asztalon (1944) a tárgyak csendéleti egymásmellettségét valósitotta meg, addig Martyn a három formát ténylegesen kapcsolta össze az ábrázolt térrel. A formák összefogása, valóságosan megfogalmazott szobrászi terük egyrészt a futuristák által manifesztált követelményekhez hasonlítható. Boccioni 1912-ben írta le, hogy "Az új plasztikus művészet tehát a dolgokat összekapcsoló és átmetsző atmoszférikus síkok megjelenítése lesz gipszben, bronzban, üvegben, fában és más anyagokban." (5) Másrészt a különböző tengelyek körüli forgathatóság a negyedik dimenzió bekapcsolásának is lehetősége, a "mobil" alapja. Az einsteini értelemben bármely irányban felállítható koordináta-rendszerek egy müben való összefogása jelentkezik a kubista szobrászatban (Henri Laurens: Clown, 1915. Színes fa.), majd Moholy-Nagy László mozgó fémkonstrukcióiban (Fény-tér modulátor, 1922–30.). A Plasztika azonban egyszersmind statikus is. A körmozgás (vagy a természet) egy pillanatát sűrítve jeleníti meg. Amint a művész

maga mondotta: "De ha a természetben a harmónia-építés és bontás szakadatlan és egyidejű, a művészet – úgy látszik – meg tudja állítani azt a kivételes időt, melyben az ellentétek együtt, egymásért, egyszerre és harmonikusan szólnak."(6) Martyn Ferenc Plasztikájában és levegőben felfüggesztett Kompozícióján egyaránt érezhető a konstruktivizmus harmónia-eszményének hatása és a tárgyakban rejlő, társadalmi jelentőségű vitális energia felszínre hozására irányuló szándék.

A Kompozíció Boccioni Ló+lovas+ház című 1914-es színes plasztikájának tárgyi elemeivel rokon formákból épül. Martynnál azonban a tárgy, a propeller-forma nem egyszerűen a térbeli mozgás kifejezője, nem is a repülés fogalmának és a vitális formának egybeolvadása, mint Brancusi Madara. Olyan sajátos szobrászi tér része és alkotója, mely minden irányban hat és minden irányból magához vonz. Ez nem jelenti azt, hogy a műnek nincs bázisa. Az architektonikus jelleg leginkább Martyn ezen művén szembetűnő. A csapokkal összeillesztett szerkezet meghatározója a vízszintes, homorú járomforma és a függőleges, körvonalában domboru propeller-forma. Ez képezi a kompozíció egyensúlyalapját, melyet megismétel a járomformából előretörő két erőteljes gömbölyű test és a hátoldalról mélyen lenyúló karcsu orsóforma egyensúlya. Az elemekből összeáll egy szerkezet, amelyet semmire sem lehet használni, ám amely nemcsak formai szépségével hat, hanem a tárgyi elemek képtelen társtitásának furcsa hangulatával is. "Emlékezet és a szem gyönyörűsége: ime az egész esztétika" – vallották a szürrealisták. (7)

Martynnál az emlékezet nem nosztalgikus, nem ködös, hanem tudatosan változó és rendszerező. Ebben René Magritte művészetével rokon. Magritte Annonciation c. (1929–30) festményén konkrét jeleket is láthatjuk kapcsolatuknak: a kép fő motívumai éppen olyan esztergályozott figurák, mint Martyn szobrának alkotóelemei. Martyn az általános emberi örökségből olyan tárgyakat választ ki, melyekre korszerű műalkotást tud építeni. Miből tevődik össze ez a korszerűség? Henry Moore szavaival egyrészt "szunnyadó formatudatunk" felébresztéséből, (8) másrészt az anyag és a hozzáillő technika pontos ismeretéből, plasztikus metafora alkotásának képességéből, mely emberi, de nem művészetén kívüli tartalom hordozója, így a látható alak és a jelentés egybehangolója, valamint a választott értékrendszerhez való következetes ragaszkodásból.

"...több alakot csak tartalom köthet össze, különben közös mozgásuk pusztán koreográfikus, dekoratív" – mondta Ferenczy Béni. (9) Martyn szobrát is felfoghatjuk csoportkompozíciónak, bár a bázis tulajdonképpen relief-alapsík (a járom), melynek mindkét oldalából kiindulnak az alakzatok. Az anyag – technika – forma – tiszta színvilág humánus tartalmán túl a felfüggesztett szobor zárt tere köti össze a formákat. A zárt szobrászi teret a relief-alapsík teremti meg itt is, mint a Plasztika esetében. Nem csupán formák tiszta játéka tehát a szobor, mint Calder vele egyidőben keletkezett térszerkezetei. Calder a testek közti erővonalakat láthatóan fogalmazta meg. Un. tiszta plasztikák az ő művei, "annak a játékosztónnek a megnyilvánulásai, amelyet Schiller a műalkotás lényegéből fakadó szabadsággal azonosított", (10) s ezért éppen nem idegenek Martyn szobraiától sem. De ha az irodalmi tartalmaktól mentes művészetet nevezzük absztraktnak, amint Seuphor teszi, (11) úgy megállapíthatjuk, hogy Martyn Ferenc munkái sokkal inkább a szürrealizmus, mint az absztrakció jegyében fogantak.

Ismerjük azonban olyan művét is, melynek építészetre emlékeztető szerkezete Kassák ugyancsak tiszta színekből és mértani formákból épülő képarchitektruráival tart rokonságot. Az architektonikus rész e kis plasztikán egy gömbformával egészül ki, mely bármennyire geometrikus is, érezzük benne a belső, vitális

energiát. Martyn Cézanne műveiről mondotta, hogy "az expresszív erőt a legegyszerűbben komponáló ész kormányozza" rajtuk. (12) Martyn a kubista szobrászok ismeretén keresztül vált a Cézanne-i gondolat, a sikokból alkotott szilárd szerkezet megvalósítójává. Picasso 1928-as Emlékmű-tervének szigorúan geometrikus elemei Martyn gömbökből, hengerekből, kupokból és illesztett csonkakupokból álló térszerkezetében térnek vissza. Picasso művét a modern szobrászat egyik döntő jelentőségű ujtásának tartják, (13) s azért az, mert szobrászi módon tudta megoldani az absztrakt formák térbeli összekapcsolását. Picassót követi ezen az uton Martyn: absztraktnak tűnő formáiból a "relief" segítségével zárt szobrászi terü körplasztikákat tudott létrehozni (14) akkor, amikor a szobrászatban a csoportkompozíciók esetében a kortársak nagyobb része a tárgyak véletlenszerű egymásmellettiségén, erővonalakkal való összekapcsolásukon, elbeszélő célzatu egymásra helyezésükön nem tudott túllépni.

Martyn szintézist teremtett, mely egyben lehetőség is volt a mozgásra irányuló szobrászati törekvések továbbviteléhez.

## JEGYZETEK

(1) NÉMETH L. : Martyn Ferenc plasztikáiról. Magyar Építőművészet, 1965/2. 41. HÁRS É. : Martyn. Bp. 1970. 16. A magyarországi művészet története. Bp. 1970. 529.

(2) READ, H. : A modern szobrászat. Bp. 1968. 182.

(3) SOBY, J. T. : Arp. New-York, 1958. 13.

(4) Ernstről NÉMETH L. : Modern magyar művészet, Bp. 1968. 126.

(5) Idézet Boccioni Technikai manifestumából (1912), TAYLOR: Futurism. New-York, 1961. 87. (READ i. m. 124.)

(6) HÁRS: i. m. 17.

(7) Idézet HAMVAS-KEMÉNY: Forradalom a művészetben, 86.

(8) MOORE: Sculpture and Drawings. London, 1957. I. kötet XXXIV.

(9) Idézet KOVÁCS P. : A csoportkompozíció néhány problémája a XX. századi magyar szobrászatban (Szakdolgozatban. Bp. 1962. ELTE Művészettörténeti Tanszék, 26.)

(10) READ: i. m. 154.

(11) Idézet ARADI N. : Absztrakt képzőművészet, Bp. 1964. 75.

(12) Dunántul, 1925. október 24. 6. lap

(13) READ: i. m. 160.

(14) A szobrászati tér értelmezése Hildebrand alapján: "jelenségi összefüggésnek kell annak lennie, mely mint ideális téri egység lép fel a reális levegő-térrel szemben."

A relief-alapsík mindenkor jelenlétével a szobrászat klasszikus elveivel ragaszkodik Martyn: "Csak egy utat lehet követni: egy nézetből indulni ki, s a többi szükség szerű következményekül lép-tetni föl" (HILDEBRAND: A forma problémája a képzőművészetben, Bp. 1910. 51, 58.)

## Résumé

### FERENC MARTYN, LE SCULPTEUR

Le peintre Ferenc Martyn, le membre de la groupe des artistes qui s'appellât l'École Européenne, fondit en 1945, au début des années 40 eut créé un grand nombre des sculptures ou des maquettes de statues. La littérature de l'histoire de l'art s'occupit peu de ces oeuvres, bien que ces ouvrages furent les meilleures pièces de son oeuvre. Martyn passit les années 30 à Paris, où il eut été le membre de la group de l'Abstraction-Création. Dans ce milieu il s'imbibit dès influences, par lesquelles il réussit à former un nouvelle langue sculpturale en bois. L'art d'Arp donnit naissance à la recherche des relations des couleurs, de planiforme et de l'espace, auxquels Martyn ajoutit encore le riche contenu de sujet et la perception de l'énergie vitale de la quatrième dimension des éléments plastiques. (Farelief – Relief en bois) En subordination de la proportion des composants des oeuvres sont surréalistes (Kompozíció – Composition) ou constructives (Kis plasztika – Petite sculpture). Le plan fondamental du relief et les corps de révolution avec des axes différents mais géométriquement raccordables sont toujours le créateur de l'espace tendu des sculptures. Ainsi des recherches sculpturales de Martyn se rattachent au plus important problème de la sculpture et recomposent le principe classique (Hildebrand) avec des formes abstraites.

