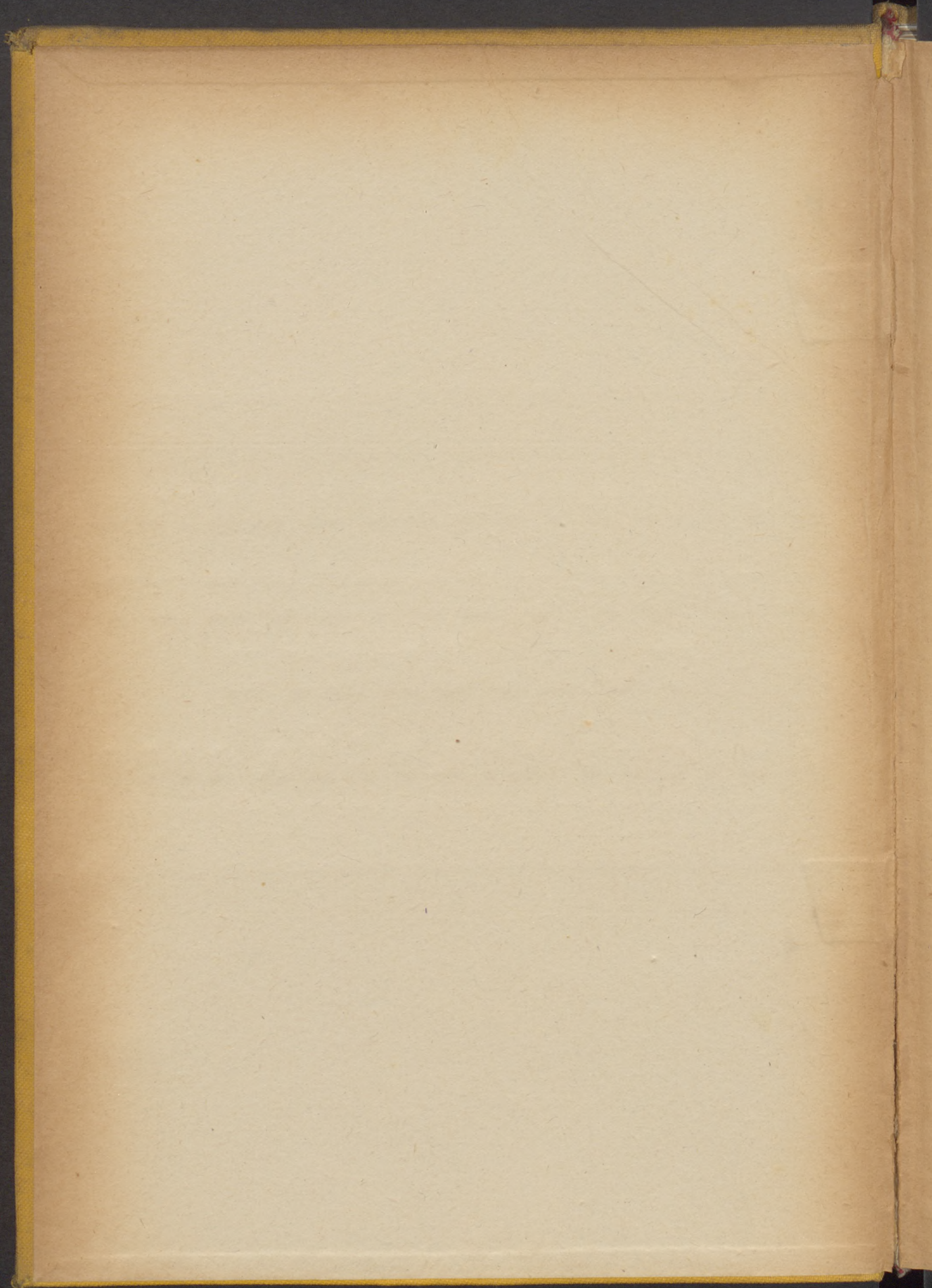


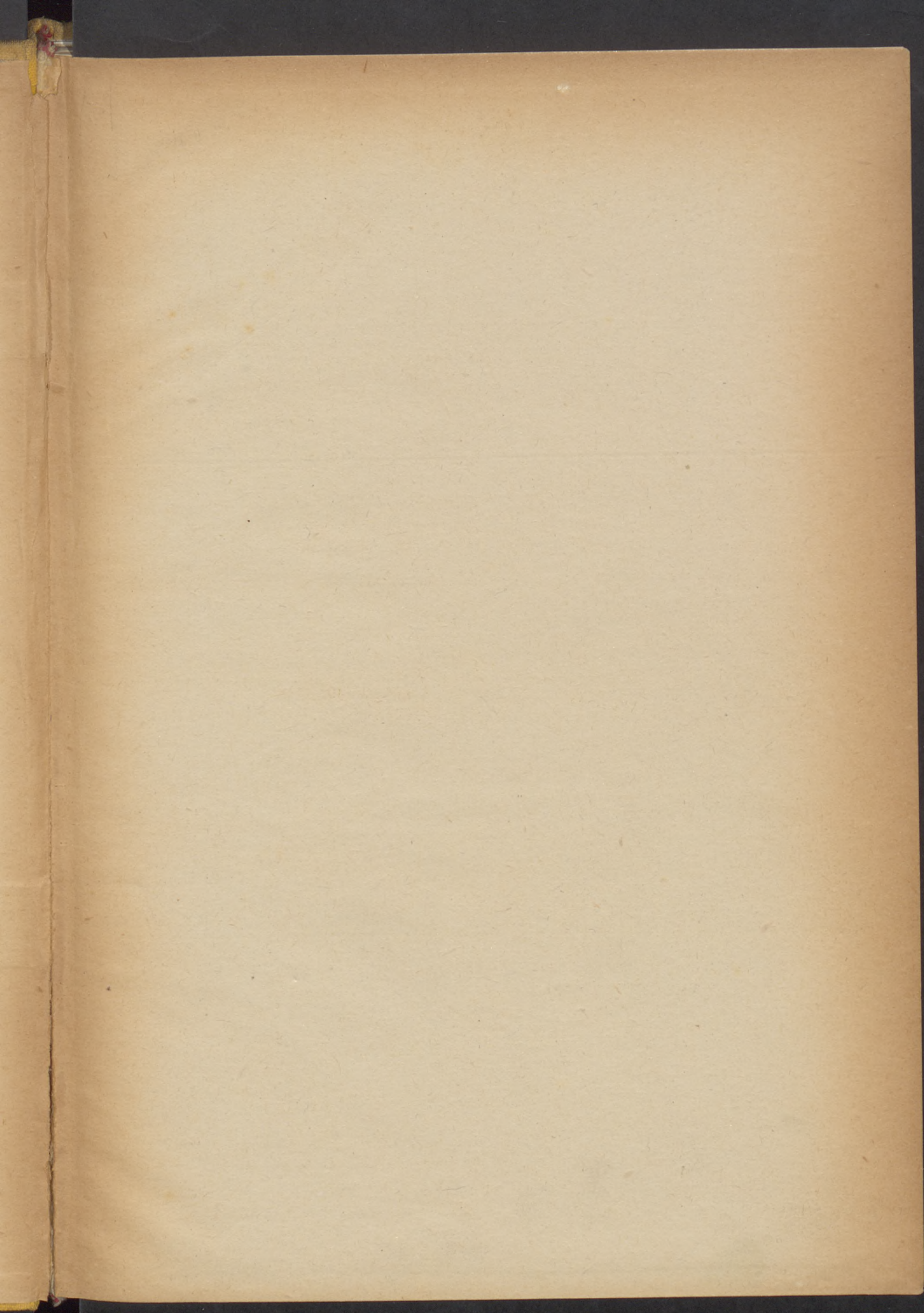
M

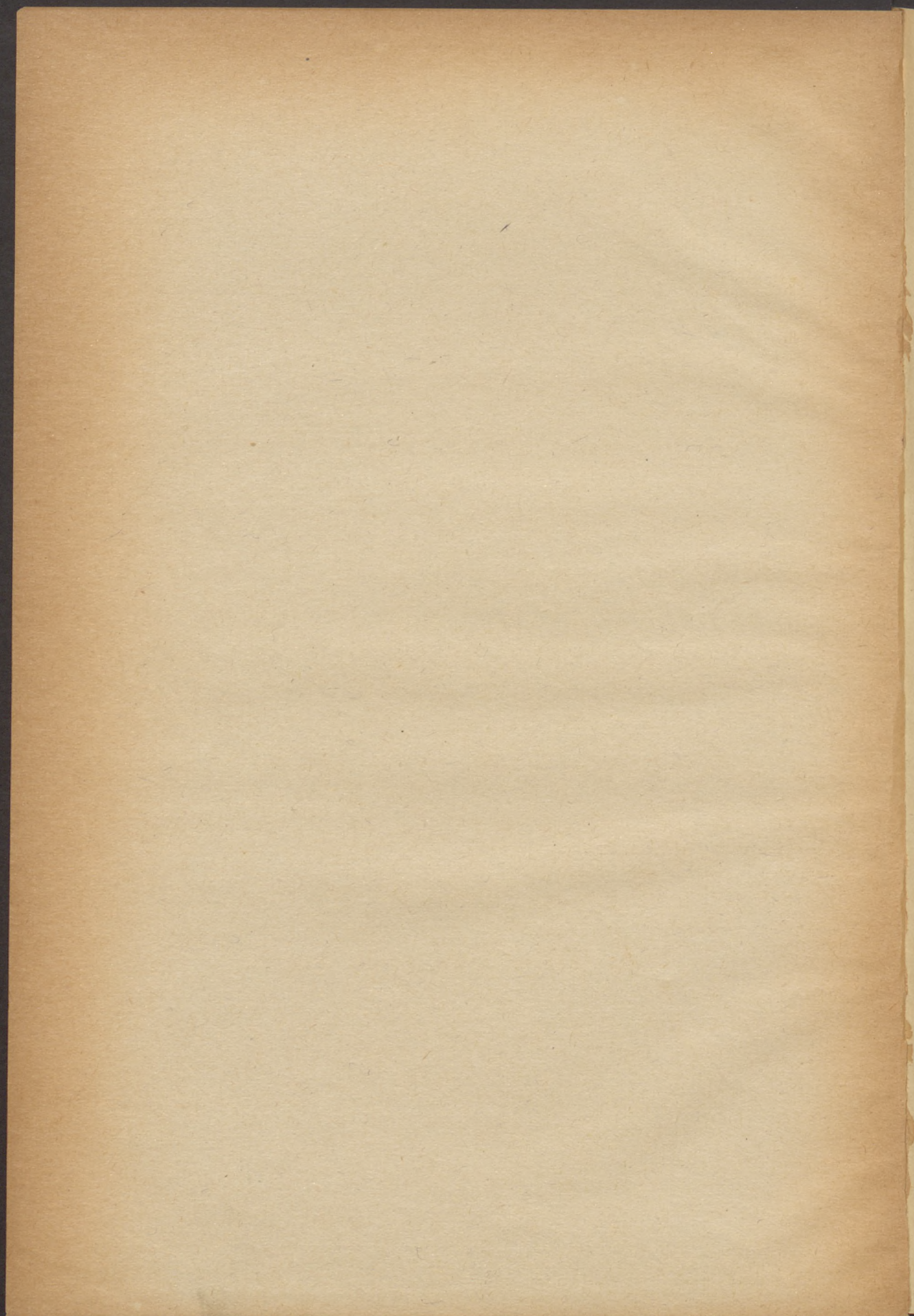
250.136

RABINOVSKY MÁRIUS
AZ ÚJ FESTÉSZET
TÖRTÉNETE

AMICUS KIADÁSA 1926







AZ ÚJ FESTÉSZET
TÖRTÉNETE

Ez a könyv 1925 karácsonyára
az Általános Nyomda r. t.-nál
nyomatott. Merített papíron ötven
számozott példány készült.

250.136.

R A B I N O V S Z K Y M Á R I U S

AZ ÚJ FESTÉSZET
TÖRTÉNETE

1770—1925

A NYUGATEURÓPAI
FESTÉSZET KIALAKULÁSA

A M I C U S K I A D A S A

1

9

2

6



M 250136

Országos Széchényi Könyvtár

Leltári szám:

v293-2626/1964



OLGÁNAK

T A R T A L O M J E G Y Z É K.

ÁLTALÁNOS RÉSZ

Bevezetés	9
I. Az átmenet	13
II. A klasszicizmus	17
III. Az objektív naturalizmus	22
IV. A romantika	25
V. A festőiség	33
VI. Az impresszionizmus	39
VII. A jellegtelen műtermelés	42
VIII. Megújodási törekvések	46
IX. A szintézis három nagymestere	51
X. A legújabb törekvések	55
Végszó	64

ADATOK ÉS JEGYZETEK

Bevezetés	69
I. Az átmenet	71
II. A klasszicizmus	76
III. Az objektív naturalizmus	79
IV. A romantika	81
V. A festőiség	85
VI. Az impresszionizmus	91
VII. A jellegtelen műtermelés	94
VIII. Megújodási törekvések	96
IX. A szintézis három nagymestere	100
X. A legújabb törekvések	102

KRONOLÓGIKUS TABELLA 107

BETŰSOROS JEGYZEK

Műkifejezések magyarázatai	111
Művésznévjegyzék	112

ILLUSZTRÁCIÓK 115

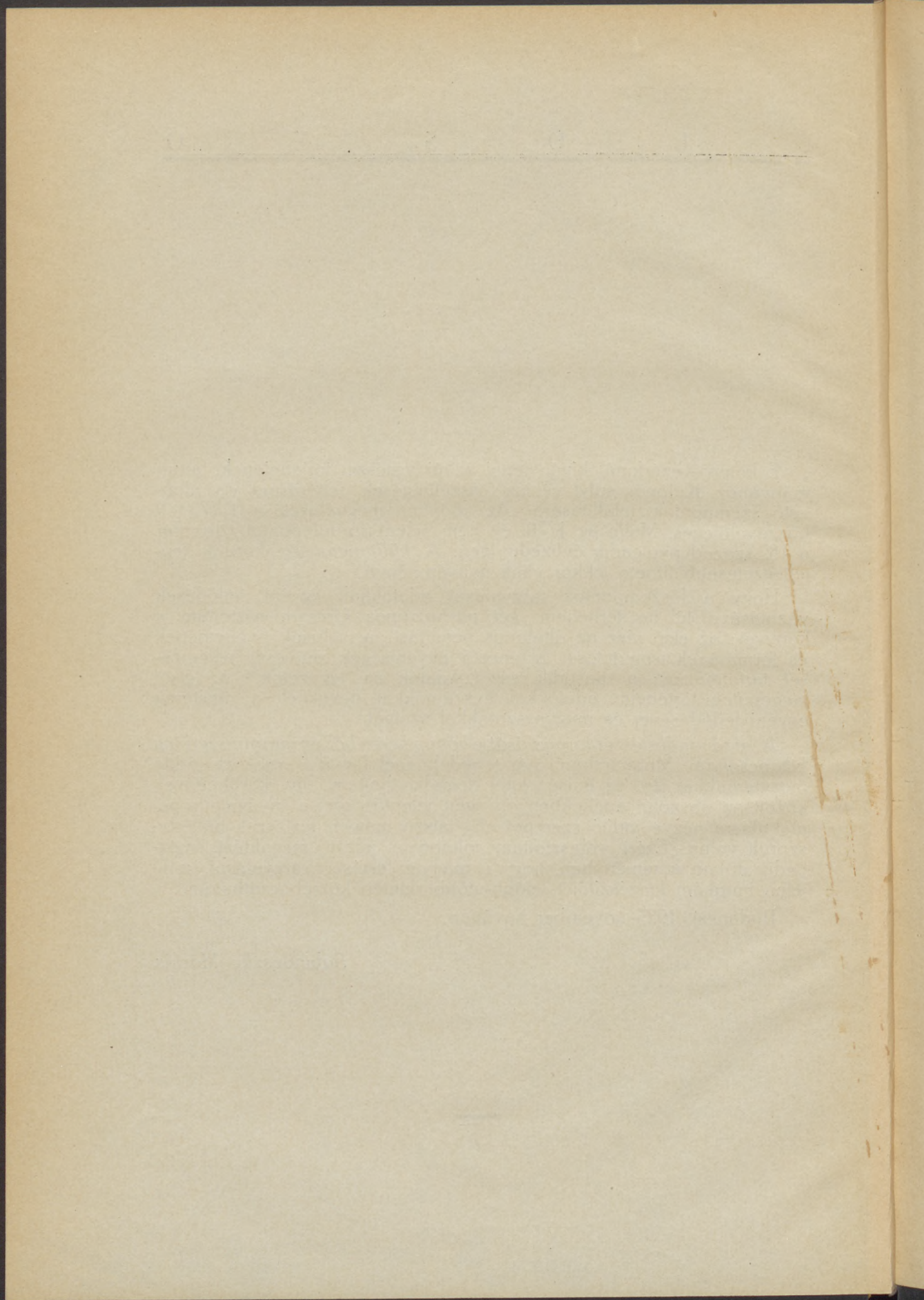
E könyv vezérfonál kíván lenni az új festészet történetének tanulmányához. Különös súlyt vet az összefüggések feltárására és alapvető szempontok felállítására. Az időpont megválasztása (1770-től) hozzávetőleges. Maga az 1770. év nem jelent fordulópontot, de már a 18. század nyolcadik évtizede igen. A *különneműség*, korunk legjellegzetesebb tünete, ekkor válik nyilvánvalóvá.

Hogy a főszempontok tárgyalását adatokkal, egyéni fejlődések vázolásával túl ne terheljem, *két párhuzamos főrészt* osztottam e könyvet: az első rész az általános beállítást, a stílusok szellemének és formájának ismertetését, a vezető egyéniségek művészi jellemzését tartalmazza; a második rész („Adatok és jegyzetek”) az *elsőt kiegészítve*, történelmi adatokkal, évszámokkal, nevekkal, a mesterek egyéni fejlődésével és magyarázatokkal szolgál.

A magyar festészet tárgyalását e könyv keretéből *programmszerűleg kikapcsoltam*. Munkámban, már terjedelménél fogva is, csak az indító mozgalmakkal és egyéniségekkel foglalkozhattam. Ily körülmények között az abszolút értékekben oly igen jelentős, de a nyugateurópai alakulásra nézve indító szerepet alig játszó magyar festészet háttérbe szorult volna. Ezért választottam inkább a jelzett megoldást, mégpedig abban a reményben, hogy a magyar festészet tárgyalását, mint jelen munkám kiegészítőjét, előbb-utóbb szintén közrebocsáthatom.

Budapest, 1925 november havában.

Rabinovszky Márius



Fényes egyéni alkotások mellett az összteljesítmény silánysága: ez jellemzi az utolsó másfél század művészetét. Az egyéniség elszigetelten és értetlenül áll, szavát kevesen hallják. Bábel tornya összeomlott; a röneszansz kultura fája nem nőhetett az égig, megkorhadt és a szellemi forradalom villámcsapása porba sujtotta. A prófétákat most már nem érti senki, és meghasonlott önmagában a tömeg. Vajjon e nagyok egyáltalán próféták voltak-e? Vajjon a próféta nem egyetlen lángtengerré gyujlja-e a sziveket? Hacsak egy-egy pillanatra is, de nem övé-e a dicsőség, hogy eszméje rabbá tesz minden lelket?

A tizenkilencedik század művészetének nagyjai nem mozgatják meg a tömegek lelkületét. Pusztában prédikálnak, és nincs, aki meghallja őket. Népes városban álltak a piacra, de a tömeg menekült előlük és remetékké váltak. Néha több remete verődik össze és kolostort alapít. Haláluk után sírjukra zarándokol a sereg. Hitből? Meggyőződésből? Talán csak jóvátételként, és mert bálvány kell, ha próféta nincs.

Idegenül áll egymással szemben tömeg és művész, művész és tömeg. De idegenül rendszerint művész és művész is. Nincs örökség, mely apáról fiúra szállna. Elherdálódik a vagyon, méltatlanok bitangjául. Aki utnak indul, előlről kezd, és itt csak kevés a kivétel. Soha annyi kezdés, mint e furcsa korban, Soha annyi titáni alkotás. Soha ily selejtes tömegtermelés, mely értékes és értéktelen emlékekből összefüggéstelenül táplálkozik.

Nincs szerves fejlődés e másfél században, mely körülbelül 1770 óta eltelt. Nincs egység, nincs általános értékű, minden szellemi mozzanatra kiterjedő evolúció. Valamikor a koraröneszanszból szervesen nőtt ki a röneszansz, abból a barokk — sok helyi és időbeli fáziséval, — a barokkból a rokokó').

A rokokóval azonban megszakad a fejlődés. Előbb kisebb, majd mind erősebb mértékben válik kaotikussá a művészet. Nem egyetlen tendencia uralkodik, mint eddig, hanem az ellentétes vagy egymást

keresztező tendenciák egész halmaza. A legkülönneműbb jelenségek mutatkoznak egyidőben, egymásmellett, egy helyen. Stíltörekvések következetes alakulásának nyoma sincs. Szinte öletszerűen bukkan fel, belső megokoltság nélkül, egy-egy „izmus” és „isztika”²⁾.

Meghalt tehát a régi kultúra, de az új kultúra nem született meg. Vajudunk, és e vajudás ime másfél évszázad óta tart. *Korunk átmeneti kor, és mint ilyen, semmiképpen sem mérhető szerves kultúrák mértékével.* A káosz e kor törvénye, valamint a múlt korok törvénye a rend volt.

Ha a következőkben mégis rendet viszünk a zűrzavarba, ha csoportosítunk és elhatárolunk ott, ahol majdnem a felismerhetetlenségig csomósodott össze a tízfelől egybefutó fonál, úgy tudatában kell lennünk annak, hogy a valóságon bizonyos fokig erőszakot követünk el. Az áttekinthetőség kedvéért eleve kikapcsolunk tárgyalásunk köréből sok mozgalmat és próbálkozást, mely a maga idejében fontosnak látszhatott, de ma már — többé-kevésbé megérdemelten — feledésbe merült.

* * *

A nagy tájékozatlanságban, ha nem is folytonos fejlődés képében, de mégis két alakulást figyelhetünk meg. Az egyik ilyen egészen következetes alakulás a *barokk hagyománytól a teljes festői feloldásig* vezet, a másik — kevésbé következetesen — a „*síkszerkesztés*”³⁾ problémáját veti fel.

1. A *barokk tendenciát* a 18. század röpke lazaságának idejében a németalföldi művészet konzerválja elsősorban. A 17. század nagy mesterein okul az új angol táj- és portréfestészet a 18. század utolsó harmadában, hollandi és flamand hatásokon épül fel a francia intim táj és a romantika. Hollandia játszik döntő szerepet a német festői naturalizmus alakulásában. Spanyolországban pedig Goya fejleszti tovább és egyénileg Rembrandt stílusát.

E mozgalmak Nyugateurópa országaiban egy ideig egymástól függetlenül bontakoznak ki, nemsokára azonban kölcsönhatások és idegen hatások révén a legkülönbözőbb irányokba ágaznak el. A mozgalom törzse mindazonáltal egyrészt a romantikán, másrészt az intim tájon és a festőiségen keresztül az impresszionizmusig vezet.

2. A *síkszerkesztés tendenciája* új mozzanat, de sokkal bizonytalanabbul, tétovábban, szaggatottabban keresi célját. Fel-felbukkan a romantikától a festői naturalizmusig sok törekvésben, a 19. századfordulóval pedig erősen kezd előtérbe nyomulni. Nem oly világosan követhető tehát, mint a barokk-impresszionista mozgalom, de a jövőre nézve talán nagyobb fontossággal bír.

* * *

A röneszansz világszemlélet — a röneszansz világfelfogás és világ-érzés — kiélte magát a 18. század végével. A lelki egyensúly, mely addig uralkodott, felbomlik. E bomlás előjelei a 17. századig vezethetők vissza, a 18. század közepe óta pedig már világosan tapasztalhatók. Az értelmi-, érzés- és akaratélet szorosan összefüggő, egymást kiegészítő

működése megzavarodik. Az akarat, a nagy szabályozó, elernyed. A tudatosságnélküli természetesség, mellyel az ember — titkos fejlődési törvények által vezetettve — élte életét, megszűnik. A láthatatlan és érzékelhetetlen kapcsolat Törvény és ember között megszakad. A gyökér, mely a transzcendentális tartalmat közvetítette, elfonnyad. A lélek uj talajt keres.

Egyrészt keresi az intellektusban. A lélek mindent tudatosít, tudatossá teszi önmagát és minden cselekedetét. A tudatosságot beleviszi a művészetbe, pedig a művészet feladata, szemben a tudományéval, kizárólagosan az érzések megérzékítése. A művészetben az intellektus idegen, különmemű elem.

Másrészt keresi a lélek támaszát uj területek éhes kutatásában. Uj források felfedezése szinte öncélú programmá válik. Innen a tudatos visszatérés az antik — görög-római — művészetéhez, az érett röneszanszhoz, a koraröneszanszhoz, a barokkhoz, a gótikához, ujabban a román-, majd a népvándorláskorabeli művészetéhez, az arkaikus görög művészetéhez, Egyiptomhoz, az előázsiai művészetéhez, primitív népek (óceániaiak, négerek, ősamériaiak) művészetéhez, a népművészetéhez, a gyermek formaszemléletéhez. Míg a röneszansz az antik művészetből rokonszellemsége alapján táplálkozott, a legújabb kor tudatosan magárákénszerűíti a legkülömbözőbb hatásokat, belső következetesség híján, pusztán talajavesztettsége miatt.

E három mozzanat — az akarat alárendeltsége, az intellektus uralma és a talajkeresés — következményei így nyilvánulnak meg:

1. Az akarat inkább csak ki-kirobbanó erő, melynek nincs tartama, nekilendülés, mely elhal. Az aktivitás utáni vágy azonban mind erősebben éled fel, mennél károsabban érvényesül az aktivitás hiánya. Ez az aktivitásvágy végigvonul az egész koron, de meddőn. Sokkal kevésbé meddő a *passzivitás*. A passzivitás egy szintiszta művészetet alakít: az impresszionizmust. De csak ezt. Mellette, utána a passzivitástól való programmszerű elfordulást látjuk. De szintén meddőn.

2. Az aktív akaratnélküli tettvágy mellett ott áll a hitetlen *hit utáni vágy*. A vallások eleven hittartalma a tömegek nagy részében elhalt. A hitpótlékok szájalmasan elégteleneknek bizonyulnak. A művészet lényegileg az ember világszemléletén belül a hit alárendelt eleme. Tehát a művészet vallást pótolni nem tudhat; nincs ház alapzat nélkül. A humanizmus mint hitpótlék ugyanoly kevésbé válhatik be, mert a korral ellentétben áll. A különböző miszticizmusok az értelem világítóerejét nem bírják ki. A panteizmus megdől, mihelyt az egyén aktív életet kíván élni.

3. Az értelem túlsúlyának egyik, látszólag öröndetes következménye a tolerancia. De nem a dicső erkölcsi, hanem a gyáva szellemi tolerancia. A *szellemi tolerancia* az, mely állandóan a multak példáit mint követendőket tolja a művész szeméi elé és képtelenné teszi az elfogulatlan alkotásra. Az intellektualizmus másik, még súlyosabb következménye a *tárgyiasság*. A műalkotás egyedüli tartalma az, mely az érzés-

élményben feloldódik. A műalkotás tárgya — a szűzsé, a mese — csak annyiban tartalom, amennyiben az érzésélményben feloldódik, vagy az érzésélményt legalább is nem zavarja meg. Az általunk tárgyalt korban pedig a tárgy — tehát az intellektuális-, a nemérzéstartalom — belegázol a művészet érzésvilágába. Megkivánja, hogy a közönség olvassa a műalkotást.⁴⁾ Következménye, hogy a művész elsősorban aggyal és kézzel fest és vés, nem pedig szívvvel és szemmel.

4. A szomjas talajkeresésnek következménye, hogy általában nincs fejlődés, *nincs szerves folyamat*, nem fakad az új mozgalom következetesen az előzőből. Teljes ziláltság, gyakran ötletszerűség uralkodik, stílfelődés helyett divat. Természetes, hogy a gyökértelenség és ezen iránytalan keresés mellett az újdonság öncéllé válik. Mindegy, hogy mi, csak egyéni legyen. Keserves íróniája a sorsnak, hogy a kollektív művészetet hirdetők a legjellegzetesebb individualisták. A művészet pedig ne legyen egyéni próbálkozások kísérleti telepe, hanem ennek ellenkezője: a közszellem kifejezője. De ha nincs egységes világszemlélet, miképpen lehessen szerves művészet?!

Számos lángelelű teljesítmény, kevés elszigetelt iskolamunka mellett ott van tehát a kontárok selejtes tömegtermelése. Régi időkben a művész-társadalomnak talán ugyanakkora százaléka volt közepes- és kistehetőségű, mint korunkban. De a régi időkben a közepesek és kicsik híven követték a nagy kortársak zászlaját, alázatosan újraéreztek vezéreik érzéseit. Derék tanítványok voltak. A mi korunkban azonban közepesek és kicsik is saját szakállukra válogatnak a multak kincsében és alkotnak „egyéni stílust.” Innen van, hogy korunk átlagtermelése összehasonlíthatatlanul gyengébb bármely más kor átlagtermelésénél. Innen van, hogy szélteben tombol a művésziatlenség, innen a fájdalmas tájékozatlanság, a nagyok elárvulása, a káros kicsik mértéktelen terjeszkedése.

Az utolsó százötven év művészete kifogyhatatlan gazdag szépségű és mélységű részletélményekben. De ha a részletélményt a korszellemre való vonatkoztatásával akarjuk mélyíteni és tágítani, e kozmikus következményünk megtörik a kor különmeműségén.

Zúgó mozgalmasság, túlárado szenvedély, lobogó lendület: ez a barokk dinamikája. Játszi röppenéssé, csobogó lebbenéssé, pezsgő életörömmé halkul a rokokóban. A barokk kevés számú, de hatalmas erőhangsúly küzdelme; a rokokó számtalan, de csupa apró akcentusban éli ki erőit.

Mennél jobban aprózódik el az erő kis akcentusokba, annál közelebb az elernyedés, elfáradás, az erők kimerülése. Ez a folyamat válik nyilvánvalóvá a rokokó végével, amikor az ugynevezett Louis XVI.-stíl, a „copf,”⁽¹⁾ veszi át uralmát. A régen aláramlatban megindult folyamat most, a 18. század hetvenes éveiben, egész sokszerűségében nyilvánul meg. Most bontakozik ki az a különmeműség, mely ezentul a művészet összes jelenségeit napjainkig jellemzi.

E folyamat lélektani okaira már reámutattunk. A röneszansz kultúráján alapuló világnézet az öntudatos²⁾, hatalomvágyó emberé, aki a világ urának, a teremtés koronájának érzi magát, aki koncentrikusan mindent az emberre vonatkoztat, mindent emberiesít. Az ebből a világfelfogásból fakadó kultúra most, a 18. század végén, kiélte magát, de hiányzik az új egységes világfelfogás, melyet minden ember egyetemesen magáévá tett volna. Ennek megfelelőleg nélkülözzük az egységes művészetet.

Átmeneti korszakunk — mely a mai napig tart — átmeneti kora az, amely a 18. század hetvenes éveiben alakul ki. Sok mozzanat, mely csak jóval később, a 19. század folyamán, fejlődik és éli ki magát, csirájában már itt megmutatkozik.

A politikai, társadalmi életben is, a legkülömbözőbb elemek kavarnak, bukkannak fel, tűnnek le. A barokk abszolutizmus mellett ott látjuk a liberális törekvéseket. A szabadság forradalma mellett ott a legkomorabb önkényuralom. A polgári kapitalista világfelfogás egyszerre kíván érvényesülni Baboeuf kommunizmusával. A világtestvériesülés

eszméi mellett elfér a legvéresebb nacionalizmus. Az ész és az érzelm kizárólagos kultusza színté ölelkezik Voltaire és Rousseau alakjaiban. A technikai felfedezések, a kémia-divat mellett tág tere nyílik a természetimádatnak, az érzelgős olvadásnak egy sebzett veréb láttán. Míg egyrészt fizikai törvényekkel vélik megmagyarázhatni minden jelenség rejtélyét, másrészt Swedenborg misztikus tana mind jobban terjed. A tőzsde- és a pásztorjáték egyidőben hódítja meg férfiak és asszonyok fantáziáját.

E nyugtalan évek művészetének megértésére szem előtt kell tartanunk a rejtett forrásokat, melyek most sziklamedrűkből előtörnek és majd párhuzamosan, majd egymásba ömölve, majd ismét széjjelválva haladnak útjukon.

1. A hollandi művészet a 17. század folyamán a barokkon belül bizonyos fokig különálló helyet foglal el. Bár szelleme szervesen illeszkedik a barokk világérzésbe, de, ezen belül, viszonylag naturalisztikusabb, különösen ha nem Rembrandt kifürkészhetetlen miszticizmusát és Ruysdael szenvedélyes viharosságát, hanem a Hoochok, van de Veldek és van Delftek derűsen közvetlen festészetét tekintjük. *Naturalizmus* az a művészet, melyet a művész a tárgyilagossággal megfigyelés, a hű valóságérzés lelki állapotából fakadón alkot, mely tehát a közönségben, az alkotás szemlélőjében, a tárgyilagossággal való élményét fokozott intenzitással kelti fel.³⁾

Hollandia volt a 17. és 18. században a legfontosabb művészi exportterület. Az elvetett mag a 18. század végével mindenütt kicsírázik és hollandi hatásból kiindulólág a naturalizmus mind jobban leveti barokk vonásait, mind jobban tisztá, tárgyilagossá természetességé alakul.

Ez az irány vezet majd a biedermeier naturalizmushoz. De már most, a század hatvanas éveitől is, meglepő a közeledés a tárgyilagosságnak naturalizmus felé. Korai példákra különösen Németországban találunk: Anton *Graf* a portrét vetkőztette ki mind jobban reprezentatív, patetikus jellegéből és tette programmszerűleg mindennapivá, közvetlenné. A tájfestés területén többek között *Ferdinand Kobell* fosztotta meg a hollandi kompozíció-hagyományt a komponáltság — tehát nem-természet-szerűség — minden jellegétől. Még korábbi példa az angol *Hogarth*, portréfestészetével.

2. Olaszországban, főleg a római San Luca-akadémián, a klasszicizmus hagyományait tovább élt a barokk századokon által, bár nem tisztán, nem érintetlenül. A római klasszicizmus is barokk jelleget öltött, de viszonylag mégis megmaradt mint a kiegyenlített nyugalom és szilárd rögzítettség bástyája a barokk mozgalmasság közepette. Végül is a 18. század közepén egy német tudós, Winckelmann, az elmélet eszközeivel dönti romba a barokk oltárokat és indítja meg az elmélet, tehát az értelem, utján a klasszicizmus⁴⁾ folyamatát. Az ő „nemes egyszerűséget és csendes nagyságot” hirdető tanait csak látszólag váltotta valóra Anton Raphael *Mengs*, a német eklektikus festő, aki Winckelmann hatása alatt, a római San Luca akadémia emlőin táplálkozva, egyesi-

teni vélte Rafael rajzát Correggio chiaroscuroját⁴⁾, Michelangelo elgondolását és az antik szépségideált; de Mengs neve szerteröppent a művelt nyugaton és, Winckelmann tanának szárnyain, a klasszicizmus, „az igazi művészet” megújódását hirdette, szemben a féktelen „természetellenes, modoros, hazug” barokkal.

3. Kevéssel később megindult az a mozgalom, melynek az irodalomban a „Sturm und Drang” felel meg. És éppenséggel az irodalom az, melynek hullámai átcaptak a képzőművészet partjaira, mely gondolatbeli témáival előntötte a festészet másnemű talaját. Angliában a század hetvenes évei óta alakult ki, eléggé széles mederben, a *historia-festés*, részint hazafias, részint — és ez érdekes új mozzanat — egykoru történelmi események illusztrálására. Oly pazarul burjánzott Angliában ez a nem érzésbeli átélést, hanem értelmi leolvasást célzó *képirás*, mint Európa többi részében csak egy nemzedéknyi idővel később. Formailag ez a műtermelés groteszkül vegyített patetikus mozgást és meglepő, titokzatos fény-árnykezelést merev rögzítettséggel és „történelmileg hű” részletekkel. — E *historiafestés* mellett kialakult Angliában és Franciaországban, körülbelül egyidejűleg, a ma úgynevezett „zsánr”, az *anekdotafestés*, mely szintűgy leolvasásra és modoros gesztusnyelvvel kifejezett érzelgős elbeszélésben való tetszelgésre szolgált. A kiindulópont e téren is a hollandi zsánr, mely Gerard Dou óta mind tárgyiasabb jelleget öltött, melyet *Hogarth* a 18. század közepén szatirikus, *Greuze* pedig a hatvanas évek óta patetikus polgári erkölcstanítássá alakított.

4. Emellett csiráiban meg-megmutatkozott az a nagyszerű lágy *festőiség*, mely a passzív lelki beállításból, az áramló élet jelenségeiben való feloldódás érzéséből fakad és mely az intim tájon és hangulatportrén át majdan az impresszionizmusig vezet. *Fragonard*, az idősebb *Moreau*, *Joseph Vernet* egy-egy apróbb vázlatukban, de főleg rajzolt, akvarellés tanulmányaikban csodálatosan anticipálták az impresszionista tájat. Svájcban *Gessner* és *Klengel* sejtették meg ezt az új világérzést, Angliában azonban *Gainsborough* az, aki — genetice az impresszionizmus ősforrása — *Rubens* és *Rembrandt* tájhagyományát légiesen szétfoszlott, tárgyitalanul lüktető fényittas foltfestéssé fejlesztette át. Természetesen ő is csak egyes tanulmányszerű kisebb képében és számos rajzában.

5. Az elsőnek említett csoporttal igen hasonló irányban haladt számos művész, aki azonban inkább a *rokokó hagyományában* maradt meg, nagyfoku természetörömmel mérsékelve és finom józansággal merevítve a rokokó dekoratív elevenségét. E csoport kismesterei közül a legkiválóbb helyet foglalják el a *Canalettok* és *Guardi* által alapított városfestők iskolája, továbbá a franciák közül *Hubert Robert*, *Fragonard*, *Moreau le Jeune* stb., a németeknél elsősorban *Chodowiecki*.

6. A rokokó hagyományu csoportoktól csak annyiban különbözik a tulajdonképeni „*copfosok*” tábora, hogy emezeknél a szárazság és merevség fokozódott mindjobban, a természetérzés ellenben elsikkadt.

* * *

Az átmenet éveiben tehát keveredik a multak hagyománya a jövőbe mutató elemekkel és a jelen sajátos jegyeivel.

A *mult*, a barokk öröksége nyilvánul meg egyrészt a pátoszban, mely a művészek nagy részénél, minden megújodási törekvés ellenére, konzerválódik, mely azonban külsőségessé válik, mert látszólagos nagystílúsége mellett belső feszítőereje nincs.

Konzerválódik továbbá a technika, mely az új szemlélettel még sokáig nem tud lépést tartani. A szabad ecsetkezelés, az összefogó tónus, a fény átlós besugárzása oly barokk, küzdelmes nyugtalanságot ébresztő vagy bizonytalan sejtelmességet keltő mozzanatok, melyeket még a későbbi klassziciztika is bizonyos fokig megőriz és részben tovább is ad.

A *jövendő* csiráit látjuk egyrészt a tárgyiasságban, mely az értelem térfoglalását jelenti a művészi élményen belül. Látjuk továbbá a régi művészetekhez való programmszerű visszatérésben. A róneszansz művésze az antikot nem utánozta, hanem újra érezte. És ha a barokk akadémiák a nagy mesterektől való tanulást mindig újra meg újra zászlajukra írták, úgy megvolt az istenáldotta elfogultságuk, hogy például Rafaelben a kifejezetten barokkelleneset meg ne lássák. De most, a 18. század végén, a régi korba való visszaugrás — ez a minden természetes fejlődési folyamatot tagadó, minden szerves alakulást lehetlenné tevő elv — novumot jelent, a talajtalan, gyökértelen ember támaszkeresését. — A jövő csiráját leljük végül is a meg-megerősödő naturalizmus képében, mely már kezdi a későbbi biedermeier jellegét viselni.

Az érzelgősségnek és a szárazságnak az a bizonyos furcsa keveréke pedig — a kiéltség következménye — *sajátosan századvégi* mozzanat,

I I. A K L A S S Z I C I S Z T I K A.

A klasszicizmus a fölényes ember, a szilárd nyugalom, a mozdíthatatlan fenkölt derű, a meghatározott erők, az állandó (stabil) egyensúly művészete. A klasszicisztika ennek külsőséges, programmszerű utánzása. A belső fölénynek erőszakos fölényesség, a szilárdságnak merevség, a fenkölt derűnek kényszeredett ábrándozás, a meghatározott erőknek tudatos erőkihangsúlyozás, a stabil egyensúlynak rögzítettség felel meg. Ha ennek ellenére az 1800 körüli klasszicisztika értékeset is alkot, úgy ez részint egyes művészi egyéniségek minden gátlást legyőző tehetségének köszönhető, másrészt annak, hogy a klasszicisztika törekvéseit állandóan módosítólag befolyásolja részint az öröklött barokk festői kultúra, részint az új naturalista szellem. A klasszicisztika ekként a legkülömbözőbb elemek keveredése. Az elemek szétválasztása csak esetről-esetre sikerülhet. Igen ritka a tisztán klasszicisztikus műalkotás. Még az akadémiai termelésnek is csak kisebb része sorozható ide. Három párhuzamos áramlat játszik mindig újra bele a klasszicisztika alakulásába: a rejtett romantika, az ezzel kiindulásában rokon tárgyias históriafestés, mely főleg félreértett barokk formaelemekből táplálkozik, és a mind jobban erősödő naturalizmus. E párhuzamos jelenségek mindegyikét külön-külön fogjuk tárgyalni. Talán nem egészen alaptalan egy francia művészettörténész kevéssé tudomásulvett megállapítása, hogy a klasszicisztika még 1800 körül is csak aláramlat volt, látszólagos jelentőségét pedig a hivatalos körök nyomatékos támogatásának köszönhette.

A francia forradalom és császárság története is arra tanít, hogy a hellén-római ókor természetes belső erejének itt a tudatos erőszakosság felel meg. Mint a klasszicista művész szeme előtt a Belvederei Apollo és a herkuláneumi freskók, úgy lebegett a politikusok és hadvezérek szeme előtt Brutus és Nagy Sándor példaképe. Nem serkentésül, hanem utánzásul. Az egész közéletben, az aláomló, bőráncos ruhák divatában, a francia hadsereg sasjelvényében, a szónoklatok cicerói kon-

strukciójában, a színház koturnusos, korhű jelmezes tragédiakultuszában, mindenütt az antik külső utánzása jelenik meg, nem pedig annak belső újraélése. Idegen elemek, — részint öröklöttek, részint újak — mindenütt módosítólag érvényesülnek; Napoleon sohase vetette le a barokk abszolutisztikus uralkodó önkényét, másrészt elősegítette egy egészen új kispolgárság és szellemi középosztály kialakulását. Belebukott imperializmusába, talán éppen azért, mert korát a régi példák felett elfogódottan, nem a sajátosan újkori követelmények szemszögéből látta.

* * *

Mit akart a klasszicisztika? Az antik művészetet új életre keltetni. A rokokó kicsapongó puhultságának az ókor hősi férfiaságát szembehelyezni. Innen Jacques Louis *David*, a francia klasszicisztika főmestérének elkeseredett küzdelme az akkori, rokokó kliségráciát csépelő akadémia ellen. Az antikről táplált fogalom hosszú időközön át igen elmosódott, bizonytalan formát öltött. Egészen 1816-ig, amíg az Elgin-féle márványok¹⁾ Londonba nem kerültek, a legtévesebb eszmék uralkodtak a klasszikus művészetet illetőleg. Az antik hellén művészetnek t. i. szintén volt klasszikus kora, valamint barokk kora, rokokója és klasszicisztikája (a római császárok idejében). Ami emlék a 18. században ismeretes volt, az túlnyomórészt vagy az antik barokk korból származott, vagy pedig a klasszikus görög emlékek római klasszicizáló utánérzése volt.

Az 1800 körüli klasszicisztika érzésben közelebb állott a barokkhoz, mint a klasszicizmushoz. Itt indul meg az a folyamat, melyet egészen napjainkig figyelhetünk meg: a barokk forrásokhoz való visszatérés. Míg tehát a forradalom kora és az ugynevezett empire kultúrája és művészete a klasszikus kort és kultúrát vélte feleleveníteni, tulajdonképpen az antik és újkori barokkba kapcsolódott, annak heroikus pátozzával érzett lelki rokonságot. Jellemző, hogy Lessing a szintiszta barokk Laokoon-csoportot állította oda a klasszikus szellem megtestesítőjeként. Pedig lehet-e élesebb ellentétet elképzelni Phidias Athene Parthenos-szobra, vagy a parthenoni reliefek olimpiai öröknyugalmú szilárdsága és a Laokoon-csoport szétvetett, izzó mozgalmassága között?!

1800 ezt nem érezte. A görög klasszikus városállamok és a római reszpublika, a trójai háború patriarhális ókora és a császárok világbirodalma, a Homér és Virgil közötti gyökeres különbséget nem is sejtették. Az „antik” volt a tisztulás, megdicsőülés, erkölcs után epedő, lázongó szívük bálványozott szerelme; a part, melyet a hajótörés után megpillantani véltek, az anyaföld, melyben újra gyökeret verhetni gondoltak. A klasszicisztika művészete 1800 körül tehát közelebb állt a 17. századbeli művészetéhez, a barokkhoz, mint a 16. századbelihez, a klasszikus róneszanszhoz. Az alapvető különbség barokk és klasszicisztika között, hogy a barokk lendületet expanzív erőfölöslegek öríasi feszítőereje fűtötte, míg a klasszicisztika erőtelenségében merevített, fagyasztott pátozzal formált magának. Hozzájárult, hogy a művészi szem-

léletet tudatosan szerkesztett elméleti megfontolások zavarták meg. Ilyen megfontoláson alapult az ókori szobrászati emlékek szószserinti átültetése a festő vásznára. Eleven emberek helyett „klasszikus” szoborcsoportokat festettek. A művész legfőbb kötelességének tekintették az antik formakincstárból motívumokat másolni. Ilyen elméleti megfontolás diktálta a színtelenség elvét is. A klasszicista művészettan szerint az ókori művészet színtelen volt; a színt ezentúl csak mint — fölösleges — járulékot tűrték.

Miképen alakult ezek után a klasszicista festészet formája? Ismét hangsúlyoznunk kell, hogy az 1800 körüli termelésre vonatközőlag egy-séges formszemponctokat felállítani merő lehetetlenség. Ha tehát a klasszicista festés formájáról beszélünk, a legfontosabb reprezentatív munkákat tartjuk szem előtt és eszerint a következő eredményt szűr-hetjük le: a kompozíció reliefszerűen bontakozik ki a háttér egyenes, sima, antik épületmotívumu síkja előtt. A rövidülést, a fődést lehetőleg kerülük. A mozdulatok vagy heves mozgást fejeznek ki és akkor me-reven kemények, vagy pedig nyugalmat és akkor ernyed, puha, fáradt vonalakban törnek meg. A kor erőtlensége ott ütközik ki a legvilágo-sabban, ahol a leginkább szerették volna leplezni. A színérzék lassan elvész; kellemetlen, hideg, homokszürkébe játszó színezés uralkodik, melyen érzik, hogy a kompozíciótól függetlenül, szinte a kész képre szervetlenül alkalmazták. A világítás bágyadtan szürke, de amellott titokzatos, színházias, átlóban betörő, fekete árnyékot vető fényeket is találunk. A barokk küzdelmesség elvének megfelelő fényprobléma itt újra felmerül, hidegen és valótlannul; az igazi klasszika a nyugalom megtestesülése, a klasszicisztika a bizonytalanságé.

* * *

A klasszicisztikus törekvéseken belül több csoportba oszthatók a művészek.

1. Az első csoportba a „kartonfestőket” sorozhatjuk. John Flaxman angol szobrász a görög vázaképek tanulmányozása alapján arra a fel-fogásra jutott, hogy az antik festészet csak körvonalat ismert, színt azonban nem. A kerámiai díszítés sajátosságából vélt az egész sík-ábrázolásra következtethetni. Flaxman tiszta körvonalas rajzaival európa-szerte iskolát csinált. A kilencvenes évektől a mult század közepéig számos ilyen körvonalillusztráció jelent meg. De a körvonal kultusza a freskófestészetben is éreztette hatását. A festészet legfőbb feladatát megoldottnak látták a kartonban³⁾, azaz a papírra felrajzolt színtelen körvonalvázlatban. Nem csoda, hogy ez a törekvés papirosízű maradt, ha néha a Michelangelo által megihletett művészi fantázia — Carstens és Cornelius legjobb munkáiban — nagyobbszerű elképzelést nagystíluen valósított is meg. A színtelenség kultusza mindenestre lényegesen hozzájárult, hogy az akadémikus iskolákban elveszen a szín iránti érzék.

2. A második csoportba a francia klasszicisztika tartozik. Főkép-viselői: David, Girodet-Trioson, Gérard, Guérin. David volt a hadvezér, ő vette be az akadémia fellegvárát és onnan diktált két évtizeden át.

A színt a franciák sohase kapcsolták ki teljesen. David maga két stílust képviselt. Kevésszámú hivatalos munkájában a mind fagyosabbá váló klasszicizistikát. Portréfestészetében ösztönét élte ki: a közvetlen, üde szemléletű naturalizmust, mely a Greuzeön keresztül átöröklött Chardin-féle kolorizmus emlőin táplálkozott, azt tovább fejlesztette, mert a velenceiek, a flamandok színszemlélete mellett távolról sem haladt el értelmetlenül. Nem egy munkája festőileg a nagy angol portrékkal egy sorba állítható. Emellett át meg átélte, szervesen, belülről megérezte az emberi testet és arcot; festői finomságu, lüktetően eleven színekben látta a felületet. Az igazi David sóhajtott fel flandriai száműzetésében: ha előbb élt volna ez országban, akkor bizonyára kolorista vált volna belőle. Gérard művészete is megoszlik a lármás-üres kompozíciók és a finom színízléssel felfogott naturalista portré között. — A klasszicizistikát a jellegtelen, hazug akadémikus históriafestésbe Girodet és Guérin vitték át.

3. Az akadémikus klasszicizistika oppozíciójaképpen alakult ki a 19. század tízes éveiben a *nazarénus mozgalom* Németországban. A barokk pátosz és az antik utánzása ellen lázadt fel egy lelkes és jámbor művésztestvériség, a humanizmusnak a katolicizmust, Michelangelonak és az ókori szobrászatnak az áhitatos, ártatlan, ügyefogyott, amellet biza-kodón erős „primitív művészetet” szegezve ellen. Ilyennek látták t. i. a nazarénusok a pisai Camposanto, Fra Angelico, Signorelli, a fiatal Rafael és Dürer alkotásait. A pátosz szerepét a nazarénusoknál a „kedély”, a „Gemüt” vette át. A gótika szent átszellemültségét puha olvadásra fordították, míg az akadémikus klasszicisták a barokk lendületből alakítottak hideg, erőtelen pátoszt. A klasszicisták és nazarénusok közötti eme alapvető különbség mellett közös céluk volt a klasszikus szellem tudatos felelevenítése. Közös volt bennük továbbá a színérzék hiánya és a plasztikus formákra való törekvés.

4. Meg kell emlékeznünk végül két különálló egyéniségről. A jelentősebbik: a francia *Ingres*. A múlt század nagyjai közé tartozik. Legjobb alkotásaiban nem utánozta, hanem újraélte a klasszikus kifejezést. A szilárd, zártan domború, hullámos körvonalba fogott forma, a belső feszültséggel telített, de erőiben harmonikusan kiegyenlített emberi test az ő ecsete alatt a klasszikus szemléletet támasztotta fel. De Ingres nem volt abszolút művész. A vonalak lágy, tiszta muzsikája, mely női aktjait átlelkesíti, szervetlenül illeszkedik a leggyakrabban zavaros mellékmű-környezetbe. Nagyobb kompozíciói hidegek, léleknélküliek. Ellenben egy sor pompás arcképe, mint David esetében is láttuk, a rejtett naturalistát árulja el, a jellemkifejezés hű, élesszemű, elfogulatlan megfigyelőjét.

A másik különálló egyéniség a német *Anselm Feuerbach*. Szemléletének bágyadtsága mellett még egy más gátlást sínylett meg: azt a külsőséges festőiséget, melyet az antwerpeni és párisi akadémián sajátí-

tott el és mely mindig újra megzavarta törekvését, mely a klasszikus
röneszansz újraélésére irányult. Egyes képeivel azonban már majdnem
csalódásig hűen utánozta Rafael modorát.

A klasszicisztika a 18. század nyolcvanas évei óta meghódította az
akadémiákat és, az alkolorisztikus áramlattal viaskodva, a múlt század
végéig vegetált. A mi századunk tizes évei óta pedig más formában
támadt fel újra.

III. AZ OBJEKTÍV NATURALIZMUS.

A tizenkilencedik század művészi életének egyik tetőpontját jelenti a biedermeier-festészet. Tetőpontját nem az egyéni teljesítmények kiválósága szempontjából — a biedermeier szellem legnagyobb alkotása nem ér fel Daumier vagy Courbet egy vázlatával — azonban tetőpontját jelenti annyiban, hogy egy tág társadalmi réteg a biedermeier objektív naturalizmusában lelte teljes kielégülését.

A naturalista festő a gyakorlati élet éles szemével tekinti a külvilágot. Szigorúan elválasztja saját megfigyelő és megfigyeléseit vászonra rögzítő énjét a külvilágtól, mely csendes és engedelmes modeljéül szolgál.

Ez a tárgyilagos „természethűség” a kispolgári világnézet művészete. Legtisztább jellegét nyeri abban a korban, melynek uralkodói eszménye a Ferenc-császár és Lajos Fülöp-király típusa, melynek materialista világfelfogását csak a józan, némileg külsőséges vallásosság fedi, mely csak a kézzelfoghatónak hisz, de irtózik a valóság túl éles megvilágításától, mely a gőzölgő kávésbrik, a füstölgő pipa és a kötőtű villogásában leli életcélját. Ez a hangulatosság megijed az érzések hevétől, de tiszteletreméltó intenzitással bír gyönyörködni ártatlan örömeiben. Gyönyörködni abban, ha a macska álmosan dorombol, a tehén jóízűen tépi a friss fűvet, az éneklőóra megszólal, a harang vecsernyére hív. Szereti a tisztságot, az egyszerűséget; a tiszta, egyszerű helyzetet, embert, lakást, bútort.

A tárgyilagos naturalizmus ugyanilyen tiszta és egyszerű, ugyanilyen derűsen gyönyörködik az élet ártatlan és kisded szépségeiben. A legfenségesebb természeti csoda is piciny játékvilággá, mikrokozmoszá válik szemlélete előtt. De ebben a mikrokozmoszban aztán otthon érzi magát, ezt szereti, kertjének tekinti, jószágának; de nem testvérének, nem énje egy darabjának.

Ahol a léleknek a természetbe való feloldódása kezdődik, ott megszűnik a tárgyilagos naturalizmus, ott a festői naturalizmus felé hala-

dunk, mely később a teljes festői feloldásig, az impresszionizmusig vezet. A 19. század legerősebb áramlata a festői. Ettől tehát élesen elválasztandó a nem-festői, az objektív naturalizmus, mely, ismételjük, *gyakorlati szemmel lát embert, tájat, tárgyat egyaránt.*

A tárgyilagos naturalizmus aprólékos; tisztel minden részletet, minden hajszálat a halántékon, minden csipkefodrot a ruhán, minden levelet a fán. Nem csoda, hogy a múlt század első fele a miniatürkép klasszikus kora. A tárgyilagos naturalizmus továbbá tiszteli a színt, a „lokálszínt”. Hiába játszik a zöld ruha a kék víz partján napsütésben lila, kék és sárga árnyalatokban, a tárgyilagos naturalistát csak a tárgy eredeti színe, a zöld, érdekli. A ruha festői reflexgazdagsága: látszat-valóság; a ruha igazi színe a tárgyilagos valóság. Az objektív naturalista tehát helyi, lokálszínnel fest.

A tárgyilagos naturalizmus a kiegyenlített, napos világítást kedveli, de nem oly éles napsugárt, hogy hunyorítani kelljen: a fénytől káprázó szem nem láthat tárgyilagosan. Épp oly veszedelmes a homály is, a sötétség, mely mindent elborít.

A kép témája elsősorban az ember maga; a nagyszülők, az aszszonyok és férfiak, a lányok és gyermekek, amilyenek való életükben. Hol mosolyosok, hol mogorvák. Amilyennek mindenki ismeri őket; amennyit az éles megfigyelés józan tapasztalat útján lelkiekből megfigyelni tud. A király lovagol, a gróf vadászik, a nemes kisasszony sétál, a polgárcsalád asztal körül ül. A kicsiny érzéseknek, a szűk életfelfogásnak meg tud felelni az apró formátum is, a miniatűr.

A másodszorban tekintetbe jövő téma a táj. Lehetőleg nem kell meszszire menni. Kedves kirándulóhelyek a város falain kívül annyi üdítő képpel kínálóznak! Csak ne legyen a láthatár túl tág, a domb ne túl magas, az erdő ne túl sűrű. Otthonias legyen minden, még a campanai vagy abruzzói táj is.

Aztán ott a zsanrkép, mely számol az intellektualizált kor szükségleteivel. Ez a tárgyas festés kívül esik e fejezet körén.

* * *

Azonban — a biedermeier festészeten belül — *a tárgyilagosságnak is bizonyos határt szab a kellem.* A kispolgár irtózik az élet csunyaságaitól. Tagadja vagy nem veszi tudomásul őket. A túl egyhangú színt, a bizonytalan helyzetet kerüli, fél a lehangelő és nyomasztó levegőtől.

Ahol a kispolgáriasság a proletárságba siklik, ott a szürke tetők, szűk udvarok, esős káposztaföldek festése kezdődik. Ez a század második felének objektív naturalizmusa; ám oly szorosan függ össze a festői naturalizmussal, hogy annak keretébe tartozik.

* * *

A németalföldi művészet két irányban éreztette hatását: előkészítette a festőiséget, a plein-air-tájat, a szabad formafeloldást, de vezetett egyenesen a valósághű részletmegfigyelés, az igénytelen polgári intimitás felé is. A biedermeier ősforrása tehát Hollandia. Különösen a

17. század óta alakult ki Hollandiában, minden más európai országot megelőzve, az a társadalmi miliő — a kisburzsoázia, — melynek a tárgyilagos naturalista, kispolgári művészet felelt meg. A németalföldi festészet hatott Angliában éppen úgy, mint Franciaországban és Németországban.

Az objektív naturalizmust Angliában egy egész sor tájfestő művelte, míg a portréban inkább a festőiség uralkodott. Már a 18. században állott számos kisebb-nagyobb festő főúri vadászok, eb-, koca- és ló-tenyésztők szolgálatában. Páratlan örömmel áldoztak e kismesterek szolgálai feladatuknak, és, talán öntudatlanul, eléggé magas fokra fejleszték a valósághű forma- és fénymegfigyelést.

Franciaországban a hideg pátosz és a forró temperamentum gyöngítette az objektív naturalizmus uralmát. Annak ellenére itt is virult a legtisztább biedermeier, portréban, tájban, krónikásképpen egyaránt. Hisz láttuk, hogy *David*, *Ingres*, *Gérard* legjobb képei hamisítatlan, szintiszta és legelőkelőbb nivójú biedermeier-szellemet képviseltek. A klassziciztika ilyenkor még külsőségeiben is háttérbe szorult. Több neves festő — *Carle Vernet*, *Charlet*, *Raffet*, *Lami* — vásznon és litográfián tárgyi hűséggel őrizte meg a napoleoni csaták és egyéb történelmi események emlékét. A tájfestésben két nagy iskola dolgozott a biedermeier szűk, de részletekbe elmélyedő szellemében: az egyik *Joseph Vernet* stílusát kicsinyítette, a másik a flandriai és hollandi festők munkáin nyert ihletet.

Németországban és Ausztriában sokkal szélesebb körben érvényesült a biedermeier és a műtermelésnek jóval nagyobb százalékát tette ki. Lényegesebb befolyást gyakorolt a németalföldi művészekén kívül a bécsi kongresszusi idők óta egyrészt a francia *Gérard*, másrészt az angol *Lawrence*. A németek *Gérard* szilárdságát enyhítették, *Lawrence* széles festőiségét jobban megkötték. Mégis ott lappangott, kezdettől fogva, az objektív naturalizmus törekvésein belül, a festői tendencia. A század második harmadában megtaláljuk az objektív naturalizmusból a festőiségbe átvezető egyenes utat, ami persze nem zárta ki azt, hogy a tárgyilagos természethűség mint önálló ág továbbra is életben maradhatott.

A biedermeier klasszikus hazája mégis sem Bécs, sem München, hanem Dánia. A 19. század dán festészetében is kimutathatók mind azok az áramlatok, melyek az európai művészetet oly zavarossá és sokszerűvé teszik, de az objektív naturalizmus a kilencvenes évekig a főáramlat maradt, az ország művészete tehát korunkhoz képest szokatlantul egységes, viszonylag szerves képet mutat.

I V. A R O M A N T I K A.

Soha oly féktelen vágy rendkívüli élmények, mélységek és magasságok, habzsolás és extázis után, soha oly fájdalmas megakadás a mindennapi élet fonák merevségében. Soha oly érzésittasság, melyet annyi fölényvel világított volna meg az értelem.

Novalis, a romantikus író, mondotta: „Philosophie ist Heimweh, Trieb, überall zuhause zu sein.“ Ugyanez áll a romantikus művészetre is: epedő vágy azután, hogy mindenütt otthon legyünk.

A romantikus *érzésélet* a végtelen után vágyik. Együtt akar lélekzeni a világmindenséggel, mindenütt önmagát akarja tudni. De még megkülömböztet ént és külvilágot. A dualizmus világosan fennáll, bár a tendencia a panteizmus felé vezet.

A romantikus ember kutat, keres: megnyugvást, hazát. Keresi mindenütt; térben és időben. Égen, földön, messzi tájakon. E kor egyik típusa a világutazó angol. A régi felfedezőket uralomvágy hajtotta. A romantikus utazótípust nyugalanság, kielégületlenség. E kor másik típusa: a tarisznyás német diák. Útja az Alpeseiken át Olaszországba, vagy a Rajna mentére a nemzeti mult emlékeihez vezet. (Olaszország a romantikus festőket nem klasszikus emlékei miatt vonzotta, hanem a szabadság miatt, mely ott a művészi életben uralkodott.)

A kutatás-keresés tehát kettős irányu: térben Olaszországba, Görögországba, a Keletre, Északra vezet. Időben a multba. A középkorba, mely eléggé messze van, melyet gyermeki ártatlan, idillikus, rousseau-i világnak tartanak.

A terjeszkedés szelleme nyilvánul meg abban is, hogy minden ember minden embert testvérének érez. Ám a romantikus kozmopolita nem tagadja meg nemzetét. A multat az egész nép multjának, a jövőt az egész nép jövőjének tekinti. Nem a dinasztiaiban csúcsosodik a nemzet öntudata, mint a barokk korban, hanem a népben. A nacionalizmus így csak most nyer meleg érzésseli alapot. Hogy a görög szabadság-

harc egész Európát határtalan lelkesedésre lobbantsa, elképzelhetetlen az új, kölcsönösen kiegészülő internacionalizmus és nacionalizmus nélkül. A veleérzés a kor jellegzetes sajátja; a lélek együtt búsul, együtt ujjong, nem csak az emberekkel, de a természettel is.

Az *értelmi* élet emellett nem szorul háttérbe, hanem fokozott éllel igyekszik megvilágítani mindent, ami felfedhető. A néplelket, a primitív lelket, a gyermeklelket és — a saját lelket. — A romantika felfedezi a tudatalattit. Érzéseit elemezi és kategorizálja. Extázisába belejátszik a kritika. Innen a romantika színészi volta: elragadtatása hatását tükörből szemléli, bírálja. A veleérzésnek az értelem területén megfelel a kutatás. Nem csak a mai értelemben vett pszichológia új diszciplína, a történelem és az etnográfia is az.

Az elvszerű kétely, mely később a természettudományt a materializmus karjába veti, ellenhatásképpen szüli a hit utáni vágyat. Ha nincs hit, helyébe a különcködés lép. Más támasz híján a szplinbe menekül a talajtalan gondolkodás. Innen van, hogy az „angol utazó” rendszerint szplines, a német művésziák különcködő.

Az *érzés és értelem* összeütközéséből keletkezik az irónia, a képzőművészet területén a karikatura. A nagyszerűség utáni vágyat hirtelen az értelem világítja meg és felfedi az ábránd és valóság közti szörnyen fonák ellentétet. A felfokozott életintenzitás, a nagy tettek, a rendkívüli élmények utáni vágyat a kor rideg megkötöttsége meddővé teszi. A tömjén- és ábrailatba kedélyesen keveredik a kávésfindzsa gőze. A hatás tragikómikus. Irodalmilag E. T. A. Hoffmann munkáiban nyeri legjellegzetesebb alakját az önirónia. A fantasztikum mindig valami józan realitásban leli magyarázatát. Don Quichote képe ott lebeg a romantikusok szeme előtt.

Az *akarat* még nem szűnik meg, nem oly alárendelt, mint később, de nem oly erős tényező, hogy az egyén vágyainak és hajlamainak érvényt szerezhessen. Nem kitartóan a cél felé törtető, hanem kirobbanó és elhaló. Nagy cselekedetek passzív tűrésbe fullanak. S a szabadság utáni féktelen vágy ölelkezik a jogtiprás tehetetlen viselésével. A magyar szabadságharc bukását a hatalmasan kirobbant nemzeti erő ellankadása okozza. Így a korabeli összes szabadságmozgalmakét is. A kitartás, az erők egy cél felé történő összpontosítása a kezdet nagyszerű lendülete után megszűnik. A művészek gyűlölik a szabadságfosztó iskolát, támadják, de végtére igen sokan megadják magukat az iskola elveinek. A fátum igazi romantikus fogalom. A romantikus hősök küzdenek ellene, míg a küzdelem hiábavalónak nem bizonyult és akkor feladják. A győztes a Sors, a megadás. A bonyodalom megoldását a romantikus irodalomban nem az aktív erők játéka dönti el, hanem a Sors, mely elkerülhetetlen. Hol mint kegyetlen Végzet (jellegzetesen Viktor Hugo „Notre Dame”-jában), hol mint jótékony véletlen (Perdita Mignon), egy kis amulett, egy anyajegy, egy elrejtett levélke képében.

* * *

A romantikán belül *két nagy, némileg ellentétes alakulást* találunk. Franciaország keleti határán kell meghúznunk a választvonalat. A francia romantika, továbbá Goya és Turner művészete extatikusabb, festőibb, kolorisztikusabb. A német, a dán, a norvég romantika hangulatosabb, rajzibb, színtelenebb. A francia oldalon a barokk tradíció érzeteti hatását és ad heroikusabb jelleget a festészetnek, a német oldalon a barokk hatás csak elvétve mutatkozik, inkább a vonalvezetésben. Ezzel szemben a kispolgári szellem erősebb mértékben józanítja és köti meg a keleti, mint a nyugati romantikát.

A romantikus festészet formája a nyugati és keleti területnek megfelelően kettős. A *nyugati romantika* nagy lendületű mozgást helyez egy neutrális vagy passzív környezetbe. A mozgás vagy elhangzik, ellenállás nélkül, vagy pedig felszívódik, mint az oázis sziklájából alázuhánó patak a homokban. A barokk formaérzés két vagy több erő harcát adja; minden mozgásnak megfelel ellenmozgás. A romantikus forma egyetlen erőlendület elhangzása, tehát nem a küzdelem érzetét kelti, hanem a szétszóródását. A nyugati romantika ettől az érzéskémától csak ott tér el, ahol hívebben ragaszkodik a barokk mintaképhez, mint például Delacroix egyes nagyobb kompozícióiban. De a tipikus megoldás mégis az, ahol *egy* erő érvényesíti hatását. Prud'hon híres képén „Az Igazság és a Bosszú üldözik a gyilkost” az üldözés-üldöztetés egyetlen erőmotívuma hat; Géricault „Méduse tutajja” *egy* embertömeg egy célra törő és tehetetlenségben, halálban elhangzó erőmegfeszítését ábrázolja; Delacroix legjellegzetesebb képei azok, amelyeken a vadállat dermedt prédáját szétszaggatja; Goya forradalmi jelenetei az élet utolsó vonaglását tükrözik a durva erőszak alatt; Turnernél a vakító csóvával beözönlő fényt felissza, elnyeli a köd,

Nem csak általános dinamikája ilyen a nyugati romantikus festészetnek, így éli ki magát az egyes ecsetvonás is, mely erővel, téztánsan felrakott, de passzívan elhangzó. Nem csoda, ha sok romantikus kép egyes részeiben már impresszionisztikus feloldást, formabontást anticipál. A romantikus kolorizmus a mélytűző színt szereti, melyet sötét, lüktető, egyenletes tónus szí fel magába. A barokk festészetben a tónuson belül rendszerint kifejezett színellentéteket találunk. A romantikusok tónusán csak át-átcsillog a tüzes szín. A fényvezetés nem bontja a képet erős fény-árnyellentétté, mint a barokk luminisztika. A beszűremlő fényáradatot lassan fel-felissza a sötétség, vagy a homály. A fény kiéli magát, anélkül, hogy éles ellentéteket szülne.

Látjuk tehát a romantika és a barokk belső rokonságát és elvi különbözőségét. *A romantika a barokk egy további állomása. Erők küzdelméből itt egyetlen erő önkielésee lesz; a dinamika aztán mind passzívabbá válik és az impresszionizmus teljes feloldódásában végződik.*

1. A 18. század végéről, az átmenetről szóló fejezetünkben utaltunk arra, hogy Angliában találjuk legelőbb a romantikus tendenciákat, bár irodalmias törekvésekkel, klasszicisztikus külsőségekkel túlon túl kever-

ten. Az igazi angol romantikus *Turner*. A természeti jelenségek extatikus imádója volt. Alkony, hófuvás, ködön áttűző nap lelkesítették alkotásra. Az első volt, aki a napkorongot le merte festeni, aki a londoni sűrű párába burkolt hajókat és a jeges viharban vágató fogatot ábrázolta. A megfoghatatlant tette alkotásai tárgyává: a levegőég csodáit. Merész fantáziája mindig új meg új fényhatásokat fedezett fel. Bármit is festett, az elemek uralmát festette. Már tárgyai is hirdették a fatalisztikus világfelfogást, az emberfölötti erők hatalmát.

Turner eredeti kiindulópontja a hollandi barokk volt, képei komponáltsága, rajzi kidolgozottsága mindvégig ellentétben állt a másik tendenciával: a teljes festői feloldással. Itt érintkezik — germán létére — a keleti romantikával.

Turner nem hagyott hátra iskolát. Életében gyakorolt bizonyos foku hatást nem egy festőre, de felfedezői tulajdonképpen a francia impresszionisták lettek, húsz évvel halála után. Őket persze nem Turner romantikus extázisa, hanem impresszionisztikus lehetőségei érdekelték.

2. Még elszigeteltebb maradt *Goya*, bár hazájában számos követője volt, de a többi Európa számára igazi felfedezője csak közel harminc év múltán akadt.¹⁾

Goya kiindulópontja Tiepolo volt. Az olasz későbarokk — Tiepolo, Piranesi, Magnasco — érdekes romantikus lehetőségeket sejtetett, bár lényegében mégis csak a rokokó karnevál- és maskara-hangulatát fokozta. Ami Tiepolo rézkarcaiban szeszélyes ötlet, groteszk furcsaság, abból Goya mérges karikatúrát, titokzatos boszorkányságot alkotott. A rokokó bonmot-jának Goya szenvedélyes vitája felelt meg.

A 18. század 90-es éveiben már teljesen kialakult Goya romantikus stílusa. Egy sor kisebb-nagyobb sokfigurás képe — inkvizíció, karnevál, örültekháza, kivégzés — már ekkor magán viselte a nyugati romantika jellegét. A képbe ömlő fény eloszlik a homályban. Vad-groteszk alakok nyüzsgönek-hullámoznak, el-elkapva a világosság egy-egy titokzatosan fénylő foszlányát. Rembrandt örökségét érezzük Goya fénymiszticizmusában, csak izgatottabb, bomlottabb, szétszórta formában: Rembrandt fenséges ereje helyett lidérces lobogást; ami Rembrandtnál szent ima, az Goyánál kísérteties játék. Goyát tömegfigurás képeiben a már-már panteisztikus belemerítése minden részformának a közös fény-árnylúktetésbe kiválóképpen fényfestővé tette.

Goya ecsetkezelése feloldott, puha, könnyű. Mint luminista, a színek fényértékük szerint való fokozását különös virtuózitással értette. De a valórt²⁾ sohase tekintette öncélnak, mindig alárendelte a mozgalmas fény- és színkezelésnek. A színek áttetsző finomsággal simogatják körül az anyagot. Goya embereinek húsa alatt lüktetni érezzük a vért; a hús e festésében rokonság mutatkozik Goya és az egykorú angol portréfestők között. De az angolok nem, csak később az impresszionisták tudtak oly ínycsók választékossággal és lehellel-könnyedséggel csipkét, selymet, tollat festeni, mint Goya. A tömegjelenetben romantikus érzés-

világát élte ki Goya, a portréban festőiségét. A boszorkányos, forradalmi, inkvizíciós, háborús, népies, sőt vallásos témájú képeiben mindig valami karikatursztikus lappang. Portréfejei azonban egyszerű, hangulatos, meleg lélektanulmányok. Utolsó munkáiban a tiszta festőiség kerekedett felül a romantikával szemben. Budapesti „Köszörűse“, „Víz-hordólánya“ e korból való.

3. *Prud'hon*, annak ellenére, hogy a világ kultúrközéppontjában élt, hasonlóképen elszigetelt maradt, mint Goya, de hozzá még félreismert is. Igaz, hogy a legidősebb volt az összes romantikusok között; természetes gráciája kecses és könnyű formák felé vonzotta és ez lett — pályafutása szempontjából — végzete. A rokokó játsziséga annyira kihívta volt a kor ellenmondását, hogy Prud'hont, eléggé helytelenül, Boucher felfrissítőjének kiáltották ki. Így maradt élete végéig félreismert, elfeledett ember. Belső gráciája, melyet sohse tudott levetni, kiközösítette őt kora heroikus lelkületű társadalmából. A 19. század nagymestereivel közös mozzanata művészetének: a visszatérés a barokkhoz. Andrea del Sartótól és Correggiótól az ember típust és itt-ott a fényhomály kezelését kölcsönözte, de sokkal mélyebben hatott szemléletére a nápolyi realizmus. Am fényárny-ellentéteinek enyhítettsége, heves mozdulatainak tompított dinamikája már romantikus festővé avatták. Érdekes, hogy az olaszokon kívül Rubens is hatott rá, különösen egyes képeinek sötétszöke és vörösesbarna tónusában, áttetsző, mélyrőlfénylő színeiben.

4. A tizenhárom évvel fiatalabb Gros szerencsésebb körülmények között, korának megfelelőbb, férfias egyéniséggel vált a romantikus mozgalom első vezérévé. Külső pályafutására nézve igen előnyös volt, hogy — ma már kissé gyengének tűnő — antikizáló képekkel kezdte David égíse alatt. A reprezentatív David fagyott barokkját aztán elevenné, belső feszültségűvé tette. Volt bátorsága Rubenstől tanulni. Monumentális nagyság árad minden alkotásából³⁾. A nagy méret belső szükségéből fakadt. Tulajdonképen nem komponált. Ember- és állat, táj- és épületrész tömegeket állított egymás mellé, oly súllyal, nyomatékkal, hogy feltétlen szükségsszerűség benyomását teszi. Nem ismert gyors mozgást, csak lassú, ellenállhatatlan hömpölygést vagy, ha álló pózban ábrázolt, telített feszültséget. Nem úgy érezzük, mintha hősi alakjai cselekednének, hanem mintha általuk cselekedne egy felsőbb hatalom. Ez a képzelhető legerősebb feszültségű passzivitás. Homálybaáradó fénykezelése tisztára romantikus. Színfantáziáját Rubens ihlette meg és talán Velence is.

Gros helytelenül a klasszicisztikus festők közé sorozva, a romantika kezdetét *Géricault* fellépésével szokták datálni. Pedig *Géricault* Gros hatása alatt indult utnak, Grosval lelkileg sokkal mélyebb rokonság kötötte össze, legalább is angliai utjáig, mint *Delacroix*val. Katonaképei ugyanazt a robusztus erőt, ugyanazt a barokk feszültséget tartalmazák. Cselekedete, mellyel a nagyközönség előtt is nyilvánvalóvá tette a romantikát, mely a fiatalság lelkesedését, egyébként pedig a legosz-

talánabb visszatetszést váltotta ki: „A Méduse tutaja” című képe volt”). Ami akkor a közönséget felháborította, az a kép látszólagos realiztikáján s nem utolsó sorban azon a körülményen múlt, hogy egy tényleg megtörtént és a kamarai ellenzék által politikailag kiaknázott esetet ábrázolt. Ma persze már más szemszögből tekintjük Géricault remekét. Érezzük a tudatos kompozíciót, melynek hatalmas belső erőt kölcsönöz egyrészt a holtak tehetetlensége és az élők utolsó erőmegfeszítése közötti ellentét, másrészt a gazdag fényárnyhullámmászás, mely e szilárd kompozíciónak mozgalmasságot ad. Az erő csak egyetlen irányban érvényesül, ellenerő nélkül. Nem erők viaskodása teremti az ellentétet, hanem a halál, az elhagyatottság, a legyőzöttség passzívítása közepette az egyetlen aktivitás, a kétségbeesett utolsó életjeladás.

5. Delacroix a kolorizmus irányában fejlesztette tovább a romantikát. Mozgalmasabb volt Géricaultnál, Rubens imádatában barokkosabb, de belső erőben, feszültségben Géricault mögött állt. Mindig a romantika és Rubens között mozgott. Általában gesztusnyelve, reprezentációs pátozsa az, mely elsősorban vezethető le a flamand barokkból. Nem csak geniális utánzás, hanem bizonyos fokig újraélésen múlt Rubens-rokonsága. Delacroix általában jobban szétbontotta a formát, mint Rubens. Tüzes, áttetsző, lüktető színei, melyek a barna tónuson smaragd, rubin, zafír lánggal ragyognak át, jellegzetesképen neutrális, acélosszürkébe ojtott tompa rétegekben halnak el. A mozgalmas és lendülő formát, a hus és vér mély elevenségét, sőt, néha még a lelki kifejezés bensőségét is úgy megértette, úgy tudta, úgy bírta, mint korábban senki más.

6. Delacroix mellett meg nem értett maradt a maga idejében *Daumier*. Nem volt kolorista, nem volt patetikus. A romantika szatirikus oldala érvényesült művészetében, melynek jelentőségével messze túlhaladta a kora által szabott keretet. Kényszerűségből grafikai munkával töltötte életét, de ösztöne a monumentalitás, a formaszerkesztés felé hajtotta. Kifejezésskálája a pokoli fintor félelmetes nagyságáig emelkedett. Iróniája lenyűgöző és misztikus, de súlyával túlment a romantika határán.)

* * *

A keleti romantikát erős mértékben köti meg a semleges látású objektív naturalizmus. Mozgást ritkán ismer, akkor is külsőségest és nem belső lendületűt. Végtelen utáni vágyát a tárgy, széles perspektívában, a szeszélyes körvonalban éli ki. Bizonyos kicsinyesség, részletben való megakadás mindig befolyásolja a nagystílus szabad érvényesítésében. A szín nem szerves alkatrésze a képnek, hanem járulék; a színskála hideg, ereje csekély és a barna tónussal nem tud kimagyarázkodni.

Ami különös érték a keleti romantikában, az kevésbé festői sajátosság, mint inkább a rajz erejében nyilvánuló lelki mozzanat: a *hangulat*. A hangulat a tudatnak állandó és tárgyaltan érzelmi színezete, minden műalkotás bizonyos hangulatot áraszt; mégis „hangulatfestés” alatt különösképpen a csendes, fájdalmas, borongós vagy megkötötten háborgó érzelmi állapot festését szoktuk érteni. Ez a „hangulatfestés”

a romantikánál kezdődik és itt még egy kissé mozgalmasabb jellegű, de tetőpontját később a festőiségben éri el. A keleti romantika a hangulat erejével messze fölülmúlja a nyugati romantikát, melynek jellege temperamentumos, robbanó, csapongó. A keleti romantika az ember vallásos megilletődését ábrázolja a természet nagysága, hatalma, tisztasága előtt. Ha a vihar, zivatar élményét önti formába, úgy inkább a vihar eredményét: a szétroncsolt hatalmas fatörzset, zilált gallyat ábrázolja, a sors által megtépázott hősiség e jelképét, semmint magát az elemek dühöngését. A borongós köd, mely a hegytető alatt hullámosan gomolyodik, mint új motívum lép fel, szintúgy a tenger, a végtelen sík, mint egy eleme Isten felfoghatatlan világrendjének. A hollandi barokk tengerkép a hullámtestek csoportosítása, a hajók, ladikok elosztása, a fény átlós esése révén kompozíciót alkot. A romantikus tengerkép véletlenszerűnek ható kivágás a végtelenből.

Ám a romantika nem mindig érzi eléggé hatalmában a tisztára képzőművészeti eszközöket ahhoz, hogy kifejezze mondanivalóját. Szüksége van rendszerint valami költői gondolatársításokat ébresztő elemre is. Ilyen leggyakrabban az előtérben elhelyezett távolba merengő vándor alakja, mely a „hangulatos elmélyedést” hivatott közvetíteni. Ilyen közvetítő és nem tisztára szemléleti eszköz továbbá a magányos sír, a búsongó dalnok, az ossziáni fellengzés édesbús szereplői.

De mint józanító elem mindig újra meg újra fellép a részletek kicsinyes naturalisztikus rajza, a valóság valóságosságával történő kimagyarázkodás.

* * *

1. A keleti romantika bölcsője az irodalomban keresendő: a hamburgi *Runge* nem mint festő jelentős, hanem mint gondolkodó. A romantikus festés hitvallását, annak megvalósulása előtt, ő fejezte ki gyönyörűen: „Az égen csillagok ezre ragyog, a szél a messzi teren által zúg, a hullám a távol éjben sisteregve megtörik, az erdő fölött az éter pirja dereng és a nap besugározza a világot, gőzben fürdik a völgy és én a fű csillogó harmatjába vetem magam; minden levél és minden fűszál mögött élet nyüzsög, a föld elevenen mozog alattam, minden egy akkordban csendül össze bennem és akkor hangosan ujong a lelkem, nincs többé fenn és lenn, hallom, érzem Isten eleven lehelletét, mely tartja és hordozza a világot, melyben mindennek élnek és működnek: ez a legfenségesebb, amit sejthetünk: Isten!” *Runge* lángeszű volt, de nem lángész. Elgondolásban nem csak a romantikus, hanem az impresszionisztikus táj is az ő alkotása. Kivitelben gyakran képtelenül száraz, balog és kicsinyes volt. Ha felismerte volna igazi festői képességét, arcképfestő lett volna és ma mint korának egyik legnagyobb alkotóját említenők. Ám az irodalmiság megrontotta képzőművészi koncepcióját. Nagyszabású szimbolikus képalkotásra törekedett, de amit terveiből vázlatformában beváltott, képzőművészeti holt maradt. Mindvégig nem tudott eleget, azaz mindig mást akart, mint amit tudott.

2. Runge irodalmilag hatott a dán és a német festészetre egyaránt, a dán közvetítésével a norvégra is. A norvég J. C. *Dahl* Drezdában találkozott K. D. *Friedrichchel* és a legbensőbb baráti megértéssel, kölcsönös megizgatással teremtették meg a romantikus tájat, egész iskolát csoportosítva maguk köré.

3. Különáll, mint kiváló figurális festő, A. *Rethel*. Megkapóan erős, Holbein és Dürer szellemén nevelt fametszetei mellett egy sor freskót is festett, eredeti és igaz művészi monumentális meglátással. Mégis bizonyos ernyedtség lepi el minden nagyobb munkáját, és az a kifejezett ellentét a mozgalmasság, szaggatottság, festői lendület és a rajzi precizitás között avatja a keleti romantika jellegzetes képviselőjévé.

4. Különáll továbbá *Blechen*, aki a nyugati romantikához közeledett, mégpedig Turner hatása alatt. Tisztára festői stílű törekvéseivel alkotta a legjelentősebbet.)

A festőiség a klasszikus korok plasztikus látásának ellentéte és közvetett folytatása a barokk tendenciának. A barokk, mondtuk, erők küzdelme. A romantika egyetlen erő önkielése. *A festőiség az erő szétáradása.* A robbanó feszültség, mely a romantikát telíti, most mindjobban felenged. A dinamika szabad folyást nyer. A nyugtalan célkeresést gátlás nélküli, akadálytalan terjeszkedés váltja fel.

Új festőtípus keletkezik. A művész különválik a társadalomtól, magának, művészetének él. Függetleníti saját létét társadalma törekvéseitől. A közös világszemlélet hiányát igyekszik nem érezni és tudatosan szembehelyezkedik a tömeggel. Erdei magányában, padlásszobájában, kávéházában mint külön világban él. Szeret parasztok közt lenni. Nem mintha a romlatlan néptől várná méltányoltatását, hanem mert a falusiak között nem kell attól tartania, hogy félig értik meg. Mert egyáltalán nem értik meg. És ez az új festőt nem bántja. Irtózik a gondolattól, hogy mindenkinek tessék. Mivel önmagát szabadon éli ki, csak azoknak a keveseknek akar tetszeni, akik hasonló lelki színezetűek. Ez a sokat emlegetett *l'art pour l'art*-felfogás, mely azonban nem fejezi ki eléggé világosan a tényállást. Nem „művészet a művészetért,” hanem „művészet a művészért”.

A festőiség a liberalizmus művészete. Az egyén saját tehetsége, hajlama, kedve szerint él önmagának. A főtörvény az, hogy mennél kevesebb törvény gátolja az egyén szabad életét. Mindenkinek szuverén joga, saját világában élni. Most kezdődik a társadalmi formáktól való függetlenedés. Hosszu hajjal, rojtos nadrággal jár a művészifjuság, puha csokorba köti nyakkendőjét, zsebből ebédet és szabad szelvet hirdet. A festőiség embere, legyen az képzőművész, író, politikus vagy akár kereskedő, minden tekintély elismerését magától idegennek tekinti. Saját egyéniségében látja az egyetlen életformát és élet-tartalmat és minden őt korlátozó akadályt nyűgnek tekint.

* * *

A festőiség formája híven tükrözi e világfelfogást, melynek alfája és omegája a szabad önkiélés. Az erők egyenletes szétfolyása uralkodik. A részletek elmerülnek az egészben. Határt az egyes felbontott formák között lelteni nem lehet. Ember és fa, fa és ég egymásba olvad. A festő ecsete öncélulag vonja barázdáit, csak úgy, hogy a szem ne lásson gátat, legyen e gát egy sűrű árnyfolt, vagy rikító szín, vagy kiemelkedő forma. Mindennek szerte kell folynia. A szemlélő, aki festői képet néz, úgy érzi, hogy akadálytalanul terjeszkedhet abban a formavilágban, melyet a művész eléje tár. Határok nincsenek; nemcsak az egyes formák között nincsenek, hanem a mélyben sem, mely végtelennek tűnik és a kép kerete felé sem, mert úgy érezzük, hogy a kép folytatódik a kereten túl. A formák fokozatosan elvesztik tárgyi jellegüket. Nemcsak a távoli bükköt nem tudjuk megkülömböztetni a hársból, de az embert sem a bokortól. A színek alávetik magukat a tónusnak, az összefoglaló, burkoló párának. Nem szabad tehát kirikítania egyetlen foltnak sem, mert ez a szemnek akadályt jelentene a terjeszkedés tendenciájában. Nem csoda, hogy a festőiség kedvenc témája a táj, mely a legvegetatívabb életet éli minden teremtmény közül.

* * *

A festőiség e végletes, az impresszionizmushoz közeledő alakulata mellett van egy másik, kevésbé passzív festőiség, melyet *festői naturalizmusnak* nevezhetünk. Az, amely objektív naturalizmus és szubjektív festőiség között áll és az átmenetet biztosítja. A festői naturalizmus nem bontja szét teljesen a formát, csak puhítja, könnyebbé, lüktetőbbé teszi. A szín árnyalatdúsabb, viszonylagosabb, mint a naturalizmusnál, de nem tagadja meg helyi jellegét, mint a teljes festőiségnél.

A festői naturalizmus a szemléletnek különösen két kategóriájára támaszkodik. E két kategória — a valór és a reflex — éppenséggel nem új, de most nyer döntő fontosságot. Valór és reflex a relativitás kategóriái, tagadják az abszolút helyi szín létezését. A helyi szín, a tárgy eredeti színe, az a szín, melyet a mindennapi élet gyakorlatában is olyannak látunk. A valór a helyi színnek a fénytől való függését hirdeti, még pedig a fényforrás erősségétől általában és az egyes tárgy helyzetétől e fényforrással szemben különösképpen. Tehát: ugyanannak a piros alma piros színének más valőrje — fényértéke — lesz aszerint, hogy a nap déli pompájában ragyog-e vagy felhők fedik-e, hogy tavasz van-e vagy nyár. Ezenkívül más lesz a piros alma pirossága aszerint, mily közel áll az alma a fényforráshoz. Ha az ablak párkányán áll, más a fényértéke, mint ha a szobában az asztalon hever. Sőt: a szín fényértéke más lesz ugyanannak az almának az ablak felé és más a szoba felé eső részén. Az éles szem e különbségeket aztán milliméternyi távolságokon is felfedezi.

A valór a szín függése a fény erősségétől: a reflex a szín függése a szomszéd színtől és a fény színétől. Piros alma a kék kendőn lila árnyat vet és viszont. A józan valóság az, hogy az árny egyenlő a

színtelenséggel, tehát szürke vagy fekete; a színes árny már a látszat-valóság, szubjektív valóság. A festői naturalizmus a szubjektív valóság megfigyelését tökéletesíti és egész tanát fejleszti ki annak, mint módosul a helyi szín a szomszéd színek, valamint a fény színe szerint.

A festői naturalizmus legnagyobb egyéniségei — különösen Courbet és Manet, de Leibl és Millet is — ezenfelül művészetükbe egy olyan elemet is visznek, mely kívül áll a naturalizmuson, sőt, annak bizonyos fokig ellentéte. Ez: látásuk monumentalitása, képeik szerkesztettsége. Nem véletlenség, hogy e négy egyéniség keményebb, küzdőbb jellem a festőiség művészeinek típusánál.

* * *

Ha a festőiség kialakulását tekintjük, meg kell különböztetnünk egy *fejlődési* és egy *hódítási* vonalat. A festőiség oly lappangó törekvés, mely minden nyugateurópai országban már a tizennyolcadik század óta felfedhető, amint erre az átmenetről szóló fejezetünkben reá is mutattunk. Angol-, Francia-, Német-, sőt Olaszország is joggal hivatkozik arra, hogy a festői tendencia saját határain belül mint erős aláramlat létezett, még mielőtt a század második harmadában egyik főáramlattá vált. Tény, hogy a festőiség mint követelmény megvolt. De e posztulátum megvalósításának van egy hódítási vonala és ez a vonal Angliából Franciaországon át vezet a többi Európába. Ez a hódító felvonulás tette lehetővé, hogy az aláramlatból mindenütt főáramlat váljék.

1. A folyamat csirája a flamand¹⁾ örökség Angliában, hatása Gainsboroughra, aki ismét Old Cromere, Constablere, Boningtonra hatott²⁾. Különösen *Constable* és *Bonington* voltak azok, akik az új festőiséget a szigetországból a szárazföldre plántálták át. Bonington tizenhat éves kora óta élt Franciaországban, francia festőiskolát járt, de hogy szemléletét már Angliából készen hozta magával, arról munkái tanuszkodnak meggyőzően. Constable már kiforrott művész volt, amikor képei a francia nyilvánosság elé kerültek. Hatalmas lökést adott az intim táj kialakulásának. Nagy, kész képei a barokk kompozíció-skémával dolgoznak, de nem úgy kisebb vázlatai, melyeknek már a huszas években csodájára járt a francia művészifjúság. Constable *mert*. Mert szerény, sőt sivár témát választani, kívágni a kopár lankásból, a messzi síkból egy darabot, feloldani a formát vastag tésztás ecsetvonásokba, — melyeket gyakran a festékkéssel rakott fel, — lazítani, lüktetővé tenni a fáradt pusztaságot a meleg fénnel, mely végigömlik fűvön-fán, emberen, házon, égen-földön egyaránt. Odaadta magát, önmegtagadó szerelemmel, az árnyalatok gazdag szépségének, a suhanó, lehellelnyi fényeknek.

2. A lökés, melyet az angolok adtak, megkönnyítette a barbizoni nemzedék munkáját Franciaországban. Biztos, hogy a francia festői intim táj kialakult volna Constable és Bonington nélkül is, de biztos, hogy több művészi nehézséggel kellett volna megküzdenie. Tiszta alakját az intim táj a negyvenes évek folyamán nyerte. Akkor forrott ki Corot művészete, aki addig klasszicisztikus ideálokat hajszolt. Akkor barát-

koztak össze *Rousseau, Dupré, Daubigny, Diaz*, kikhez később *Millet* csatlakozott. A fontenebleau-i erdei táj — Barbizon az erdő közepén fekszik — a négy főmester ecsete alatt egységes, iskolaszerű képet nyert. Eleinte naturalizmushoz hajlottak, később mind jobban felbontták a formát a sötét, borongós tónusba, mind tárgyaltanabbá oldották ecsetvonásukat, mind csekélyebbé szublimálták a valórkülömbőségeket. Mindent szerettek, amit a természet e csendes zúga nyújtott, a végtelent érezték lüktetni a nyájas erdei tisztáson, a folyó partján, az alkonyi legelőn, a zsupfödeles gunyhók között. A „hangulat”, mely a romantikus festésben még bizonyos heves felindultság jellegével bírt, most borongós, édesbús lehangoltsággá válik.

Az ötvenes évek óta egész Európa művészifjúságának java Barbizonba ment tanulni, exportálta az intim táj jelszavát, exportálta „a mindenütt szép” elvét és megalapította európaszerte a honi tájfestést.

A francia intim-tájfestők mellett külön helyet igényel *Millet*, akit ember és állat jobban érdekelt a tájnál. A formafeloldást sohasem hajtotta oly fokra, hogy az egyéni forma ne érvényesült volna. A színnél jobban érdekelte a valór és ebben festői érdeklődése jobbra ki is merült. Jelentékeny tette tárgyköre megválasztásában rejtett és abban, ahogy a tárgyat tartalommá tudta feloldani. Mondhatnók, hogy felfedezte a munka ritmusát, a munka hősiségét. Emléket állított a munkásnak, tömbyszerűséget, súlyt kölcsönözve alakjainak. Am mégis bizonyos fokig rabja volt a festőiségnek, úgy, hogy a kompozíciót nem vitte következetesen keresztül; a tömbyszerűség, az emlékszerű súly csak a figurákra szorítkozik, míg a tájszerkezet festői naturalisztikus kivágás a végtelenből.

3. A barbizoniakkal egyidőben élt, de az ő nőies lágyságuk, olvadékony hangulatkultuszuk mellett mint óriás vált ki *Courbet*, a barokk hagyomány, Gros és Géricault heroizmusának igazi letéteményese. *Courbet* neve összefonódott a „realizmus”³⁾ szóval; e szó alkalmatlan módon választja el *Courbet*-t a festői csoporttól, melynek éppen csak legértékesebb pólusát képviselte. *Courbet* még ma is mint forradalmár él a köztudatban. Tulajdonképpen a legarisztokratikusabb jellemek közé tartozik és művészete is minden ízében arisztokratikus. Kevesen gyökereztek oly mélyen a hagyományban, mint ő: Veronese, Tizian, Velasquez, Rubens, Rembrandt őszinte hódolója és követője. A látszólagos forradalmiság felé csak mértéktelen gőgje s individualizmusa sodorta. A közvélemény pedig előítéletei folytán tévedett *Courbet* értékelésénél, *Courbet*-t nem azért kiáltották ki vademembernek, mert stílusa idegen volt, hanem figurális képeinek témái miatt. A közönség nem tudott képet nézni anélkül, hogy valami elbeszélést le ne olvasott volna róla. A „Szajnaparti kisasszonyok” általános felzúdulást váltott ki, mert akkoriban perfekt urihölgyek nem heveredtek le a víz partjára szundítani. Ha *Courbet* nem krinolinosan, hanem antik ruhában ábrázolja modelljeit és „Pihenő nimfák”-nak nevezi el képét, biztos, hogy a festői szépségek iránt még mindig fogékony franciák lelkesedtek volna e

tizianosan csillogó remekért. Jellemző, hogy Courbet tájfestését — ahol nem volt mit leolvasni, tehát nem volt „realizmus” — általánosan elismerték már akkor, amikor figurális darabjai még mindig a mumus szerepét játszották.

Festői kultúrája előkelő és sokoldalú volt. Mély, erős, sötétónusú színeinek skálája fanyar zöldes és barnás árnyalatoktól, vastag, gőzös feketétől a legmelegebb lilás rózsaszínekig terjed. Ecsetvonása példátlanul izmos, határozott, eleven. De e festői tudása mellett ellenállhatatlanul érvényesült szerkesztést, építést, monumentális súlyt követelő ösztöne, gigantikus nagysággal e század légysága közepette. Nem hiába alkotott annyit óriás formátumban: a nagy teret mindig legerősebb feszültséggel tudta megtölteni és csekélyebb terjedelmű vásznai is a rendkívüli méret benyomását teszik. Courbet kettős énje nem mindig talált kiegyenlítésre. Szerkesztés és festőiség gyakran összeütköztek, néha lappangó klasszicitás utáni vágyában annyira rögzített formát alkotott, hogy az merevnek, élettelennek tűnt a felület festői elevensége közepette. Egyébként azonban kompozíciója mindig a primitív felfogáshoz állt közelebb, semmint a klasszikushoz: tömegeket, súlyokat szinte egymástól függetlenül sorozott egymás mellé, gyakran falszerű, tömbös gáttá.

Egyetlen jelenség volt, utánozhatatlan. Amit utánoztak, az sötét valórfestése, mely Európaszerte terjedt, előbb a „realizmus”, majd a „naturalizmus” cégére alatt.

4. A Courbetnél fél nemzedéknyi idővel fiatalabb *Manet* hasonlóképpen kettős jelleget viselt, hasonlóképpen kereste a kiegyenlítést festői és szerkesztésre irányuló törekvése közt. Festői szempontból *Manet* nagy cselekedete volt a színek világossá tétele és az összefogó sötét tónus levetése. Mindeddig a festészet barna tompítottságú színeket ismert csak, még ott is, ahol a barna burok alatt helyi szín csillogott. *Manet* tiszta ébenfekete mellé merészen helyezett galambszürkét, zöldessárgát, rózsaszínt, tűzpirosat. Ha megfigyeljük *Manet* dekoratív ösztönét, feltelezhetjük, hogy legbelül nem realizisztikus megfontolások, hanem a sikszerkesztés⁴⁾ kolorisztikus követelménye hajtotta, amikor tiszta színeket nagy síkokban közvetlenül helyezett egymasmellé. A tónust mint egységesítő elemet végleg kikapcsolta, helyébe állította mint egyeduralkodót a valórt. A szerkesztett formák ezen elvével némileg ellentétes másik képessége, mellyel a festői színizlést eddig el nem ért különleges finomságúra szublimálta. Egy-egy virágcsokorban, ruhafodorban, csipkefüggönyben a lehellelnyi színátmenetek és fényfokozatok legínyencebb differenciálását valósította meg. A kolorizmus ezen előkelő szépségét csak művelt és gyakorlott szem értheti meg, miután az ilyen kultúrtetőpontok felfogása külön intuíciós beállítást igényel.

Manet konstrukciója — melyről egyébként más összefüggésben még szó lesz — fejlődéstörténeti szerepet alig vitt; ellenben két szempontból számíthatott *Manet* úttörőnek: lerombolta a sötét tónus előítéletét, megtanított a közvetlen, átmenetnélküli színelrakásra, — és ennyiben a

plein-air³⁾), a teli világítással való festés úttörője, — továbbá az árnyalat-kultúrát úgy a régi példák — Velasquez, Goya, Hals — feltárásával, mint e példaképek tovafejlesztésével új célként állította fel.

Utolsó éveiben az impresszionizmushoz közeledett, de impresszionistává sohase vált. Mindvégig az arisztokrata festőiség és a bizarr sziluetszerkesztés kettős keretében mozgott és néha hol az egyik, hol a másik póluson nyugodott meg.

* * *

A század közepe óta vált Páris a művelt világ festőifjúságának Mekkájává. Az elitet a barbizoniak mellett Courbet és Manet alakja vonzotta.

Hollandiában a nemzeti hagyományokon alapulón, de nem függetlenül a francia vívmányoktól, a század elejétől a végéig a festői naturalizmus uralkodott, anélkül, hogy az ország sok kiváló egyéniséget termelt volna, de úgy, hogy a termelés tetemes része a nemes értelemben vett jó közepszer fokán mozgott. Hollandia tehát ugyanúgy különálló jelenség viszonylag homogén festői kultúrájával, mint Dánia objektív naturalizmusával.

Németországban is, még mielőtt a művészifjúság Franciaországba zárandokolt tanulni, már elő volt készítve a talaj a festőiség kultúrája számára, és egy sor kisebb-nagyobb egyéniség Páristól függetlenül teremtett tiszta festői stílust. A század közepén a három legnevesebb és ezidőben még Páris által nem befolyásolt művész a Courbetval egykorú Menzel volt Berlinben, a valamivel fiatalabb Ruths Hamburgban és Pettenkofen Bécsben. A festői naturalizmusból kiindulólág az impresszionizmus határáig fejlesztették a festőiséget.

A valórfestés német középpontja München lett, ahol Leibl csoportosította maga köré mindazokat, akik Piloty lármás tárgyiaságától irtóztak. Leibl sajátosabb és többoldalú egyéniség volt, mint követői. Az egészségesen finom, választékosan gazdag, zamatosan színes valórfestőiséggel később monumentális testiséget, plasztikus háromdimenzionalitást egyesített. Követői inkább a valórkultúra terén tanultak tőle.

* * *

A festőiség kultúrája a század végével sem halt ki. Különneművé vált, szétágazott, részben bizonyos impresszionisztikus külsőségeket vett fel. A festői naturalista és festői munkák túlnyomó része a század vége óta világos, atmoszférikus, tiszta színekkel operál. Egy másik ága a valórfestésnek közelebb áll az objektív naturalizmushoz, semmint a festőiséghez. E naturalisztikus valórfestés különös előszeretettel a borús nap által tompított tájat, főzelékeskertet, külvárosi udvart ábrázolja. A téma és a forma egymást kiegészítve áraszt lehangoló, fojtott szegénységelevéget.

VI. AZ IMPRESSZIONIZMUS.

Az impresszionizmus¹⁾ a passzivitás művészete. Legvégletesebb következménye a barokk világérzésnek, tovafejlesztése a festőiségnek. Az impresszionizmus az erők teljes szétfolyásának, az akadálytalan terjeszkedésnek művészete; tökéletesen akcentus- és szilárdságmentes. Vele zárul a legújabb kor művészetének egyetlen szerves fejlődési folyamata. Az aktív erők mind kisebb lökésekbe bomlanak, míg végül minden, ami gát, ami megakasztja a végtelenbe való terjeszkedést, megszűnik, felolvad az összesség lüktető, vegetatív, vak tömegében. Minden formaszilárdság az aktivitás érzetét váltja ki a szemlélőből, az impresszionizmus teljes formabontása azonban a *passzivitását*. A festőiségnek az impresszionizmus irányában való fejlődése az utolsó akadály-érzeteket küszöböli ki szisztematikusan.

A terjeszkedési éhség, mely a 18. század vége óta korunkat jellemzi, az impresszionizmusban nem lelhető fel. Mert az impresszionizmusban maga a terjeszkedés valósul meg, de nem mint egy hajtóerőnek való engedelmeskedés, hanem egy cselekedetnélküli szertefolyás képében. A művész azt a lelkiállapotot rögzíti meg, amikor a lélekben minden feszültség megszűnik és a teljesen laza önelengedés uralkodik. Az akaraterő pusztán arra szorítkozik, legkoncentráltabb formában, hogy a passzivitás élményét mennél intenzívebbé, teljesebbé fokozza. Az én szétfolyik a mindenségben. Az élmény nem lel határt az én és a mindenség között: ez a *panteizmus*. Minden részese az egésznek, mégpedig egyenlőjogu és egyenlőértékű részese. A mindenség lelkes atomok konglomerátuma. De lelkes atom az én is, épp úgy, mint a külvilág. Nincs is én és külvilág: együtt lélekezik, lüktet, bogozódik minden.

Az impresszionizmus tehát a nemes anarkia művészete. Az abszolút terjeszkedés abszolút szabadságot jelent, az éntelenség teljes egyenlőséget. Az impresszionista erkölcs mindent megenged, ami belülről folyik, ami önkielést parancsol. Amit bennünk valami akar, az „természetes,” tehát jó. A legvégletesebb individualizmus így találkozik a legvégle-

tesebb, az egész kozmoszra kiterjedő kollektívizmussal.

* * *

Az impresszionizmus olyan formát kellett, hogy alkosson magának, mely a teljes aktivitás nélküli élményt, az akadály nélküli terjeszkedés élményét biztosítja.

A szín kell, hogy kizárjon minden önértékűséget. Egyetlen ecsetvonásnak sem szabad nagyobb szerepet vinnie a többinél. Egy rész elválása vagy kiválása az összeségből aktivitás-élményt keltene. Ezért bontja az impresszionizmus a színt oly piciny parcellákra, hogy önmagában az ecsetvonás ne hathasson, ezért osztja az összes színeket az egész képsíkon egyenletesen szét. Tehát minden a képen előforduló színnek a képsík összes részein jelen kell lennie. Ha a festő kék ég alatt zöld mezőn piros házat fest, a pirosnak az ég kékjén és a fű zöldjében is, a kéknek a piros házon s a zöld fűvön, a zöldnek pedig az égen és a házon is találhatónak kell lennie. Ezzel az egyenletes szétosztással oltja be képét az impresszionista festő a lokális szín ellen. Ez az egyenletes szétosztás az egységességet biztosítja a végtelen differenciáció mellett.

Ami a fény kezelését illeti, úgy fény-árny ellentétek teljesen ki vannak kapcsolva. Vagy a fény, vagy a homály mindent előnt, átitat, felszí. Nincs árny a fényben, sem — ha borongós esti világítás a téma — fény az árnyban. Fény és árny szembehelyezése aktivitást jelentene. Gyakrabban a fény az, mely elnyeli az árnyat, mert az impresszionisztikus világnézet általában derűs, hedonisztikus és ennek a napfény felel meg jobban. Csak ahol az úgynevezett „hangulat”²⁾ játszik bele, válik borongóssá. A csillogó, párás atmoszféraburok tehát mindent ellep, felold, felemészti.

A forma mint szilárd elhatároltság megszűnik. A panteizmus nem ismer külön egyént, csak lelkes atomot. A forma tehát abszolúte tárgyatlan, egyénietlenné válik. Egy-egy fa, figura, ház, hid ugyanolyan híg és lüktető, mint a víz és a levegő. Egyetlen vibráló anyaghasé minden; a végtelenből merített formátlan darab. Analízis: szétoldás.

Az élmény alapja a végtelen kis átmenet, végtelen kis különbség. Az impresszionista műélvezet tehát különleges finomultságot, nyencséget követel meg; arisztokrata művészet (oly végtelenen arisztokratikus, hogy az anarkiával ölelkezik); a maga tisztultságában csak egészen kevesek által értékelhető.³⁾

* * *

A hollandi *Jongkind*, aki a hatvanas évek óta a normand parton élt, az első, aki az impresszionizmust, minden elméleti és módszertani megfontolás nélkül, megvalósította. Különösen vízfestményei adnak könnyű, bontott formájukkal, széles, szétfolyó ecsetelésükkel egy darab csendesen bogozódó végtelenséget. Sisley és Monet tanultak tőle.

Egyébként az összes impresszionisták kiindulópontja a Corot-Courbet-Manet-féle festői valórkultúra. Mindegyikük a hatvanas évek folya-

mán világosította palettáját és tért át a barnásszürke valőrfestésből a világosszürkéhez. A francia-német háború alatt Monet is Pissarro Hollandiában és Angliában jártak, ahol Turner a merészen szabad ecsetkezelést, a tulajdonképeni vagdalt foltfelrakást csodálták meg. A hetvenes évek folyamán alakult ki az impresszionista kör, melynek legnevesebb tagjai voltak *Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Guillaumin* és az egyideig hozzájuk csatlakozó, de lényegében tőlük idegen Cézanne. Az impresszionista festés aranykora a nyolcvanas évekre esik. Ekkor virágzott a legdiszkrétebb szín- és fényfinomság, melyet még nem aszalt meg az elmélet. A kilencvenes évek külsőleg az impresszionizmus diadalát jelentik, de belsőleg már hanyatlását. Azután két évtized alatt az impresszionizmus hódított az egész művelt világon. Az a nemzedék, mely másodkézből kapta az impresszionizmust, még ma is él és működik.

Angliába az érett impresszionizmus vívmányait *Whistler* importálta. Németországban *Liebermann* volt a legerősebb propagáló egyéniség, az ő zászlaja alá csoportosult két kiváló művész — *Slevogt* és *Corinth* — vagy húsz tehetséges festő és talán több száz főnyire tehető közepes vagy gyönges ember.

A századforduló felé az egész nyugati világon volt többé-kevésbé tiszta impresszionista iskola. Északkeleten és délen az impresszionizmus ortodox formájában sohse tudott érvényesülni. A másodrendű műtermelés nagyrésze ma is még a világos festőiség és az impresszionizmus között ingadozik.

VII. A JELLEGTELEN MŰTERMELÉS.

A tizenkilencedik században a műtermelés túlnyomó része művészietlen, sőt művészetellenes. Mindaz, ami korunkat oly gyökértelenné, oly tájékozatlanná teszi, fokozott mértékben érezteti destruáló hatását arra a műtermelésre nézve, mely az akadémiák falain és körein belül, állami, községi, műegyleti és mecénási támogatásban részesül. Régebben is volt sok tehetségtelen festő, de az túlnyomórészt már a maga korában is harmadrendű szerepet vitt, az egységes korszellem pedig, mely alól nem tudta kivonni magát, megóvta veszedelmes kicsapongásoktól. Mindig a legkiválóbbak osztálya volt az elismert, ha a rangsorozatban azóta történt is lényeges eltolódás. Most azonban, a tizenkilencedik században, azok kapják a címet, a rangot és a sok-sok pénzt, azoké a tekintély, a hatalom, a befolyás, akiknek nevét a harmadik nemzedék már el is felejtette, akiknek munkája múzeumok depóiban porlad. És azok korunkban a kiközösítettek, a nyomorgók, a tehetetlenek, az elnémitottak, akiknek műveit a harmadik nemzedék sohasem álmodott vagyont kitévő összegekkel méri fel.

Tévedés azt hinni, hogy ez a 18. században és azelőtt is „mindig így volt” — mert sohasem volt így. Ha minden korok óriásait, egy Rembrandtot, egy Lionardot a kortársak nem is értettek meg, úgy sejtették nagyságukat és bizonyos mértékig meghajoltak előtte. Most azonban a tájékozatlanság tökéletes. Az igazi tehetségek közül a legkevesebb érvényesül a maga idejében, aki pedig érvényesül, az rendszerint oly munkáinak köszönheti elismertetését, melyeket ma el szeretnénk feledni.

Még nagyon is benne élünk e korban, semhogy fonákságát teljes mértékben fel tudnók fogni. A hatóságok és a közönség mennyi jóakarat, mekkora áldozatkészsége veszett kárba! A társadalom ösztönevesztett idegenségében a történelemkönyvből akarta megtanulni, mi a teendője a művészettel szemben. Az államfőt a személye körüli miniszter világosította fel arról, hogy ősei pártolták a művészetet. Az

államfő tehát pártolt művészetet. Meggyőződés nélkül, ítélet nélkül pártolta azt, amit e célból eléje terjesztettek. Az állam — a „demokrácia világában” — kötelességének tartotta annak a szerepnek a nagyobb részét átvenni, melyet az abszolutizmus korában az államfő játszott. Tehát pártolta a művészetet. Mégpedig azt a „művészetet,” melyet a legjobban vasalt frakku, a leghangosabban szónokló, a látszólag leg-államhűbb és a hivatalos művészsövetség tagjainak túlnyomó többsége által elismert nagyságok képviseltek. A községek is pártoltak művészetet, de ezenfelül az egyletek is. Hihetetlen, a műegyletek mily tagszámra, mily anyagi tehetőségekre tettek szert. Egész külön fejezetet érdemelne a díjazás tárgyalása. Olyan szempontok érvényesültek, mint a hivatali előmenetelnél: a szolgálati idő, az alkalmazkodóképesség és az összeköttetés volt a döntő. A kölcsönhatás annyira összekuszálta a szálakat, hogy csak a közös forrás felfedezése értetheti meg velünk a helyzet tragikumát; hatóság, közönség, sajtó egymást befolyásolta, egymást támogatta a látszattművészet fenntartásában, ápolásában, kitüntetésében, terjesztésében. Mindig a más véleménye, a régi korok meg nem értett, külsőségesen szószerint vett példája volt a mérvadó.

Az akadémiai tanítás, valamikor a művészi hagyomány és fejlődés záloga, most lényegesen hozzájárult a helyzet egészségtelen alakulásához¹⁾. Az akadémiai tanítás módszere az alkotó fantázia kihalását, a művészi ösztön eltompulását eredményezte. A formai munkánál a másolás, a régi mesterek modorának külsőséges és félreértett utánzása szabta meg az irányt. A kompozíciót, a „kifejezést” értelmi megfontolások döntötték el. Az igazi tehetségnek fel kellett lázadnia a zsarnokság e szelleme ellen. Az ellenhatás nem kevésbé veszedelmes eredményt szült. A század utolsó harmadában kialakult az úgynevezett „szabadiskola,” mely még jobban hozzájárult a művészi élet korrumpálásához. A szabadiskola, mely a mesterségbeli tudás elsajátítására módot nem nyújt, ellenben lehetővé teszi dolgozni nem szeretőknek is, hogy a művésziség látszatában tetszelegjenek, még tágabb rétegekre terjeszti ki a jellegtelen műprodukciót. Az akadémisták legalább a pusztá hideg mesterséget értik úgy ahogy, a szabadiskolások még azt sem. A szabadiskola egyetlen és gyakran eléggé veszedelmes előnye, hogy a kísérletezésnek tág teret enged. Ma az akadémiák is részben áttértek a szabadiskola-rendszerre.

* * *

Az akadémikus festészetre nézve a döntő elem a *tárgyiasság*. Nem szabad, mint a festőiség és az impresszionizmus nagymesterei tették, a tárgy jelentőségét teljesen tagadni. Amennyiben a tárgy az érzésélményben feloldódik, a tisztán képzőművészi hatást emeli, mélyíti. Így tehát éppenséggel nem mindegy, Madonnát fest-e a művész vagy főzelekcsendéletet. Mindegy legföljebb a panteisztikus impresszionizmus szempontjából.

Minden műalkotásnak van aktuális és van örök jelentősége. Aktuális jelentősége lehet a tárgynak, a témának, ha a kortársak lelkiületére

közvetlenül hat. Például a negyvenes években a düsseldorfi Lessing óriási festménye: „Husz máglyahalála“ roppant hatást váltott ki a protestáns vidékeken, ahol az erősödő katolicizmus ellen újra szervezkedni kezdtek. Elhihető, hogy akkoriban a külsőséges, hazug tárgyi hangsúly a kedélyekre is tudott hatni. De ha egy műalkotásnak csak aktuális jelentősége van, de örök jelentősége nincs, akkor az emberiség számára elveszett, mint például éppen a fent említett kép.

A tárgyiasság programja: a képalkotást olvashatóvá, értelmileg magyarázhatóvá tenni. Döntő a tárgyas kép alkotásánál és elbírálásánál az a gondolatbeli „tartalom“ (helyesen: tárgy), amely leolvasható és amelyet szavakkal bizony annyiival könnyebben lehetne elmondani. Néha egész kötetnyi olvasnivalót nyomtak a kiállítás-látogató markába egy-egy kép magyarázatául. A húsz-harmincszavas képcím nem tartozott a ritkaságok közé³⁾. A tárgy tendenciája mindenképen fontos volt, és így a leghevesebb ellenmondást legtöbbször a nemtetsző tárgy, vagy a tárgyiasság hiánya váltotta ki és csak másodszorban a forma által közvetített érzésszerű tartalom. Böcklinnek szemére vetették, hogy „nem létező“ lényeket fest, Manetnél kifogásolták, hogy emberei sohasem tesznek semmit, hogy „értelmetlen pózokban“ állanak előttünk.

A képeket szigorúan osztályozták „nemek“ szerint. Vezetett a „historia“, a történelmi események ábrázolása. A kép értékelésénél első sorban jött tekintetbe: az alakok gesztusnyelve által közvetített „lélektani igazság“, az akció pillanatának „történelmi fontossága szerint való megválasztása“, a kosztüm, a környezet, a mellékmű „történelmi hűsége“. E kor festőinek műterme ószeres bolthoz hasonlatos. Minden történelmi kép megfestése előtt az egész tudományos szakirodalmat és kosztüm-tant átböngészik. A lelkiismeretes festő a „helyszínen“ végez tanulmányokat. Aki például a harmincéves háború kitörését festi, annak a Hradsinban kell topográfiai szemlét tartania; aki a Megváltó szent cselekedetét és szenvedését akarja ábrázolni, az Palesztinába megy, a Golgothán a mai palesztinai zsidó típusról készít vázlatot. Amikor Rossetti „Ecce ancilla“ című képéről ír, szükségesnek tartja megjegyezni: „A Szűzet ágyban ábrázolom, de ágynemű nélkül, amit (a palesztinai enyhe) klíma igazolhat“. Mert ha netalán nem igazolná, úgy képe a közvélemény előtt hibás lenne⁴⁾.

A zsanrfestés a rangsorban a második helyen állt. Ebbe a körbe a mindennapi életből vett témák tartoztak, melyeket azonban meg lehetett tölteni sokféle érzékeny és szellemes gondolattal⁵⁾. Csak a zsanr után következett a portré, a táj és a csendélet. Kicsi a tárgyas lehetőségük és azért kevesebb tekintélynek örvendtek⁶⁾.

Összefoglalólag mondhatjuk tehát: a tárgyiasság a műalkotás túlnyomó részét szárazzá és külsőségessé aszalja. A főszerepet a figura viszi, melynek gesztusnyelvét pantomimikusan értelmezhetővé teszik. Rejtvénytudó megfejtést igényel minden egyéb is: a ruha, a környezet, a mellékmű. A többire nézve a nagy példaképekül elismert mes-

terek modorának külsőséges másolása kötelező. De itt is céltudatos eklektizmus uralkodik. A méh száz virágra száll, százfelől szíja magába táplálékát, de azt szervezete mézzé, hasonnemű egészé dolgozza fel. A szarka összeszed mindent, ami fényes és tetszetős, de nem alkot belőle semmi újat. Ez az elvi különbség a művészi és az eklektikus alkotás között. Korunkban a nem tárgyas műtermelés túlnyomó része is ily gyökértelenül eklektikus.

* * *

A tárgyiasság oly általános körtünet, hogy szinte lényegtelen történeti forrására utalni. Az átmeneti kor tárgyalásánál kimutattuk a tárgyiasság keletkezését Angliában, hódítását a forradalom előtt, diadalát a klasszicista akadémián. (Tipikus téma ez időben például: Hektor búcsúja.)

A harmincas években az igazi romantikus mozgalommal együtt előretör és az igazi romantikával ellentétben győz: az álromantika, a históriafestés⁶⁾. Elvi ellentéte a klasszicizistikával szemben: a tárgyválasztás (középkor, újkor és a hasonló tárgykörű írók illusztrálása) és a papírmásészerű színekáprázat. (Tipikus téma: a hadvezér bevonul a meghódított városba.⁷⁾) A mozgalom főfészke Belgium. Innen veszi át Páris és Düsseldorf, majd egész Európa. A század közepe után lassan utat tör magának az udvari-tanácsosilag fémjelzett „realizmus”. (Tipikus téma például: a maszkabálból hazatérő mulató társaság találkozik a gyárba induló proletárral.) Technikailag kompromisszum létesül a valórfestéssel. A század végén pedig érvényesül a plein-air, a napos lokálszínfestés. (Tipikus téma: az aratás utáni áldomás.)

Az akadémia tehát a legújabb korban mindig az új mozgalmak elhalása után egyezkedik ki e mozgalmakkal, félénken és eklektikusan, lehetőleg sokat mentve meg addigi hagyományából. Jelenleg például egyes akadémiákon megfigyelhető az expresszionizmussal kezdődő szemérmes barátkozás.

VIII. MEGÚJHODÁSI TÖREKVÉSEK.

A huszadik század „aktivista” kísérletei nem hirtelen és nem forradalomszerűleg születtek. A *cselekedni akarás*, jobban mondva a cselekvés, az építés, a szerkesztés élményeinek visszaadása a képzőművészet eszközeivel, *ugyanoly régi vágya korunknak*, mint amily régi a passzívítás áramlata. A romantikus-festői-impresszionista tendencia mellett *meg-megszakadó vörös fonálként húzódik végig a szilárd formalkotás tendenciája*.

Ha figyelemmel vizsgáljuk és elemezzük a 19. század szerkesztési törekvéseit, látni fogjuk, hogy a sokféle egyéniség sokféle — nagyrészt öntudatlan — kísérletében található egy közös elem, és ez a „sziluet”). A sziluet eredeti értelmében — ollóval vágott vagy tussal rajzolt árnykép — először is azzal a sajátossággal bír, hogy nélkülöz minden mélyhatást. Egészen síkszerű, tisztára kétkiterjedésű. Másodszor is az a sajátossága van az árnyképnek, hogy egész kiterjedésével, egész élesen elhatárolódó *faltjával* hat. Egy Rafael-képen a *vonalt* muzsikája vezeti a szemet; egy Goyán a fel-felcsillanó fények és színek szétszórt *akcentusjátéka*. A sziluetnél sem a vonal nem hat, sem az akcentus, hanem a *sík teljes kiterjedése*. A sziluetnek két tulajdonságát vesszük át a festészet tágabb területére és beszélünk — átvitt értelemben — „sziluettek” képekről.³⁾ A festményen a sziluettek keletkezhetnek úgy a fényvezetés által — mely síkszerűen hasít ki beárnyékolt vagy megvilágított részeket (így jellegzetesen Daumiernél), mint a színek csoportosítása által (pl. Gauguinnél), mint végül is az egyes síkrészek pántszerű, csikyszerű elhatárolása által (jellegzetesen a Pont-Aveni iskolában.³⁾ Tegyük fel, hogy a kép témája egy csokor virág vázában. A kép sziluetszerűen hathat háromféle módon: vagy úgy, hogy például a beeső fény élesen rávilágít a csokorra, mely külön sziluetté zárul; a más fényértékű váza ismét külön sziluet. Az élesen görbülő árny, melyet a váza és a csokor az asztalra vetnek, alkotja a harmadik sziluettet. A síma asztallap, a semleges háttér a negyedik és ötödik ilyen sziluet-elem, melyből az egész kép szerkezete áll. — Lehet azonban, hogy

a megvilágítás egészen szétszórta. A csokor színe egynemű. Eme színben belül lehet száz árnyalat, mely azonban nem gátolja meg, hogy a csokor éles síkban el ne határolódjék a háttértől és a vázától. Ezek ismét egynemű színük által külön-külön sziluettet alkotnak. Adódhat az a megoldás is, hogy a csokrot a háttértől és a vázától egy a szélén körül-futó sáv vagy igen vastag körvonal határolja el. Így keletkezik a sziluettek muzsikája.

A gyakorlatban a háromféle sziluettalkotó lehetőség természetesen együtt is közreműködhet a síkszerkesztés teremtésében. Természetes továbbá, hogy a festői áramlat mindig újra meg újra kikezdi a síkszerkesztést: és a harmadik kiterjedésbe való tágulást, valamint az egyes sziluettek határainak elmosódását eredményezi. A klasszika plasztikus elve pedig közreműködik abban, hogy a sziluetten belül gyakran halk domborúság, formahullámvázis keletkezzék. Így a tiszta — mondhatnók: „ortodox” — sziluettizmus csak igen ritkán, főleg a század végén, található.

* * *

A síkszerkesztés párhuzama a társadalmi alakulás terén leginkább a szervezkedési vágyban mutatkozik. A példátlanul fellendült egyesület-alkítás a támasznélküli emberek kétségbeesett igyekezete, hogy ismét társadalommá tömörülhessenek, mégpedig egyenjogú, egyenlő funkciójú csoportok társadalmává. A cél: összefogni a széthullott kénvéket, olyan építményt alkotni, melyből nem szorulhat ki senki, melyben senki sem kerülhet túlsúlyra a másik felett, melyben egyik elem ugyanolyan érték, mint a másik, mely azonban egymást kiegészítve működik együtt: ez a tiszta és tulajdonképeni demokrácia elve. De amint a sziluetszerkesztést módosítólag befolyásolja a festőiség és a plasztikus látás, úgy bontja meg a tiszta demokráciát hol az egyének szeszélyes passzívítása, hol pedig magabízó uralomvágya.

* * *

Az elsők, akik a síkszerkesztés eszközeivel dolgoznak, a romantikusok és a festői naturalisták köréből kerülnek ki.

1. Goya túlfűtött és féktelen temperamentuma mindig át-megáttörte a néha ecsete vagy karcólótűje alól kikanyaradó zárt sziluettet. *Daumiera* inkább Goya démonikus szatirája hatott, semmint korlátot nem ismerő lobbanékonyága. Daumier nagy egyéniségének fő jellemvonása a kegyetlen keserűség és a mélyretörő gúny. Temperamentumának egyik pólusa a kirobbanó romantikus odaadás; másik pólusa az építő ösztön. Az emberi fonákságok kicsiségeit hősi jelenségekké magasztja.

Grafikája egészen a karikaturáé. Festészete nem karikatura, bár groteszk és gyakran torz. Szerkezetet kényszerít formáira, zárt nagyságot ad a kínzó szenvedélyek, vagy buta ösztönök rabsága alatt görnyedő embereinek; formulákat alkot: a legrejtettebb és szóval meg nem jelölhető indulatot egyszerű formában testesíti meg. Kifejezőeszköze ilyenkor a bizarrul kanyargó sziluett, — egy-egy kigömbülő áll, kiferdülő

orr, szűrő pofacsont, meredt szem, felajzott szemöldök, bóbitába ágaszkodó hajtincs: mindez közös ritmusban egymást erősítve, torzítva, feszítve. Ezek a fantasztikusan kinnal telt arc- és testsíkok a háttérben, a bútor, a házak, a felhők szilueteiben lelik visszhangjukat, és félelmetességüket a sötétbe törő fény lidércárnya még csak fokozza.

2. A sziluetszerű formaszerkesztés itt-ott feltűnik Courbet alkotásaiban is, de világosabban Manetnél találunk ily sajátosan szintetikus látást. A bizarrul terjeszkedő sziluét egyrészt és a lokálszínek dús árnyalása másrészt sajátos fanyar ellentét, mely Manet alkotásait különösen vonzóvá teszi.

Degas volt az, akire Manet formaszerkesztése a leginkább hatott. Nála is megtaláljuk a színnyencség és a síkok ritmusának érdekes ellentétét. A pillanatnyi mozgás megfigyelése csak legritkább esetekben csábította Degast impresszionisztikus feloldásra. Rendszerint megállítja, megrögzíti a leghevesebb mozgást is. Lóverseny- és balettképein japán hatás alatt érvényesíti a mozgásrögzítés antiimpresszionisztikus elvét. Női aktjai pedig, halkán domborodó és szigorúan zárt formáikkal, mintha a klasszikus keleti szobrászat szemléletét tükröznék. Degas éppenséggel kerülte a véletlenség, a pillanatszerűség hatását. Furcsa térkivágásai, raffináltan megválogatott perspektívája, meglepő rövidülései mind az excentrikusan érdekes szerkesztést szolgálják, mind tudatosan állanak a szintetikus kompozíció szolgálatában. A festőiségtől a valórl előkelő kultúráját veszi át, és így az ő művészete is — valamint Manet-é — kettős jellegű.

3. Angliában leljük legelőször nyomait a sikerszerkesztő jellegű szecessziós stílusnak, mégpedig a prerafaelita mozgalom keretében. Általában a szecessziótól mint stílustól el kell választanunk a szecessziót mint mozgalmat.

A szecessziós mozgalom nem új keletű. Láttuk, hogy az akadémiák és azok uszálya a gyakorló művészek túlnyomó részét egyesíti ugyan, de csak elvéve mutatnak fel körükben igazi alkotó tehetséget. Ami értékeset a 19. század létrehoz, az túlnyomórészt az akadémián kívül terem. A nazarénusok mozgalma az első szecesszió; ezt követi számtalan egyéni kiválás. Am a század végéig az akadémia ellenzéke szervezetlen és szétszórt. De az 1890 körüli szecessziók végre mindenütt megindítják az akadémiák tekintélyét és szervezetét; új szervezeteket teremtenek, melyek azonban csak rövid ideig maradnak életben. E válságon minden európai kultúrország keresztülmege, és a szecesszió mindenütt a legkülönbébb elemeket egyesíti, amelyeket csak az *akadémia-ellenesség* fűz össze. Így a szecessziós mozgalmak frontján egymás mellett küzd az impresszionizmus a szintézissel, és csapatában igen gyakran megtűri azokat, akik csak érdekből, de nem természetből ellenségei az akadémiának.

A szecessziós stílusban ismét különböző törekvések keverednek. Egyrészt bizonyos fokig érvényesül a szintézis elve; érvényesül másrészt az impresszionizmustól átvett színárnyalatcultusz. A régi művé-

szetek közül különösképen a késői keletázsiai, az archaikus görög és a késői gótika hat; de a legerősebben a japán fametszet és a japán plasztika dekoratív elve. Fontos szerepet visz a szecesszióban a tárgyiasság is, mégpedig egy bizonyos érzélgős és érzéki miszticizmus képében. Mély érzéseket a szecesszió nem ismer; minden játékos, kokett, behízlgő és szemfényvesztő. A „szent tavasz⁵⁾” jámbor öncsalás, kiegyezkedés a hedonikus, ernyedten a jelent igenlő életfelfogással és az új kezdés szükségének felismerésével. A szecesszió izléstelenne ritkán válik, de erőteljessé, frissé soha. Formailag dekoratív síkokból szerkeszt kompozíciót, előszeretettel választ puhán hullámos sziluettet. Gyakran keveredik tiszta díszítés is a festészeti műbe, mégpedig a japán művészettől elsajátított és eredeti lendületétől megfosztott nyúlós, hullámosan kacsaringós vonal képében. A színek édesen dekoratív harmóniákba oszlanak, igen gyakran a valór fentartásával. Sokan ezüsttel, arannyal kísérleteznek.

4. A szilárd formák utáni törekvés egyik legfurcsább jelensége a *poin-tillizmus* (neoimpresszionizmus), mely igazi elméleti szülemény. Hangoztatott célja tulajdonképpen a legvalódibb naturalizmus, kiindulópontja a Choiseul-féle spektrál-színelmélet⁶⁾, ugyanaz tehát, mint az impresszionizmusé. Míg azonban az impresszionizmusban a szabad művészi fantázia érvényesül, a neoimpresszionizmus „rendszerezi” a festő tevékenységét és az „ösztönös” művészetnek a „tudományosan szisztematikus” szegezi ellen. Egyenlő nagyságú, szigoruan egyenlő közökben egymásmellé helyezett mozaikszerű festékkockákból rakja össze a képet, és természetesen csak szivárványszíneket tűr meg. Az impresszionizmus végtelen mozgását megállítja, megrögzíti, a formabontás helyett részecskékből formát rak össze. A neoimpresszionista kép kézimunkamintára emlékeztet, és csak a geniális *Seurat* keze alatt válik elevenné — a módszer ellenére. Általában a neoimpresszionizmus „a parányok szilárdulása, mely mellett elvész a nagy forma.”⁷⁾

5. A szintétikus, sziluetszerkesztő törekvésekkel összefüggésben néhány nagy egyéniségről kell megemlékeznünk, akik 1900 körül többé-kevésbé jelentős befolyást gyakoroltak a művészi mozgalmak és kísérletek alakulására, azon három nagymester mellett, akiknek jellemzését külön foglaljuk össze.

A legelszigeteltebb maradt úgy egyéni életét, mint művészi működését illetőleg Hans v. *Marées*, igazi 19. századbeli jellem, aki művészetét az élettől teljesen független, szinte absztrakt ideálnak tartotta és szolgálatába állította nem csak önmagát, hanem saját személyén keresztül zsarnoki módon azokat, akik környezetébe kerültek. Legbelül mély rokonság szálai szövök össze Cézanneal.

Sötét, melegbarna rembrandthomályú tónusból indult ki, melyet finom valóránnyalással gazdagított. De legfőbb törekvése a szerkesztés, a formabontás után a formaépítés volt. E tudatos formaépítő törekvése mellett azonban természetében kiszakíthatatlanul gyökerező festői látása életén végig kísérte és munkáját kimondhatatlanul küzdelmessé tette.

Portréi a borongós, révedező, kifürkészhetetlen titkokat rejtő emberi arculatot kikutatják, oly mélyrehatóan, mint Rebrandt. Pedig Marées nem szándékosan bányászott lelki misztériumok után, és művészi meggyőződéséhez híven a tiszta csengő és önmagáért létező klasszikus forma szolgálatába állította tudását. Sajátosan muzsikális érzéke nagy kompozícióiban zengő harmóniakat alkot, pusztán a testek síkjaival. Triptikonai meztelen, személytelen ideálmalakok, fák, talajsávok formaritmusaival hatnak; a mélyen kongó harangszó nyugodalmas ütemével. A klasszikus formát, minden törekvése ellenére, sohasem érte el; a fény, mely képein az árnyat előnti, síkokba bontja a testet, és így a testek mintázása nem kerek átméretű, hanem domborodó sziluetekből összefűzött. Emellett színösszetétele fanyar rokonszínek moll-hangnemében csendül össze, meleg barna burokkal tompítottnak, a színeken belül pedig a valőrők váltakozása árulja el a festői szemléletű mestert.

Bár a sziluet-szerkesztéshez csak ritkán közeledett, mégis ehelyütt említjük *Böcklint*, mert kolorizmusa nemcsak újszerű volt, hanem a szintetikus törekvésekre megizgatólag is hatott. Böcklin — még a huszas évek szülötte — a romantikából indult ki, a vadregényes táj volt első meglátása. Aztán átment a plein-air iskoláján, de acélos önfegyelmel levetette a festőiség bontottságát és lankadatlan tudatos munkával igyekezett klasszikus stílust alkotni. Am mesemondó természete mindig felülkerekedett képzőművészi szemléletén; igazi, mély költészet fakadt lelkéből és alakított festményeiből lenyűgöző báju illusztrációkat: tritonokról, nereidákról, kentaurokról, tündékről és papnőkről regélt elbűvölőn. A képzőművészi szemlélet számára azonban többnyire csak színei nem semmitmondóak: senki előtt ily ragyogó tisztaságú, kristályosan csillogó helyi színnel nem festett. Talán még eljön az a nemzedék, mely színszemléletét Böcklinnel fogja gazdagítani.



IX. A SZINTÉZIS HÁROM NAGYMESTERE.

Az impresszionista nemzedék derűs életöröme mindjobban elveszíti hatóerejét. Mind fájdalmasabban, mind nyugtalanítóbban jelentkezik az immár nyilvánvalóvá lett talajtalanság tudata. Még egyszer lobban csak föl rövid időre a biztos életigenlés lángja a szecessziók harcias éveiben. De a századvégi nemzedék nagyjai érzik, tudják az összeomlást. Át-meg-átítatják ugyan szemléletüket a festőiség egész gazdag formatanával, de látják, hogy a természetközeli festőiségen épülő impresszionizmus végső lehetőség, melyen túl nem jön semmi, ha nem igyekszünk új alapon újat építeni.

A századvégi francia festészet három nagymestere — Cézanne, van Gogh, Gauguin — az impresszionizmus eszközeivel helyezkedik az impresszionizmus szellemével szembe és kívánja tisztább következetességgel érvényesíteni a szerkesztés elvét.

1. *Cézanne* óvott meg a legtöbbet az impresszionizmus formakincséből. Nemcsak megóvta, de fejlesztette is az árnyalatművészetet. Lemondott az élénk színről; tompított világos szürkék és lilák színskálájában mozgott, ám e szürkéken és lilákon belül a lehelletnyi árnyalatfinomságok visszaadását sohasem sejtett lehetőségeikig fokozta. És éppen e végtelen differenciálás nyitotta meg számára az összefoglalás lehetőségét. Ugyanazon szín árnyalatai együvé, egymás mellé zárulnak elhatároltan a szomszéd szín árnyalataitól.

Igy például a piros háztető lilás jobb fele és bordó bal fele elkülönül; a lilás-piroson és bordó-piroson *belül* azonban az árnyalatok végtelen gazdag átmenete bontakozik ki. Ha közelről tekintjük képeit, valór-kultusza a legnagyobb mértékben szétbontja a formát; míg ha csak egy lépésnyire távolodunk, élénk tárul a sziluetekből összeácsolt szerkezet, mely a mozdíthatatlan szükségszerűség érzetét kelti.

Pohárszék sarkán üveg; szalvéta, tányér, féltucat alma vagy citrom. Gyakran csak ennyi az egész kép. Tárgya sivár és triviális. Ám a szel-

lem, mely e sivár halom mögött rejlik, a kozmosz szelleme; az örökön egy, mozdíthatatlan csillagok szférás csendje. A fonnyadt gyümölcs, a kopott házisző, a homályos üveg a világűr zengő rendjét visszahangozza: a törvényt. Érezzük, hogy így kell lennie mindennek. Hogyha nap, hold és bolygók megmásíthatatlan úton járnak, akkor megmásíthatatlan a földi porélet minden jelensége is. Ez Cézanne: szertefoszló, testetlen, alaktalan, gőzös részekből zárt síkokat von össze, melyek szilárdul épülnek kozmoszá.

Volt Cézanneban más lehetőség, más kísérlet is. A barokk, a romantika mozgó dinamikája gyakran felkavarta nyugalma. Ilyenkor feszülten bagozódik bomlott hullámos formák izgatott játéka. Rubens bacchanáliái, Delacroix harcoló fenevadjai itt lelik utolsó visszhangjukat. De mindig újra meg újra érzi Cézanne a nyugalom, a fenkölt mozdíthatatlanság szükségét. A mozgást megállítja, szerkezetet kényszerít az izgatott tömegre. Így válik „Szent Antal kísértéséből” — mely Cézanne megkísértése a barokk által — a „Fürdőző nők” szigorú kompozíciója.

Cézanne küzdelme hősi és annál tiszteletreméltóbb, mert látjuk a szinte kétségbeesett kínlódást, a sebeket, melyeket a mértanban harmonikus szerkezetért dúló harcban nyert. Utánzó leginkább csak a groteszk torzításait vagy merevségeit látták meg; de nem látták, hogy Cézanne nagy cselekedete nem a természetközelség tagadásában, hanem a tiszta szerkezeti harmoniák keresésében állott; hogy az elvonatkozás nem cél, hanem eszköz. Az utódok öncéllá tették, és így szerkezetük elvesztette eleven nagyságát.

2. Gauguin követői közül is nem egyet inkább egzotikus formái vonzották, semmint az új harmoniák után áhítozó lelke. Gauguin kilenc évvel volt fiatalabb Cézannenál, és ez a kilenc év elég volt ahhoz, hogy meglazítsa a köteléket, mely az impresszionizmushoz fűzte. Mint Pissarro növendéke finom, borús impresszionista tájakkal kezdte. De hamar érvényesült összefoglalást parancsoló, építő ösztöne. Ugyanakkor, amikor az impresszionizmus korai nyara legpompásabb virágait termi, utat tör az ellenmozgalom: a „szintézis”. A formafeloldással, a színbontással, a passzívítás halk hangulataival szemben bizarrul görbülő síkok, fanyar színharmoniak, ritka, mindennapiságtól távoli új feszültségek alkotnak maguknak formát. Az impresszionizmusból már csak az árnyalatok tisztelete, a minimális különbségek dekadens élvezése marad meg és érvényesül a valóban, mely a szigorúan zárt síkrészen belül továbbá is gazdagon jut kifejezésre. Emellett bizonyos kettősség keletkezik a kifejezőeszközökben: a zárt körvonalba foglalt, halkan domborodó testformákkal gyakran némi ellentétben áll a szétfolyó foltokban felrakott táj.

Még délszigeti kivándorlása előtt, függetlenül a tropikus éghajlat mesészerű természeti tűneményeitől, függetlenül a maori totemsobrászat titokzatos primitívségétől, bretagnei parasztok között teremtett Gauguin, belső szükségből, expresszionizmust. „Sárga Krisztus”-a, mely gyermeki szűkszavú formulára szorít primitív érzésményeket, fanyar tiszta-

ságban összecsengő színsíkjaival, a sziluettek kanyargásának meglepő ellentéteivel utat nyit az új szemléletnek.

A túlgazdag, a túlfinom, a túlernyedő világérzés ime megteremtette ellenhatását; jobban mondva most kerekedik felül az az aláramlat, mely tulajdonképpen Manet „Olympiá”-jában már tiszta kifejezést nyert. Gauguin útja Tahitiba és onnan a Markiz-szigetekre szimbolikus jelentőségű. Akik később majmolták remeteújtját, csak külsőleg értették meg e gesztus jelentőségét, mely nem egyéb, mint menekülés a zavaros, bonyolult, nyugtalan, egyenetlen, ingoványos nyugateurópai életérzésből az egyszerű formulába önthető élmények felé; mely megkísérli, hogy szűzi talajon újat építsen.

Gauguin a Délszigeten keveset tanult és keveset felejtett. Maradt Páris gyermeke, maradt a nyugati kultúrával telített régi ember, megmaradt pikáns, keresett ízlése és megmaradt izzó vágyódása az utólrétegetlen megújulás után. A maori nők szögletesen kecses mezítelenségét, gyermekded öntudatlan bujaságát, a tompán aranybarna, az elmosódott málnapirosak, a foltos feketék és zöldes sárgák raffinált harmóniáját párisi szem látta; párisi lélek gyönyörködött tudatos fölényrel a primitív öntudatlanságban, azzal a fájó, kízó vággyal, hogy újra gyermekké lehessen, újra jöhessen a világra, hogy újra kezdhesse azt, amit az ősök kátyúba vittek. Jean Jacques Rousseau nosztalgiája született újra Gauguinban; a következő nemzedék pedig, félelemmel telt tájékozatlanságában, mohón kapott az új iránytű után. Így lett a primitív, vademberi kultúrák titokzatosan egyszerű művészete új forrássá, új mannává az üdülést és táplálékot keresők számára. Amikor tizenöt évvel később a fiatal Picasso a néger szobrászatot dobta a porondra, csak Gauguin kezdetét utánozta, még nagyobb sikerrel, mert az út már nyitva állott.

3. Ha Gauguin tudatos kokettériája francia vonás, úgy von Gogh temperamentumának féktelen kitörésében északi, germán jellem volt. A festői expresszionizmusra, különösen Németországban, roppant erősen hatott. Kiindulópontja, a festői naturalizmus, nyugalmasan odaadó természetszemléletével nem felelt meg démoni lelkének. Az élet fájdalommassága, nyomora, tompa kötöttsége megtanította a jelenségek mögé látni. Kutatott és elmélyedt. Belefúrta saját lelkét a tünetmények testébe; saját lázadozó, nyughatatlan, tépelődő, kielégíthetetlen életérzésével töltötte meg a lét minden jelenségét, és mennél komorabb, féktelenebb, kétségbeesettebb kínlódás korbácsolta belsőjét, annál lobogóbb, ágaskodóbb, testtelenebb, feldúltabb lett formavilága.

Az impresszionizmus szín- és formabontása félelmetes aktivitássá vált ecsete alatt. Új rendet és ritmust vitt a szemléletbe — de micsoda rendet! A célját soha el nem érő, önmagát felemészítő lázadását. Kigyóvonal, nyaldosó láng minden ecsetvonása. Barázda símul barázda mellé, féktelen feszültséggel telítetten. Lánggomoly az ég, lángcsóva a fa, lángtenger a föld. Nem bomlik szét a test, nem burkol higan a levegő, hanem tűznyelvek kötegébe zárul külön-külön minden elem.

Az egyes sziluetek, élesen elkülönítetten, belül számtalan barázdává szakadnak. Ismét tehát a kettősség: az összefoglalás, mely a bontottságot még magában rejti.

Az impresszionizmus hedonikus, önfeledt, vegetatív létgyönyöre után van Gogh festészete a borzasztó kételyek tükre. A kérdőjel kacskaringója van Gogh késői képein grafológiai szimbolum. A kiáltó kérdés rettenetes erőfeszítése nem nyer választ, enyhülést. Nem örülsége tette van Goghot az önmarcangoló keresővé, hanem a nyugalmat nem lelő keresés hajszolta lelkét az örületbe.

* * *

Íme az új talaj kutatása. Cézanne zárkózottan, önuralommal kívánt ismét urrá lenni a testetlen jelenségek felett; Gauguin nosztalgiával telten távoli primitív lelkekben kereste az újjáteremtés lehetőségét; van Gogh rettegve furakodott a jelenségek mögé, de mindenütt csak saját nyughatatlanságát találta.

Íme tehát a jövő, a huszadik század elejének hármas programja, Cézanneban, Gauguinban, van Goghban megtestesülten: egyrészt az új, tudatos kozmikus szerkesztés, a kellem feláldozásával, az új formaépítés utáni törekvéssel; másrészt a visszatérés a kezdő emberiség legegyszerűbb formuláihoz, melyek szűkszavúak, de határozottak; végül is az extatikus önkiélés, a káoszban való önkínzó tetszelgés.

X. A LEGÚJABB TÖREKVÉSEK.

A technikai szervezés majdnem tökéletes rendjével szemben áll a lelki káosz. A csendes félrevonulás, a panteizmus langyos kábulata nem gyógyszer többé. Az impresszionizmus derűs elragadtatását felváltja az elszánt talajkeresés, melyet az ezideig még titkolt kétségbeesés fűt. Nincs föld, melybe a lélek gyökeret verhetne, tehát erőszakkal akarja megteremteni új létfeltételeit.

Mint a 19. században minisztertanácson és közgyűlésen, úgy most, a huszadikban, kávéházi törzsasztal mellett határozzák el a művészi megújítást. Amit a miniszterek és polgármesterek történelmi elfogultságból tettek, azt a törzsasztal lelki kényszerűséből cselekszi; ha az eredmény a két esetben nem is egyenlő értékű, úgy meddősége hasonló. A vezető egyéniségek küzdelme őszinte, és ez ellen nem bizonyíték a kullancshad alkalmazkodó meggyőződésnélkülisége. Az új művészi törekvések forrása a minden áron teremteni, aktív életet élni vágyó lélek feljajdulása. Temperamentum és észjárás dolga, miképen üt ki a cselekedet. Egy borzasztó negatívum marad meg tényként: a múlt tekintélyének lejárátsága. A természetközeli művészet, mely magában foglalja a röneszanszt, a barokkot és a tizenkilencedik század minden törekvését az impresszionizmusig, túl szűk keret a kétségbeesés érzéseinek, túl kiépített terület az előlről kezdés számára. Az új eszközök mindenáron való keresése nem frivol különcködés, hanem az elégtelenség és kielégíhetetlenség folyománya. A művészet — úgy érezték — nagyonis mesterséggé vált; áhítoztak új extázisok és új, kozmikus világérzés után. A régi eszközök feszélyezték a fantáziát: úgy tűnt, hogy elégtelenek magasfokú lelki feszültségek kifejezésére. (A valóságban a századfordulóval bekövetkezett expresszionista programfelállítás fután még tíz évig eltartott, amíg a kifejezés eszközeit teljesen el tudták vonatkoztatni a hagyományoktól.)

Az aktivista mozgalmak — az expresszionizmusok, a kubizmus, a futurizmus, az abszolút festés stb. — *rendkívüli élmények számára keres-*

tek rendkívüli formát: ez az egyetlen közös mozzanatuk. Egyébként az aktivista törekvések ugyanolyan különmeműek, mint a 19. század művészete.

Ha egy táborban is küzdenek expresszionisták, kubisták és futuristák, úgy óriási világérzésbeli különbözőségek választják el őket egymástól. Az, amit „expresszionizmus” néven összefoglalnak, szintén legalább háromféle gyökeresen különböző törekvést jelent. Az aktivista táboron kívül impresszionizmus, festőiség, naturalizmus és a jellegtelen irányok egész halmaza tenyészik egyidejűleg. Az aktivista táboron belül semmivel sem különb a rend. És ezt a zavart még fokozza, hogy az új „izmusok” értékét senki sem tudja ellenőrizni, szélhámosok szabadon garázdálkodhatnak a becsületes harcosok mellett.

Az új küzdelem, a szédítő merészség részegítően hatott; a fiatalság két évtizedig áltatta magát az aktivizmusba vetett hittel. A két évtized leteltével bekövetkezett a csömör. Az impresszionizmus individualizmusával szembeállított „kollektív” aktivista művészet egyideig mámorosan lelkesítő jelszónak bizonyult. E jelszó mögött a kaján valóság azt igazolta, hogy a tömegek távolabb állnak a „kollektív” művészet-től, mint valaha az „individualistától”, hogy a „l'art pour l'art”-ellenes „szociális” programok művészeiknek szabad prédájává lettek. A horgony, mely a ballont a földhöz kötötte, végleg elszakad; a fellegek közt bujkáló golyóról hiába kiáltanak le a tömeg közé; ez csak a hadonászást látja, melyen mulat vagy bosszankodik, melyre föl se tekint, ha már megszokta a látványt.

* * *

A huszadik század első két évtizedében egyelőre tetőpontjára ér a társadalmi káosz. Az anyagi jólét közepette a szervezett szocialista tömegek a legprimitívebb nacionalista jelszavakkal ajkukon indulnak a háborúba. Maga a nacionalizmus az egyik szemében ugyanolyan szent valóság, mint ahogy a másiknak csak a kereskedelmi konkurrenciát következménye. Minden puccs és forradalom más-más ideológiából születik és más-más ideológia által múlik el. Az egyik oldalon kommunizmus, a másik oldalon anarkia; az egyiken demokrácia, a másikon feudalizmus; az egyiken kispolgáriasság, a másikon oligarchia; az egyiken proletariátus, a másikon ipar-imperializmus; az egyiken transzcendentalizmus, a másikon materializmus; az egyiken vallás, a másikon nihilizmus. Nem két ellentét, hanem tíz, húsz ellentétesség keveredése. Az öntudatlanabbak észrevétlenül csúsznak át az egyik szemléletről a másikba, az öntudatosak idegesen keresik az új meg új megoldásokat. Ritka két ember, aki ugyanabban hisz, ugyanabban bíz, ugyanazon az úton jár. Aki utálja a kompromisszumot, az elkülönítetten magára marad.

„Reform”, „revolúció” és „rég jó idők” imádata tehát ingattaggá, vakká és egyenetlenné teszik a társadalmat.

* * *

Ilyen e társadalom művészete is. Hol ideológikus, hol anarchikus; hol exaltált, hol a régiben elfogult; hol reakciós, hol nihilista.

Ha kibogozzuk az összeszövődött szálakat, az aktivista törekvéseket így csoportosíthatjuk:

1. A szintézis három nagymestere nyitotta meg az utat szellemileg; formailag a szecessziók járultak az úttörés munkájához. Már az impreszcionizmus is döntő távolodást jelentett a gyakorlati látástól; végletes formájában — Monet, Liebermann — kifejezetten antinaturalisztikus jelleget öltött. A szecesszió az összefoglalás, a leegyszerűsítés és — nem utolsó sorban — a különködés kedvéért gyakran pusztá díszítőelemmé formálta a természeti jelenséget.

A századforduló körül két nagy művészegyéniség befolyásolta a fiatal nemzedéket. Az egyik a svájci Hodler volt, a másik a norvég Munch.

Hodler izmosabb, nagyobb szemléletű, merészebb volt a szecesszió cukrászmestereinél. Az öntudatos, kissé el is bizakodott, saját erőiben hívő entellektüel világérzését öntötte formába. Különösen a germán nagyvárosi fejmunkás szelleme árad kompozícióiból. A szigorúan kötött gesztus, a zárt, párhuzamos szerkesztés, a harmadik kiterjedés — a mélység — átvetítése a másodikra, a síkra, valami szakrális hangulatot kölcsönöz festményeinek. A formák belső feszítőereje, a mozdulatok kihangsúlyozott jelképszerűsége azonban ritkán ér fel a túltengő modorossággal; a tárgyiasság pedig nem mindig kellemesen igényteljes. Húsz évvel ezelőtt, a pszichoanalízis gyermekéveiben, még megdöbbenő revelációként hatottak például az ifjúi szexualitásról értekező képei. Történelmi freskóit ugyanaz a hamis pátosz fűti, mely később, a világháború kitörésekor, általánossá vált.

Számunkra tehát nem is ebben rejlik Hodler értéke, hanem tiszta, szélelcsengésű vonalritmusában, sziluetjei merész rövidüléseiben és torzításaiban, a harmadik kiterjedés tagadásában, tehát ezekben a valóság képétől elvonatkozó mozzanatokban, melyek lényegesen előmozdították a szerkesztő expresszionizmus kialakulását.

Munch művészete magába az expresszionizmusba torkollik. Munch közvetlen elődje Daumier. Ám Daumier karikatúrájából csak a keserűség, démoni titokzatosságából csak a misztikus félelem maradt meg. Ezt a félelmet Munch rettegésig fokozza. A halál fagyos, fojtogató csontkeze minden képéből felénk int. Hodler lelkes életigenlésével szemben áll Munch strindbergi önkínzása. Szürke és fekete sziluetekbe zárulnak hamar leveti. A kín, a fájdalom, a tépelődés, a kétség, az elhagyatottság lelki nyomora sír felénk a véznán elnyúló, vagy fenyegetőn púposodó sziluetekből. Az ember búskomorsága mindent ellep, a természet képét is. Ha az impresszionizmus a lélek feloldása a természetben, ha ott a lélek maga is vegetatív parányhalmazná vált, úgy Munch expresszionizmusa a lélek súlyát reagördíti minden elevenre és holtra; emberiesít, halálfélelemmel önt el teret, tárgyat, tájat.

2. Az érzéslmény intenzitása Hodlernél és Munchnál is elfordulást eredményez nemcsak a gyakorlati, de a természetközeli látástól is. Íme legtágabb értelemben az *expresszionizmus kerete: felülemelkedés az anyagiság minden élményén, és ennek megfelelőleg oly forma keresése, mely az anyagszerűség, az anyaghűség érzetét kerüli*, azaz: egy transzcendens világ képét kívánja az érzékek elé vetíteni. Az ember bizonyos szemléleti kategóriák által meg van kötve: ilyen a tér, az idő, a folytonosság, a statika. Igaz, hogy ezek a valóságot képviselő kategóriák már az álomban is megszűnnek érvényesülni: ott tétlenül bukkan fel, tűnik el az álmkép, másodpercek alatt éveket élünk át, keveredik az idősorrend és minden földi szilárdságot elvesztünk magunkban és magunk körül.

A *festői expresszionizmus* nem éppen álmfestés; legfölbbe támaszál tudja be azt, hogy az ébrenlét valósága nem megdönthetetlen törvény, mert már a mindennapi álm romba veti. A festői expresszionizmus lázasan túlfokoz minden élményt, és a rendkívüli víziók szakadatlan sorozatává, tehát egy a valóságtól elvonatkozó világba emeli a jelenségeket. Az emberek úgy mozognak a festői expresszionista képen, ahogy mozognának, ha belső élményeik kifejezését test nem gátolná. A házak, a fák, ég és föld egymásbaomlását a rendkívüli élményeket tapasztaló ember éli bele a semleges anyagba. A perspektíva, az anatómia, a biológia, az optika minden törvénye felesleges gátlássá válik abban a földöntúli világban, ahol a lélek uralkodik egyedül.

A *festői expresszionizmus túlhevítése és elvonatkoztatása a legexztatikusabb barokknak*. Greco látomásai még túl kötöttek és testiek az expresszionista számára. Hogy tagadhassa a testet, az impresszionizmustól örökölt formavagdaláshoz nyúl és ecsetvonásával szabadon száguld végig a vásznon. Ennek a sajátosan önkívületi látásnak tán egyik legöszintébb kifejezője *Kokoschka*. Modeljeit a túlfinomult modern emberkép mintájára szinte vibráló idegkötegekké bontja, és vulkanikusan kirobbanó színpompával gerjeszti az élmény lázas hevét.

Más festők — így *Nolde*, *Schmitt-Rottluff* — nem az idegembert, hanem a démonian csúfat, a pokolfajzatot látják mindenütt, és médiumi víziókhoz hasonló sötét kénes tűzben égő torz maszkokat vetnek vászonra.

3. A festői expresszionisták szöges ellentéte a *szerkesztő expresszionista*. Ez a *rendkívüli élményt* — az ember félelmét és örömet, gúnyát és szomorúságát — *egyszerű formulákra akarja vonni*, mint a vadember, a nép, a gyermek a maga élményeit. Ez sem „olyannak látja” a világot, ahogyan visszaadja, hanem a számára megmagyarázhatatlan, öntudatába toluló tömkelegből kiragadja a jellemzőt, a fő hangulati és szemléleti elemet, úgyszólván szimbolumként. Míg a festői expresszionisták a maguk sokszersőségében állítják elének élményeiket, a szerkesztő expresszionisták kivonatot adnak felfokozott és rendkívüli szenzációikból; tehát igyekeznek levetni a festőiség differenciált esz-

közeit és a primitívekhez állnak be tanulni. Henry *Matisse* e csoport eredeti vezéralakja. Fanyar, infantilis ritmus, egy pár torzan gracilis síksziluet a tárgyitalan térben: ez „táncoló embereinek” csoportja. Mások — eredetileg *Picasso*, később jellegzetesen *Heckel* — a négerplasztika lélekteli izmos finomságát viszik át durvítva és hígítva a vászonra. Ugyanoly távol állnak a primitív szobrász lehiggadt tudásától, mint amily távol a száz év előtti klasszicista festők állottak a görög szobrászat fenséges tisztaságától.

4. Az expresszionisták harmadik csoportja nem az extatikus mozgalmasság, sem a primitíven leegyszerűsített élményt keresi, hanem *fantasztikus meselátomásait* rögzíti vászonra. A vezető egyéniség közöttük — az új Böcklin — az oroszsidó *Marc Chagall*. Kristályosan ragyogó sötét színei éppen oly mesészerűen hatnak, mint játékos ember és tárgyábrázolása. Mint Böcklint, úgy Chagallt is megköti a tárgyaság; inkább költő, semmint képzőművész. — E csoport másik egyénisége, *Paul Klee*, kevésbé tárgyas, finomultabb, absztraktabb és éppen ezért nehezebben hozzáférhető.

Az expresszionizmus e három csoportja mellett ott a hada azoknak, akiknél a legkülönbélebb elemek keverednek, akik tulajdonképpen egy csoportba sem oszthatók.

5. A *kubizmus*, ha jól meggondoljuk, nem művészi irány, hanem módszer. Önmagában semmi tartalmat nem ad, pusztán formai eszközt. Oly végletesen doktriner, oly elvszerűen vaskalapos, hogy csirájában fojt el — ha következetesen viszik keresztül — minden érzéskielést. A kubisták szívesen hivatkoznak Cézanne egy elejtett megjegyzésére: hogy a valóságban csak kúpok, gömbök és hengerek léteznek. Abban a törekvésben, hogy a valóság maradandó, minden változandóságtól elvonatkozó képét rögzítse meg, a kubizmus első lépése a valóság formáit kockák, gömbök, kúpok és hengerek mintájára alakítani; a végtelen mozgásnak és feloldásnak a változhatatlan szilárdságot akarja szembehelyezni. E formájában a kubizmus még megtartja a tárgyi jellegét, még teret enged a természetközelségnek; ember, ház, fa, hegy még felismerhető a maga szögletes testiségében.

A kubizmus következő állomása azonban egy logikai salto mortale. A síkra vetített kép — így szól az elmélet — mindaddig nem adhatja a valóság igazi mivoltát, hanem csak látszatát, amíg a harmadik kiterjedést rövidülésben hamisítja a vászonra. A teljes valóságot akkor adjuk csak a maga lényegében, ha azt, ami a harmadik kiterjedésben van, a második kiterjedésbe, a síkra vetítjük. Ez tehát a fordított eljárás, mint az iskolásgyermeké, aki előbb a kartonlapra rajzolja a mértani test síkjait, aztán kivágja és testlé illeszti őket. A kubista a testet szétbontja és egymás mellé rakja a síkban a mértani alakba kényszerített részeket.

Ennek az eljárásnak is két állomása van: az egyik a valóság formájából még egyet-mást megtart; a másik pusztán mértani formába bontja a jelenséget.

Ez az elmélet. A valóságban azt látjuk, hogy a *sziluet*, elevenségét levetve, íme elérkezik múmiaéletéhez. Daumier kifejező síkja, mely a szecesszióban dekoratív jelleget nyer, most gépies résszé válik. — Az ecsetkezelésben a kubizmus sokáig nem tud elszabadulni a festői technikától. Impresszionisztikusan rak valőrös színreccskéket egymásmellé, és fény-árny-hullámokat suhantat át a kompozíción. Ezt a következtetlenséget csak tizenöt évvel később küszöböli ki egy-két a kubizmushoz hű maradt festő.

A kubizmus atyja *Braque*, de propagátora *Picasso*. Nála az elméletől függetlenül elegáns bizzarr ritmust nyer a mértani formák és vonalak, az irizáló, fokozatosan egymásba átvezető színek ritmusa.

6. A kubizmus végső következménye a módszeres elvonatkozás terén a *konstruktívizmus*. Elméletében szembehelyezkedik a kubizmussal, mert nem akar művészet lenni, csak egy darab „alkotás”, úgy szólván egy szerkesztő, építő cselekedet szimboluma. Abból indul ki, hogy korunk a technika kora, a gépszerű, mechanikai törvények világáé. Tehát gépszerű funkcióélményeket kíván konstruálni, akár síkábrázolásban, akár reliefszerűen vagy szoborban. Mértani és gépalkatrészformák egymásmellé állításával, ritmikus elrendezésével dolgozik, leegyszerűsítve a kubizmus zsúfoltságát.

A konstruktívizmus bizonyos értelemben becsületesebb a kubizmusnál, mert nem állítja magáról, hogy művészet, és hogy a „tér” egyedüli helyes ábrázolása. De ebben a becsületességben ki is merül elvi értéke. Az élettől való elidegenedésével akarja a leggyakorlatibb életet szolgáltatni; olyan egyének szüleményeként, akiknél ügylátszik az egész érzés-élet teljes kiesése uralkodik.

Pedagógiaiilag a konstruktívizmus haszna nyilvánvaló, amint nyilvánvaló a kubizmusé is. A kubizmus megtanít a festői látással ellentétben újra a testek testi voltára, térbetöltő szerepére ügyelni, tehát módszer-tanilag a plasztikus (klasszikus) látás iskolája. A konstruktívizmus pedig a funkcióerőkre és a statika törvényeire tereli a figyelmet, és így a stabil kompozíció gyakorlatát segíti elő.

7. A természet formatanától való teljes elvonatkozás közös tulajdonsága a kubizmusnak, a konstruktívizmusnak, valamint az *abszolút festészetnek*. Elméletben az első kettő és a harmadik irány között szöges ellentét forog fenn. *Kandinsky* abszolút festészetével tiszta érzésélményeket akar közvetíteni, szemben az érzéskomplexum programszerű kikapcsolásával amott. *Kandinsky* abból a megfontolásból indul ki, hogy minden szín és minden forma már önmagában is valamilyen határozott érzést váltott ki, úgy mint minden hang. Ahogy a zene nem utánoz csicsérgést és túlkölést, úgy a képzőművészetnek sem szabad a természet emlékképeivel dolgoznia. Ahogy a zene is csak a hangok kombinációjával hat, úgy a képzőművészetnek is csak a színek és formák kombinációjával szabad érzéskomplexumot kiváltania. *Kandinsky* programja tehát: *abszolúte tárgyaltan szemléleti eszközökkel* — különböző formájú színfoltokkal — váltani ki minden tárgyiasságtól

ment abszolút érzéslményeket. Míg tehát a konstruktívizmus a művészet merev tagadásáig jutott el, Kandinsky a transzcendens — minden tapasztalatán fölülemelkedő — művészet rajongója.

A gyakorlatban így alakul az abszolút festészet: Kandinsky kezdetben még ragaszkodott a tárgyak jelképezéséhez; később ezt is kiküszöbölte és pusztán ragyogó színfoltokat rakott egymásmellé, bizonyos erővonalakat rajzolva az alaktalan tömkelegbe. Újabban a szabad ecsetkezelés, az árnyalatoss átmenet helyett síma síklapokkal, határozott vonalakkal dolgozik. Külsőleg tehát körülbelül a kubizmus és a konstruktívizmus között áll — melynek elméletben merő ellentéte.

Az abszolút festészet gyakorlati őshibája az, hogy az alkotó élményeit nem tudja közvetíteni a szemlélőnek. Amikor Kandinsky valami megrázót vagy felemelőt vagy lesújtót érzett, a jóindulatú szemlélő esetleg derűt vagy nyugalmat vagy áhítatot fog fel. Az ember t. i. csak tárgyra vonatkoztatva tud magában színnel és formával nem-primitív érzéslményeket kialakítani, szemben a hangvilággal, melyben, éppen fordítva, a tárgyra vonatkoztatott hangélmények a legprimitívebbek.

Az abszolút festéssel rokon, de annak komolyságával ellentétben frivol játék Schwitters „Merzkunst¹⁾”-ja. Schwitters legkülömbözőbb anyagokat — ujságpapírt, konzervdobozt, posztódarabot, sütővasat — ragaszt össze, azzal a célzattal, hogy az anyagok maguk váltsák ki az abszolút élményt. Mi sem bizonyítja jobban a fuldoklóéhoz hasonló kapkodásunkat, mint hogy voltak olyanok, akik a Merzkunstban hinni tudtak.

8. A futurizmus ma már — mily ironia — régen a múlté. A futuristák nem álltak közös módszertani alapon, hanem tetszésszerint kölcsönöztek eszöközt az impresszionizmustól, a pointillizmustól, a kubizmustól. Céljuk volt, az örök mozgás, változás és összefonódás élményét oly módon rögzíteni vászonra, hogy egymásra és egymásföle állították azt, ami időben egymásután, helyileg nagy távolságokban, ami kívül a valóságban és belül a lélekben végbemegy. A „Búcsúzás” négy-öt részletképet (a bérkocsit, a vaggont, a lokomotívet, a síneket, a gomolygó gözt) szétvagdalta és kaleidoszkópszerűen összerázva dobta a vászonra. A szemlélőnek pedig az volt a feladata, hogy a képről novellisztikusan olvassa le a történet és újra egybevesse. A futurizmus tehát a legtárgyasabb zsanr, a Knausok és Vautierek festészetének egyenes folytatása volt, anélkül, hogy legkevésbé is meg tudott volna győzni a mindenkori beállítás szükségességéről.

9. Az aktívizmus csömöre hamarabb állott be, semmint hinni lehetett volna. A spekuláció és az extázis gyümölcsözöttség egyben gátat állított a további alakulásnak. Bekövetkezett a reakció. Az aktivisták egyik része egyszerűen visszafordult a festőiség vagy az impresszionizmus felé; a másik része — élükön Picassoval — az új klassziciztikát az „ingricizmust” statuálja. A program ismét a nyugalmas, tiszta vonalritmus, a szoborszerűen domborodó test lett, a természetközeli tárgyszerűség. De érdekes, hogy Ingresnek éppen legkevésbé klasszikus oldalát is kezdik utánózni, a biedermeyszerű enyhe és kissé

semleges valóságmegfigyelést. Íme tehát az aktívizmus úttörői bele-nyugosznak egy harmadkézből vett, elmosódott, bizonytalan klasszicisztikába. Klasszicisztikájuk elmosódott és bizonytalan, mert impreszionista és barokk emlékmaradványok rendszertelenül keverednek a plasztikus testlátással. Ennek az igazi párisi divatiránynak kitűnő képviselője a japán *Fuzsita*, aki középkori, keletázsiai és ingricista szemléletet zsonglőrügyességgel kever pikáns salátává.

Közben az olasz futuristák egyetlen akrobata-ugrással teremtették meg a „*valori plastici*” módszert, mely — elméletben — tiszta testkonstrukcióra, szigorú térperspektívára, zárt, plasztikus formákra törekszik. Gyakran Mantegna-szerű perspektívikus háztömb-hátterek előtt próbábábúk állanak, a realiztikus környezetben a „testszerűség” kómiкус szimbolumaként. Az elfogulatlan szem megdöbbenéssel látja, mily kritikátlanul másolják a „*Valori plastici*” festői a copfos városkép-festészet józan valóságábrázolását, és néha a korai, barokkos klasszicisztika antikban való tetszelgését. Lehangoltan tapasztaljuk, mint válik korunkban lehetségesé, a gyenge utánérzőket még gyengébben utánérezni.

* * *

10. Ebbe a kétségbeesetten felzaklatott, tépett, sebzett korba állított be Isten egy rendíthetetlen ösztönű művészt, Henry *Rousseaut*, aki egy későgótikus németalföldi festő reinkarnációjaként hat. Henry Rousseau, a kis vámhivatalnok, bár vasárnap és szabad óráiban festett csak, de hivatottsága tudatában volt. 1910-ben hatvanhét éves korában halt meg. Az exaltált szenzációkeresés nem látta meg e csodálatos művészben a tiszta alkotó egyéniséget. Élete utolsó évében ugyan már „felfedezték”, de e felfedezés inkább a kuriózumnak szólt. Nemsokára rajongói is akadtak, utánzói bőven, de megértői nem.

Csak legújabban kezdik felfogni Rousseau jelentőségét. Franz Roh éles szemmel analizálta stílusát¹⁾, melynek lényege a *miniaturászerű apróélet egyesítése a monumentális nagysággal*. Ugyanaz tehát, ami például a van Eyckok²⁾ festészetét jellemzi.

A legközvetlenebbül és legmegdöbbenőbbben Rousseau *életvalósága* hat. A valóság alakjai és tárgyai kézzelfogható, gondos részletességgel kidomborított formát nyernek. A mindennapiság majdnem kicsinyes aprólékos sajátságaival testet ölt a meggyőző részletességgel elének állított fantasztikum mellett. A biedermeier objektív naturalizmusával összehasonlítva Rousseau sokkal súlyosabb belső szilárdsággal szerkesztett — kozmikus ritmussal, szabályos lendülettel —, hasonlóan mint a gótika mesterei. Amellett teljesen kielégült a kispolgári keretben, de kispolgársága nem talajtalan és gyáva, hanem a maga biztos, mélyen horgonyzott világnézetében megnyugvó egyszerű embernek a tulajdona.

Rousseaut szeretik a geniális dilettánsnak tekinteni és legszívesebben kijátszanák „dilettantizmusát” a technikai tudás értékelése ellen. Pedig Rousseau, bár a festészet éppenséggel nem volt kenyerre, dilettánsnak annál kevésbé mondható, mert fölényes, elmélyülő tudást árul el, nem

egy kompozíciójában a felépítés csalhatatlan és másíthatatlan biztonságát, a festék, az ecset ösztönszerűen értelmes kezelését. Rousseau a típusa a „született zseninek“, aki azzá lesz miliője ellenére, és aki zaklatott, tudatosságában beteg és romlott környezetben egy eleven, ősi természetérzéssel telített valóságot tudott maga körül látni, és e valóságot kozmikus szilárd szerkezetbe zárta.

Természetes, hogy bizonyos emlékek és példaképek hatottak Rousseau fantáziájára; hisz készen nem ugorhat ki szülője agyából a felfegyverzett Pallas. Így biztosan hatottak rá: a 15. század festészete — különösen a miniatúrák, — talán a gótikus falkárpítók is, de bizonyára a perzsa miniatúrák, melyeket akkoriban már sokan gyűjtöttek.

Nem mondhatjuk, hogy Rousseau „alapította“ az úgynevezett „új realizmust“, de biztos, hogy az első volt, aki egy új világérzést testesített meg művésziileg: a legprecízebb természet-közeliséggel áthatott kozmikus ritmusét és monumentális kompozícióját. Rousseaut már a tízes évek óta utánozták, de inkább külsőségekben. Most már mind többen akadnak, akik megértik. Az expresszionisták köréből kialakul egy iskola — a németek közül említjük *Schrimpf*, *Dawringhausen*, *Mense*, a franciák közül *Herbin* nevét, — mely széles, kerek, zárt formát és nagy kompozíciót alkot, tiszta, síma, mély színnel fest és szeretetteljesen dolgozza ki a részleteket. E stílusban őszintétlen vonás a még gyakran fel-felbukkanó primitívkedés. Félő, hogy a tudatosság ezúttal is elfojtja az ösztönt.

Égetőbb és mohóbb ma a vágy általános értékű és egyetemes érdekű művészet után, mint valaha. Az expresszionizmus egyrészt nem tudta az egyéni élményt közkinccsé tenni, nem tudott bekapcsolódni a köz általános érzésvilágába; a forma fokozatos absztrahálása fokozatosan zárt ki mind szélesebb köröket az expresszionizmus megértéséből. Másrészt maga az egyéni művészi élmény, spiritualizálás utáni vágyában, nem volt ösztönös és célirányos; nem kapcsolódott általános érzéstartalmakba, hanem tétován kapkodott mind újabb s újabb szenzációk után. Az aktivista irányok különmeműsége mellett még az egyes egyének érzésútjai is határozatlanok és elmosódtak. Az aktivista kísérletek „érthetatlensége” éppen a közös és általános érzésalap hiányából folyik. Ez az antiszociális, társadalomellenes jelleg teszi az aktivizmust érthetatlenné — és nem fordítva, nem érthetatlenségéből folyik antiszociális volta.

A műtermelés százalékban túlnyomó része ma is támasznélküli meseterembek silány munkája. A számbajövő művészek egyrésze, szintetikus vagy expresszionista vagy kubista kísérletei meddőségét belátva, visszakozik egy többé-kevésbé jellegtelen festőiség vagy klasszicisztika felé; a művészek másik része még hisz az aktivizmus valamelyik irányában; egy harmadik kis csoport Henry Rousseau vagy a késői gótika felé orientálódik. A közeljövő ügylátszik ezeké, de nehezen hihető, hogy ők lennének hivatottak az általános heterogeneitást megszüntetni.

* * *

Hová vezet utunk?

Az emberiséget ma két tendencia hajtja: az egyik a sóvár vágy a transzcendens után; a másik a hajlíthatatlan törekvés a pozitív technikai gyakorlatosság irányában. Az egyik oldalon spiritualizálás, a másikon materializálás, látszólag szöges ellentétben egymással. És mégis

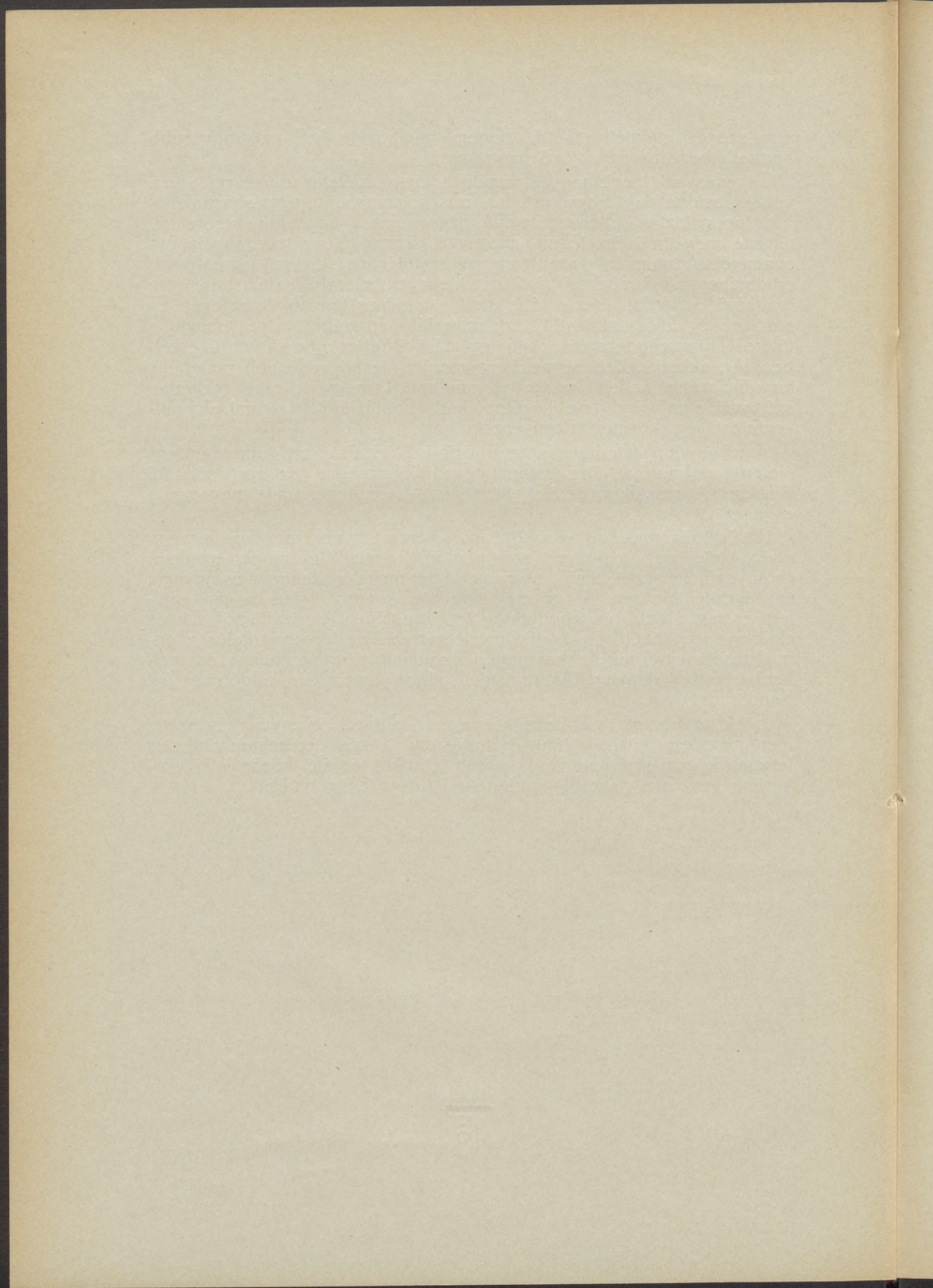
nem szöges ellentét a kettő, hanem találkoznia kell egy magasabb harmadikban. És ez a jövő programja.

Tévedés azt hinni, hogy a primitív világszemléletek művészei nem voltak racionálisak, hogy testetlen miszticizmusban vagy absztrakcióban tapogatóztak. Ellenkezőleg. A néger lélek, a középkori keresztény lélek a maga művészetében valósággá, szemléltetővé tette eleven hit-élményét. A totem és a szent realizált mitológia volt, a szó legreálisabb értelmében. A középkori hívő nem lebegett állandó extázisban, sőt: rendkívül szilárdan érezte lába alatt a talajt és feje fölött az eget. És amit az ég felől tudni vél, azt materiális formába öntve lehozta a földre. Transzcendens és pozitív egymást áthatva egyesült a művészetben. Az akkori „közönségnek” egyszerűen legközvetlenebb materiális formája szerint kellett vennie a műalkotást, hogy teljesen megértse azt, amit a művész vele közölni akart. Fantáziájától semmi elvonatkoztatást sem követelt a művészet.

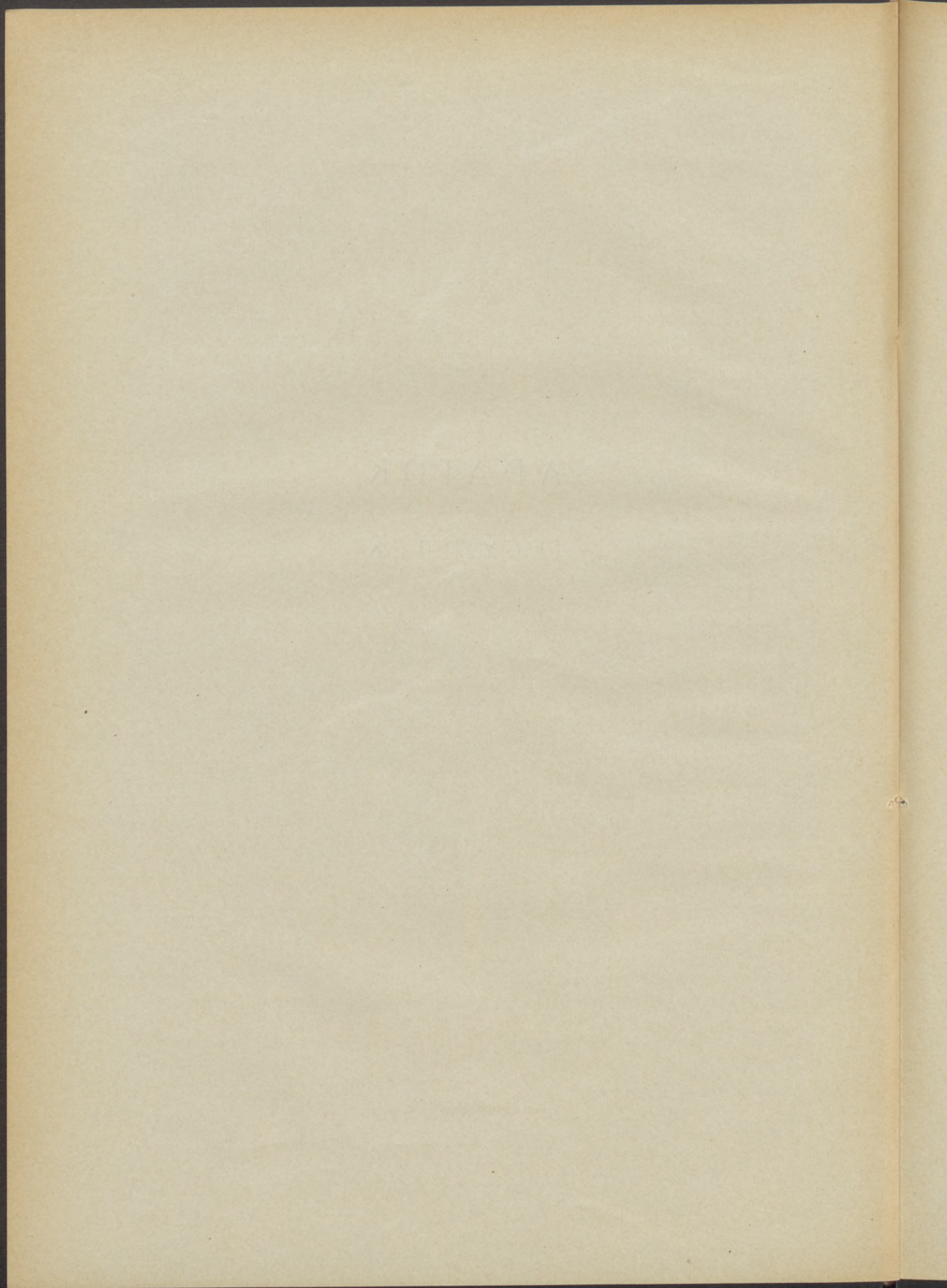
A mi jövőnk feladata is az: pozitívvá tenni a mi transzcendens élménytartalmunkat, újra testben bevonulni az égbe, az eget leállítani a földre. A misztikum az élet ellensége, — a materializmus megaszalja a lelket.

A régi négernek, vagy a középkori kereszténynek meg volt a maga világnézete, mely egységes szempontból vezetett le minden szellemi és anyagi jelenséget; amint hogy az ember maga is szellemet és anyagot egységesítő jelenség. Ha mi megtaláljuk a kapcsolatot Isten és gép, szellem és test, rádió és gondolatátvitel, repülőgép és levitáció, film és clairvoyance között, ha a krisztusi törvény és a darwini kutatás ellentmondása megszűnik: akkor materializálódott a transzcendens és szellemivé vált az anyag. Akkor ismét otthon leszünk a földön az ősi Rend tudatában.

Ennek a kornak meg lesz a maga általános érvényű művészete, mert meg lesz közös hitünk és tudásunk, közös érzésélményünk és lesznek közös szimbolumaink. Testi létünket tápláló közös lelki gyökerünk lesz, mely a csillagmiriádokon túl az Égig nyúlik.



ADATOK
ÉS
JEGYZETEK



Az utolsó százötven év belső nyugtalanságát mi sem jelzi jobban, mint a kormányformák folytonos változása, a sok forradalom, forrongás, szabadságharc, a tisztára nacionalista, a tisztára társadalmi indokú mozgalmak mellett azok a mozgalmak, melyekben a legkülönbözőbb indokok keresztezik egymást és a legtöbbféle hatások keverednek. Valamikor a pártokat hatalmi szempontok vezették külsőleg, belsőleg pedig mindig két áramlat küzdött csak egymással: egy konzervatív és egy haladó. Most a politikai élet a legfurcsább jelenségeket szüli: egy helyen, egyazon időben, egyidős azonosfajú emberek közül az egyik a középkori kényúr elveit vallja, a másik a népuralmat hirdeti a szabadelvűség alapján, a harmadik a kommunizmus kényszerében látja a megváltást, a negyedik a rendi uralom híve, az ötödik anarkiát hirdeti, a hatodik, hetedik, nyolcadik még más tízféle elv között haboz vagy állásfoglalását esetenként változtatja.

Nincsenek tehát közös ideálok, sem a politikai, sem a társadalmi életben, sem az egyéni életben. Van, aki a materializmus kézzelfogható elvei szerint él, tompán, fizikai szükségleteinek. A legkorlátlanabb önzők mellett azonban mártírok tömegesen áldozzák fel magukat eszméiknek. A hitetlenek mellett ott vannak a hinni akarók. A múlt század a pápa csalhatatlanságát, Mária szeplőtelen fogantatását emelte dogmává. Ugyanekkor a protestantizmus új szektákat szült. A Szent Szövetség századában pusztán gazdasági alapon, a történelmi materializmusra való hivatkozással szervezkednek a tömegek. Amikor egy császár azt hirdeti, hogy uralma Isten kegyelméből való, egy népszerű filozófus azzal a tannal ragadhatja el a tömegeket, hogy a ma vajaskenyér formájában magunkhoz vett kalóriamennyiség a vegyi folyamat útján holnap agyunkban egy genialis gondolattá alakul. A tudás azzal az igénnyel lép fel, hogy a hit pótlékkául elismerjék. Ám a természettudományokban való hittel szemben áll a buddhizmus, az okkultizmus terjedése. Korunk nemcsak a repülőgép és a rádió, az autó és a mozi kora, hanem a parafizikáé és az ektoplazmáé is. A gyökértelen, önmagában meghasonló embert végül is ki mirigyátültetéssel, ki hipnózissal, ki pszichoanalitikával, ki homöopata golyócskákkal gyógyítja.

A különleműség minden életjelenséget megfoszt szerves jellegtől. A közös nevezőt hiába keresnők.

* * *

BEVEZETÉS.

¹⁾ Rokokó alatt értjük nem csak a francia udvari művészetet, hanem általában a barokk tendencia utolsó fázisát, mely egyházi és világi, udvari és népművészetben azonos stíljegyek szerint alakul.

²⁾ „Izmus“-sal jelölhetjük az új vagy látszólag új célkitűzéseket, „isztiká“-val a tudatosan régi stílusokhoz visszatérő, azaz látszólag visszatérő törekvéseket.

³⁾ Lásd VIII. fejezet, 46. lap.

⁴⁾ A középkorban a művészet nagyrészt a „Biblia pauperorum“, az írástudatlanok olvasókönyve volt. De a középkori művészetben sohase tolakodott a tárgy, a mese, annyira előtérbe, hogy az abszolút érzéslményt megzavarhatta volna.

1700 körül Franciaországban két áramlat küzd egymás ellen: a Lebrun által képviselt úgynevezett „rajzi” áramlat, mely a barokkon belül a viszonylag hűvösebb, konstruáltabb és színtelenebb irány, és ennek ellenzéke, a kolorista áramlat, mely a kompozíció nagyobb fokú könnyűségére, szabadabb temperamentumra és festői színgazdagságra törekedett.

Watteau (1684—1721) csodálatos munkásságával teljesül a későbarokk játszi festőiségének ideálja, bár Watteau zsenialitása annyira egyéni és utánozhatatlan, hogy lényegében túl is haladja kora stílideálját és egyedülálló jelenség marad. A formának az a légiesen puha ecsetvonásokba való felbontása, a tájnak rózsaszín ködbe burkolása, egyes képein, rajzain a formák elmosódó foltokban való odavetése: mindez túlhalad a kor keretén. Őt a 18. század eleje, a kicsapongó, kacagó örömben tobzódó Régence kora nem érthette meg. Watteau 1719-ben Londonban járt. Anglia megbecsülte csodálatos tehetségét. Igaz: Watteau, aki Valenciennesből származott (Flandriából), Rubenstől, van Dycktól öröklő az általa továbbfejlesztett kolorizmust, Angliában pedig van Dyck a 18. század folyamán is változatlanul megtartotta tekintélyét, szemlélete elevenen élt a közízlésben.

A rokokó ideálja Boucher (1703—70) alkotásaiban ölt testet. Csupa játékos, eleven, pezsgő mozgás, apró libbenés, szeszélyes szökkenés az ő művészete. Már a negyvenes évek végén azonban érezteti hatását a rokokóellenes oppozíció.

Fragonard (1732—1806) eközben a rokokónak fokozottan szellemes, kicsapongóbb és ragyogóbb értelmezést ad. Virtuózitása mögött erő rejlik. Ezer-szeres életet, életetskét szór minden ágacskára-fodrocskára, végigbizsergeti pezsgő napszíkrait verőfényben csillogó rajzain. De azután ő az, aki ismét a Watteau által jelzett útra lép. Egyes rajzai annyira feloldódnak napsugárban, puha, meleg levegőben, hogy Corot vázlatait véljük látni. Fragonard mellett különösen a romfestő Hubert Robert (1733—1808) ér el, szintén rajzaiban, hasonló impresszionisztikus feloldást.

C. J. Vernet (1714—89), aki a negyvenes években Rómában friss közvetlen szétszóró festőiségében Roberttal, Fragonarddal vetekedhetik, hazatérve a száraz, hideg copfos modor zászlóvivője lesz. Növendékeinek, követőinek se szeri se száma.

Egészen elszigetelt, csodálatosan érett jelenség L. G. Moreau l'Ainé (1740—1806),

aki a régi hollandiakon neveli szemléletét, de az atmoszférikus formabontás, a véletlenszerűnek ható tájkivágás, a tárgyaltanul végigsimító ecset kezelésével már az új, intim tájfestés előfutára, még pedig nemcsak vázlataival, hanem „kész” képeivel is. Megemlítendő, hogy Moreau kívül, akinek tevékenysége egyébként észrevétlenül maradt, és vele ellentétben a festők egész hada szolgáian utánozta a hollandi tájat, de hidegítve a színt, higitva a tónust.

Sajátos jelenség e században S. Chardin (1699—1779). Mindenesetre közelebb áll lélekben a hollandi naturalizmushoz — melynek külsőségekben tanítványa is — mint a francia rokokóhoz, de sokkal modernebb amannál. Nagy cselekedete a valórfestés. (A valór fogalmának magyarázatát lásd a 34. lapon.) E téren, különösen az ötvenes évek óta, egy évszázaddal előzi meg a fejlődést. Figurális enterjörjeinél e szempontból még jelentékenyebbek csendéletei, melyeknél, H. Hildebrandtot idézve, „körvonalat már csak mint valórellentétet ismer. Sőt, ezeket az ellentéteket nem kontrasztszerűen érzi, hanem szerves egység fejlődésének.” Amellett a belső egység, a szerves szilárdság, a kozmikus monumentalitás oly ünnepi hangulatát rejti a hétköznapi kopott tárgyaiba, mint utána csak másfélévszázaddal később Cézanne.

Chardin ha nem is szellemileg, de technikailag alighanem hatott Greuze (1725—1805), aki e korszak végének érzésvilágát a legkifejezettebben érzékíti meg. Greuze az, aki előtt sajtó és nagyközönség korlátlanul és némi tartózkodással a hivatalos fórum is zászlót hajt. Ha ma alaposan meg is változott felfogásunk Greuze művészi értékét illetően, úgy nem szabad elfelejtenünk, hogy a klasszicizmus mértani formákba zárható és reliefszerűen frontális, széttárt kompozíció-elvét nem David, hanem ő alkotja meg s mint ilyen úttörő jelenség. Ezüstbarna tónusban összefogott, előkelően tompított színskálája sem véti el hatását a klasszicizmus nagymesterére. Amivel korát meghódítja, az az érzélgős, egész erkölcsös elbeszéléseket pótló, családi és népi jelenetfestése, melynek legnagyobb érdeméül Diderot éppen azt tudta be, hogy tanulságos regényt lehet hozzá képzelni. (Diderot — az első műkritikus — zseniális intuícióval sejtett sok mindent, amit csak a jövő század valósított meg, de folytonos ellenmondásokba keveredett önmagával, úgy, hogy nagyobb nyomatékka mégis csak a tárgyas, irodalmias, erkölcsösködő zsanrfestést szolgált. Greuze forradalmi tette 1755-ben a „Bibliát felolvasó családapa”, mely képpel a harmadik rend érintetlen, ép erkölcsét és puritán életmódját tárja fel a szalonok új eszmékben tetszelgő látogatói előtt.

Greuze fellépésével egyidejűleg az akadémia olimpusi berkeiben is beköszöntött a rokokóellenes reakció. Peyron (1744—1820), J. B. Regnault (1754—1829), de előttük a nemzedéknyi idővel fiatalabb J. M. Vien (1716—1809) is (David mestere) a bolognai 1600 körüli eklektikusokkal keres kapcsolatot. Bizonyos fokig tehát — barokkos — klasszicizmust üznek.

1781-ben „Lionardo halála” című képével F. G. Ménageot (1744—1816) meglepően anticipálja az ötven évvel későbbi Delaroche bombasztikus, üres pátosát. A puritánság mellett a pátosz lényeges eleme e kor érzésvilágának. Egyenlő őszintén vágyak tisztaság és hősiség után, egyenlő hazugul valósítják meg mind a kettőt.

A portréfestés terén különösen M. L. E. Vigée-Lebrun asszony (1755—1842) találja el a kor közvetlenség utáni vágyát, melyet puha, olvadós, bágyadtan kokett nőiességgel fejez ki, hasonló irányban, mint Greuze a maga arcképeivel.

I. AZ ÁTMENET.

Angliában már a 18. század elején mutatkozik a barokktól való programmszerű elfordulás, különösen az építészet terén; a barokk kompozíció tulajdonképpen soha nem is fogott gyökeret angol talajban, csak az a flamand barokk kolorizmus, melyet van Dyck plántált át a szigetországba és amellyel alapját vetette meg az „angol iskolának.”

Az első egészen újkori jelenség Hogarth (1697—1764), aki már a huszas évek óta festi és metszi szatirikus erkölcsrajzsorozatait. Ez a karikaturaizű zsanrfestése némi barokk külsőséggel, de még több copfos szárazsággal, merevséggel tűnik ki. A később divatbajlott modoros históriafestés azután benne találta egyik előfutárát („Sigismonda Guiscard szíve felett” 1759). De Hogarthban rejlik más lehetőség is. Portréinak egy része a semlegesen hű, közvetlenül friss megfigyelés oly fokát tükrözi, mint a két-három nemzedékkel későbbi biedermeier. Egyes képei és rajzai végül is (pl. a „Krevetteslány”) laza ecsetkezeléssel, odavetett lágy vonásokkal, ködös levegővel a pillanat megkapó impresszióját rögzítik. Hogy e gazdag lehetőségeket rejtő művész munkássága még különmeműbb legyen, esztétikai tanításában a lelkétől, alkotásától legtávolabbálló klasszicisztikus szépség-hullámvonalelméletet hirdeti. Így bőséges ellenmondás egyetlen ember tevékenységén belül csak a mi korunk embertípusánál lehetséges.

A tárgyias festés, a história, az egykorú, középkori és shakespeare-i témák irodalmias kiaknázása Angliában előbb és szélesebb mederben hódít, mint Franciaországban. Az egyetlen Raeburn kivételével nem akad valamire való festő, aki ne próbálkozott volna a história veszélyes területén. Rossz színészek hamis pátosza árad e kompozíciók valamennyiéből. Romney 1760-ban „Lear a viharban” című képével nyitja meg a Shakespeare-illusztrációt, melynek tetőpontja a Boydell által kezdeményezett Shakespeare-galéria (1780—1803). Az Amerikából 1763-ban bevándorolt Benjamin West (1738—1820), egykorú történelmi témákat fest előszeretettel, a svájci Fuseli (Füssli, 1742—1825) kecsesen modoros rajzi elemeket furcsán kever misztikus, romantizáló világítással és klasszicisztikus vonalkompozícióval. A hódító modorú német Angelika Kauffmann (1741—1807), mint Vigée-Lebrun asszony, antikos külsőséget copfos szárazsággal és érzelgős kifejezéssel egyesít. E három „nagy idegen” mellett vagy harmincra tehető az 1800 körüli angol históriafestők száma.

Emellett az elég nagyszámú akvarellista és miniatúrafestő nagyobb része tárgyilagosan, valóság híven részletez, kisebbik része a van Dyck-örökséget közvetíti Gainsboroughig. Thomas Gainsborough (1727—1788) a századvégi nagy angol nemzedék legjelentősebb művésze. Kissé száraz, sötét portréfestéssel kezdi. Tájjaiban a hollandi örökségből táplálkozik. A hatvanas években megváltozik modora: ecsetvonása pasztózus és ragyogó lesz, tájai tónusban a flamand zamatosságot fokozzák. A hetvenes évek végén ismét változik modora, ezúttal a teljesen feloldott festőiség irányába. Watteau is, akitől Gainsborough tanult, ködbe mártotta elmosódott fáit, de Gainsborough szabad ecsetvonásával szétbontja a formát, rózsásan finom, lehelletkönnyű párában oldja fel nem csak a tájat, hanem a figurát is. Színei áttetszőek, gyöngyházszerűen mélyfényűek. A „Mrs. Hopkins,” „A séta,” a „Mall” (1786) már szinte tiszta impreszionizmust jelentenek.

Gainsborough portréfestése még egy szempontból jelentős. Úgy ábrázolja előkelő arisztokratáit, mint a mindennapi élet nyájas, közvetlen polgárembereit. Míg a barokk portréfestő még a mesterembert is királyi kárpitok között, büsz-

kén felszegett fejjel, derékre illesztett kézzel ábrázolta, úgy az új arcképzés még az uralkodót is polgári egyszerűséggel, látszólag „véletlenül ellesett” mozdulattal festi meg.

Festői szempontból kevésbé jelentékeny, de mint korának jellemábrázolója Gainsboroughal legalább is egyenrangú Joshua Reynolds (1723—1792), a londoni akadémia nagyhatalmú elnöke. Reynolds merít úgy a velencei mesterekből, mint a németalföldiekből. Soha oly fokú feloldást és könnyűséget el nem ér, mint Gainsborough, akivel mégis közös alapon nyugszik azzal a törekvéssel, hogy a barokk kolorizmust továbbfejlessze. Felemlítendő még, hogy egyes portréi attitűdjeikben már 1760 óta klasszicisztikus külsőségeket árulnak el.

A két főmester mellett mint két jelentős portréfestő említendő George Romney (1734—1802), a ki fáradtabban, egyenetlenebben, de kifejezésben gyakran érdekesen alkot, és Henry Raeburn (1756—1823), aki a kifejezés közvetlenségével a biedermeier értelmében; széles ecsetkezelésével, a reflexek merész figyelembevételével pedig az impresszionizmus szellemében dolgozik.

Németországban a klasszicisztika jóval később terjed, mint a két nyugati országban. Mengs életét hazáján kívül tölti; de elméletileg a klasszicisztika forrása német földből fakad. 1755-ben jelenik meg Winckelmann első munkája, a merész „Gedanken über die Nachahmung,” mely legpregnansabban ad kifejezést a lappangó forrongásnak a „szemtelen modernség” ellen és utal a megváltó antik szellemre. A klasszicisztika elméletére nézve Winckelmann tevékenysége, melyet Rómában folytat, döntő hatással van.

A merevedés, a szárazság, a copfos hidegség azonban a legtöbb — kevésbé jelentékeny — portré- és tájfestő munkásságában kimutatható, ritkán oly vonzó formában mint a berlini D. N. Chodowieckinél (1726—1801), aki a rokokó könnyű báját porosz keménységbe és pontosságba ojtva, szellemes egyéni ilusztrációstílussá alakítja.

A barokk hivatalos portréfestés hagyománya udvari tucatmesterek kezén viszonylag sokáig érvényesül Németországban. A drezdai Anton Graff (1736—1813) vezeti át a portréfestést a külsőséges páatoszból a bensőséges, lelki kifejezésbőség felé. A félhomályt, a barna tónust mint hollandi örökséget megtartja, de az arc lelki szerkezetét fokozott odaadással kutatja ki és barátságos közvetlenséggel tárja a néző elé. Mondottuk: a barokk hivatalos arcképfestés abban a pózban rögzíti meg modelljét, mintha hódoló küldöttséget fogadna, a francia rokokófestő a szellemes, de feszélyezett társalgás pillanatában kapja le rendelőjét. Az új polgári portré, a kialakuló biedermeier azonban úgy adja emberét, „amilyen,” meglepi otthonában, sétáján, fesztelen beszélgetés közben. A polgári portré mindig „magunkfaját” ábrázol és éppen azért oly „kedélyes.”

A polgári portrénak megfelelő intim táj most kezd kialakulni, még félénken, inkább csak egy-egy véletlenül sikerült kísérlet képében. Salomon Gessner (1730—1788), az idillköltő, aki technikailag sohase viszi sokra, néha naivul ellesi az erdő igazi arculatát. Egy sor más svájci festő is hasonló irányban halad. Drezdában J. H. Klengel (1751—1824) az új tájérzés, a természetközelség jegyében fest, következetesen fejlesztve tovább a hollandi táj által nyújtott lehetőségeket. Számos követője akadt.

Mások a hollandi tájból kiindulva, a naturalista elemeket, a részletmegfigyelést fokozzák, így főleg Ferdinand Kobell (1740—1799), aki a müncheni táj megalapítója lesz.

I. AZ ÁTMENET.

A kiaszott, barokk külsőségű tájfestésnek józan, száraz zászlóvivője J. Ph. Hackert (1737—1807), akit Goethe furcsa módon oly sokra tartott, alighanem topografikus, sőt, geológikus hűsége miatt.

Olaszország a 18. század vége óta egész a 20. századig megszűnik egykorú művészetével hatni. Múzeális jelenség. A 18. század végén Rómában Mengs eklektikája uralkodik, és csak Velence marad egy ideig saját hagyományához hű. Innen indul ki az a városfestészet, mely az idősebb Canalettonál és Guardinál még tisztára rokokó-jellegű, Bernardo Belottonál („ifjabb Canaletto” 1724—1780) bizonyos hidegebb, szárazabb, copfos sajátságot nyer. Belotto huszonötödik életévétől fogva Németországban, majd Lengyelországban él.

* * *

1. A copf a romantikusok használatában eredetileg a rokokó csúfondáros megbélyegzését jelentette. Ma e szó — mint művészettörténeti jelző — egyrészt elvesztette elítélő értelmét, másrészt nem a rokokóra vonatkozik, hanem a 18. század hetvenes éveinek száraz, korai klasszicizáló művészetére.

2. Az *öntudatos* ember magabizó, a *tudatos* pedig az, aki lelki életének minden jelenségét a boncoló értelem világításába helyezi.

3. Ez az intenzitás, az élménynek ez a sűrítése teszi művészetté a naturalizmust.

4. Élesen meg kell különböztetnünk klasszicisztikát és klasszicizmust. Lásd II. fejezet, 17. lap.

5. Fényhomály: a fény átszüremlése a homály burkán. A röneszansz chiaroscuroja (fényhomálya) nem bontja meg a forma plasztikáját, csak tompítja a vonalak életét.

II. A K L A S S Z I C I S Z T I K A.

Jacques Louis *David* (1748—1825) rómadíjas társaival 1784-ben tér haza Párisba. A talaj elő volt készítve számára. A hősi tettek, az erkölcsi tisztulás utáni vágy fennen lobogott a lelkekben. Az 1785-i Salon-kiállítás szenzációja lett a „Horáciusok esküje,” mely tárgyával a hazafiság, önfeláldozás, hősiség eszméit szolgálja, külsőségeiben tiszta antik jeleget mutat, színben, megvilágításban nemesen megőrzi a barokk hagyományt, rajzban a fagyos pátosz jegyében áll. Egy csapásra David lesz az első festő. Egyelőre hivatalos képein sem vész el a finom barokk kolorizmus („*Brutus*”, „*Páris és Helena*”, 1789), a rajz kellemetlen fagyossága ellenére. Később adja csak fel mind jobban a színt és másol mind fantáziátlanabbul barokk szobrokat („*Szabin nők elrablása*”, 1799; „*Leonidas*”, 1814). Portréfestése azonban, melyet ő is, mint az egész közvélemény, alárendelt jelentőségű műfajnak tart, kezdettől mindig megőrzi kolorisztikus jellegét. Eleinte tárgyilagosa, de kifejezésben rokokósan pointált (pl. „*Pécoul-házaspár*”, 1783), később színeinek zamatja fokozódik, Halsra, van Delftre emlékeztet („*Orvilliers márkiz*”, 1790; „*Sériziat-házaspár*”, 1795). Kifejezésben közvetlen, eleven, bájos. Mme Récamier híres kép-másával szinte a barokk hagyomány és az új festői naturalizmus közötti úrt hidalja át (1800). Üdeségét továbbá is megőrzi, színízlését talán még fejleszti is. („*Pius pápa*”, 1805; „*Mongez házaspár*”, 1812.) Ott sem válik hűtlené szín- és tónusérzékehez, ahol óriásméretű tömegportréval kell megbirkoznia. „*Napoleon koronázása*” („*Sacre*”, 1805—7) alig valamivel szárazabb és hűvösebb arcképeinél. David hajlama ellenére válik akadémikus festővé. Megnyitja ezzel az ösztönök ellenére, elfogultságból akadémikusokká lett festők hosszú sorát. — David küzdőtársai jóval jelentéktelenebb emberek. A legfontosabbak nevét említettük: ezek F. P. *Gérard* (1770—1837), aki lélekszerint finom naturalista, A. L. *Girodet-Trioson*, a fagyos akadémikus (1767—1824), P. N. *Guérin* (1774—1833), akinek iskolájában robban ki, reakcióképen, a romantikus „forradalom”, és még három vagy négy más a maga korában nagyrabecsült festő, aki a klasszicizistát a századon által megőrzi.

Jean Dominique *Ingres* (1780—1867) azt veti David szemére, hogy a klasszicizmust nem forrásánál kutatta, Phidiasnál és az 1500 körüli olasz művészetnél, hanem hogy a római emlékeknél állott meg. Ingres maga e forrásokhoz 1810 után érkezik el. „*Odaliszk*”-je (1816) legtisztább klasszikus alkotás, továbbfejlesztése már 1808-ban megalkotott akttípusának („*Baigneuse*”);

II. A KLASSZICISZTIKA.

szemben az „Ödipusz és a Szfinx” című kompozíciójával (1808), mely inkább még Canova copfos szellemében készült. A következő években Rafael és a firenzei Quattrocento hatása keveredik benne. A „Kulcsátadás” (1820) Rafael szőnyegkartonstílusának felel meg, a „Paolo és Francesca”, a „Roger és Angelica” (1819) és az „V. Károly bevonulása” (1821) inkább Botticelli és Verrocchio hatását árulja el. Portréfestészete 1810 körül éri el tetőpontját, de tisztán biedermeyerizű naturalista stílusú. Emberábrázolásának elbűvölő frissessége, a testi szerkezet tudós megértése Daviddal való lelki rokonságáról tesz tanúságot. Ingres a huszas évekkel le is zárja legjava alkotó tevékenységét. A „Homér-apoteózis” nagy csoportja (1827) „túlzsúfolt, sajátosan erőtlenség és fagyott... a színezés szegényesnek és kartonszerűnek tűnik” (Henry Marcel). A színválasztás külsőséges, a kompozíció csak a főcsoport háromszögében nem zavaros. A portréban a festőiségnek bizonyos engedményeket tesz, így a barnatónusos, mesterien kiegyenlített, elmélyülten jellemző Bertin-arc-képben (1832), a Cherubini-apoteózisban (1842) stb. Ingres művészi hanyatlása csak az ötvenes években válik nyilvánvalóvá. 1856-ban keletkezik a „Forrás”, mely bár utólérhetetlen virtuóztatású a hullámos test megmintázásában, de belsőleg hideg; a bizonytalan háttér ezenkívül felfogja és elnyeli a test ritmusát. „Az ostyás Szűz” (1854) kellemetlen Rafael-utánpótlás; egészen gyöngye, akadémikus, zavaros a „Jeanne d'Arc” (1854).

A német klasszicizisták a schleswigi A. J. Carstens (1754—1798) indítja meg nagyméretű kartonjaival (l. 2. sz. jegyzet). Elvből nem használ modellt, mert nem akarja, hogy képzelete alkotásait a természet motívumai befolyásolják. Miután képzeletét Michelangelo és Rafael-emlékekkel itatja át, nem csoda, ha kartonjai feltűnő Michelangelo- és Rafael-emlékeket árulnak el. Carstens erős hatást gyakorol a nazarénusok csoportjára. A nazarénus mozgalom 1808-ban Bécsben pattan ki, amikor J. F. Overbeck (1789—1869) mint fiatal akadémianövendék tiltakozásul az iskola pogány és természetellenes gipszkultusza, a lélek nélküli technikanatanulás, a klisészerű motívummásolás ellen, megalapítja a „Lukács-testvériséget”. Két évvel később társaival Rómába költözik. 1811 óta a San Isidoro-kolostorban jámbor, aszkéta katolikus életüket imának és művészetnek szentelik. A csoport két vezére, Overbeck és Peter v. Cornelius (1783—1867), akit a düsseldorfi akadémián akkor uralkodó davidizmus kerget Rómába. A nazarénusoknak megadatik az a ritka szerencse, hogy testvéri együttműködés alapján festhessék ki Bartholdi római porosz konzul villájának falait (1817) és később a Villa Massimit (1827). Ez a mozgalom tetőpontja. 1818-ban Julius Schnorr von Carolsfeld (1794—1872), 1827-ben Joseph v. Führich (1800—1876) csatlakoznak a nazarénus csoporthoz. Ideáljuk a fiatal Rafael édes szelídsége. Csoportalkotást Giottótól és az érett Rafaeltől tanulnak. A többi mester hatása (a 20. lapon vázolt) hangulati elemekre szorítkozik. Később a nazarénusok nagy változáson mennek át. Cornelius, a legnagyobb egyéniség közöttük, erején felüli feladatot tűz maga elé: óriásméretű, szintelen freskóival akarja megreformálni a modern művészetet. A müncheni Ludwigs-kirche 1500 négyzetláb nagyságú freskóját, „Az utolsó ítélet”-et festi meg, (1836—39). Eredetileg izmos, szinte gótikus erejű vonalvezetése itt szánalmasan megtörik, bágyadt Michelangelo-emlékekbe fül. Ez a kartonstíl bukása. A többi nazarénus szintén elfonnyad, akár az olasz Quattrocentóban, akár Dürernél keres megihletést.

A nazarénusokkal egyidőben él Rómában egy német klasszicista tájfestő-csoport, melynek feje J. A. Koch (1768—1839). Nagytömegű, rétegekben fel-

II. A KLASSZICISZTIKA.

épített monumentális campagnai és alpesi látképeket fest. Naturalisztikus hajlamai következtében túl gondosan rajzol meg részleteket és tűri, hogy a tájkivágásba véletlenségek csússzanak. Koch körül nagy klasszicista tájfestőiskola keletkezik, később kifejezetten tárgyas jelleggel; a táj a témául választott történelmi nevezetességű vidék „történelmi jelentőségét” lesz hivatott kifejezésre juttatni.

Anselm Feuerbach (1829—80) eleinte akadémikus modorban Rubenst utánoz. Nem elégül ki, Olaszországba vágyik. Ott nyilatkozik meg előtte a klasszikus szellem. Kimondhatatlan vágy hajtja a rőneszansz felé; epedő-sóvárgó, kielégíthetetlen kívánsága a fenséges, tiszta harmoniákban való feloldódás. Legfontosabb alkotásai: „Ifigénia” (1862 és 1871), „Plato vacsorája” (1866—69), „Medea” (1870), „Amazoncsata” (1873); utóbbi, fájdalmasan tehetetlen nagyotakarássával, végleg megtöri amúgy is bágyadt alkotóerejét. Férfi éveit szinte kizárólag Olaszországban tölti, a helvenes években a bécsi akadémián működik. Az „Amazon”-freskó ugyanazt jelenti pályáján, mint Corneliusén az „Utolsó ítélet”.

* * *

1. Lord Elgin angol diplomata az athéni Parthenonról levétette a Phidias műhelyéből származó reliefsorozatot és a londoni British Museumba vitette.

2. A karton a régi mestereknél arra szolgált, hogy segélyével vigyék át a freskó tervezetét a falra. A körvonalak mentén sűrűn átlukasztották a papírlemezt és szénporral vázolták fel a rajzot a vakolatra.

III. AZ OBJEKTÍV NATURALIZMUS.

Az angol kismesterek iskolája mélyen belenyúlik a 18. századba. Új értelemben vett objektív naturalizmus itt hamarabb alakul ki, mint bárhol másutt. Az 1800 körüli naturalista iskola képviselőinek már se szeri se száma. A legkitünőbb közülük, egyúttal mint zsanrfestő is, Robert *Smirke* (1752—1845), David *Wilkie* (1785—1841) és William *Mulready* (1786—1863). Wilkie egész kitűnő festői kvalitásaival még a francia romantikára is hatással van. Az állatfestők közül kiemeljük George *Morland* (1763—1804) és James *Word* (1769—1859) nevét.

A francia kis tájfestők nagy hada, mint említettük, egy vernetista és egy németalföldi iskolába oszlik. E festők neve ma már csak a gyűjtőt érdekli. Egy későbbi nemzedék az, amely az objektív naturalizmust festői irányba fordítja; ezzel a nemzedékkel a festői naturalizmus keretén belül foglalkozunk.

A portréfestők közül, a klasszicizálka nagymesterein kívül, említendő Hippolyte *Flandrin* (1809—64) és Victor *Mottez* (1809—97), akik a legméltóbban képviselik a polgári naturalizmust, továbbá Théodore *Chassériau* (1819—1856), J. Th. *Fantin Latour* (1836—1904) és L. G. *Ricard* (1824—73), akik az objektívítást a festőiségbe vezetik át.

A történelmi krónikások gyakran igen nagy méretben dolgoznak, de szemléjük mindig a hű és szűk szemlélet jegyében marad. A két legismertebb grafikus N. T. *Charlet* (1792—1845) és jelentékenyebb tanítványa D. A. M. *Raffet* (1804—1860). Három nemzedék objektív csatafestője közül a három leghíresebb: Carle *Vernet* (1758—1836), Horace *Vernet* (1789—1863), majd J. L. E. *Meissonier* (1815—91).

A sokszáz német és osztrák objektív naturalista közül csak a vezető egyéniségek és a legnépszerűbb művészek neveit emeljük ki.

Mint portréfestő Bécs legnagyobb mestere Ferdinand *Waldmüller* (1793—1865), aki élete végén meglepően érdekes kísérletet tesz a napsugaras táj festése terén. Kiindulópontja hibás, mert szürkésbarna tónusát sohasem adja fel. Mellette Josef *Kriehuber* (1801—76), M. M. *Daffinger* (1790—1849), Franz *Eybl* (1806—1880) és Friedrich v. *Amerling* (1803—87) említendők; utóbbi a legkevésbé őszinte és legédeskebb, míg a legtöbb tudás és erő Eybl alkotásai mögött rejlik. — Berlinben Franz *Krüger* (1797—1857) szemléletének üde köz-

vetlenségével, a jellem iránti biztos érzékével minden más művészt túlszárnyal. A kor érdekes embereinek krónikása Krüger mellett főleg id. Karl Begas (1794—1854).

Enterjör, zsanr, családkép területén ki kell emelnünk Bécsben Josef Danhausert (1804—1845), aki hollandi és angol hatás alatt áll, Németországban pedig Moritz v. Schwindet (1804—1871), aki félig a romantikusok közé is tartozik és így abban az összefüggésben fogjuk tárgyalni. Említendők még e csoportban: a szász nyárspolgárfestő Ludwig Richter (1803—1884), a melegszívű F. G. Kersting (1783—1847), a megtestesült biedermeier kedélyesség, és Eduard Meyerheim (1808—1879).

A táj területén belül nagy hatással volt mindazokra, akik Rómát felkeresték, a klasszicista Köch mellett a naturalista J. M. v. Rohden (1778—1868) is, igaz, hogy nem annyira meglepő impresszionizmusával, melyet egyes vázlatai rejtenek, mint inkább elfogulatlan, szerény természetlátásával.

Az eredetileg hollandi hatás alatt állók közül Cantius v. Dillis (1779—1856) és Wilhelm v. Kobell (1766—1855) a legjelentékenyebbek. A táj- és épületkrónikások közül említjük az osztrák Jakob és Rudolf Altot (1789—1872, 1812—1905); utóbbi — Magyarországon is sokat jár — hosszú élete végén finom, világos festői jelleget ölt és szellemileg is frissen a bécsi szecessziómozgalom élére áll. — A müncheni épületfestők legfinomabbikja Neher (1798—1876), a berliniek közül a leghűségesebb Eduard Gaertner (1801—77).

A dán festészet kezdeteinél ugyanazt tapasztaljuk, mint a francia klasszicizmusnál: Ch. W. Eckersberg (1783—1853), aki David iskoláját járta ki, és Eckersberg számos tanítványa, reprezentatív képeikben antikot utánoznak, szívük szerint — amikor a tengert ábrázolják, portrét festenek — a legvalódibb tárgyilagos naturalisták. A szerénység, józanság, elégedettség, mindennapiság érzéseit a legnagyobb intenzitásig fokozzák. A második nemzedék vezető alakja W. N. Marstrand (1810—1873), kissé bizonytalanabb tehetség, aki klasszicisztika és festőiség között ingadozva nem mindig leli meg festészete objektív jellegét. Közben a romantika eléggé érdekes módon érinti a dán művészetet, míg a negyvenes évek nemzedéke hollandi hatások alatt újra rátalál egy, kissé festőibb jellegű, naturalizmusra, mely — különösen a tájban — az atmoszférikus jelenségek megfigyelését emeli magas fokra. A legjelentékenyebb művészek közé tartoznak: Christen Dalsgaard (1824—1907) és J. F. C. Vermehren (szül. 1823). A valóság képéhez még közelebb viszi naturalizmusát a negyvenes és ötvenes évek négy mestere: P. C. Skovgaard (1817—1875), J. Th. Lundybe (1818—1848), Kyhn (1819—1903) és Ch. G. Rump (1816—1880). A század végéig, — bár az atmoszférafestés problémája mind jobban az érdeklődés középpontjába kerül és a dánok a barbizoniak híveiül szegődnek, — a dán festészet a festői naturalizmuson belül a hűvösen objektív pólust képviseli.

William Turner (1775—1851) pályája kezdetén az angol akvarell- és a hollandi tájfestők által szabott keretben mozog. A nyolcvanas évek elején a részleteket mindjobban alárendeli az összhatásnak, fénykezelése elosztottabbá válik. A huszas években alakul ki romantikus stílusa, a perspektíva tágul, a fények szétszórtabban cikáznak végig vagy áradnak szét a tájon. „Hófúvás az alpesi hágón” című képe (1829) egyik legjellegzetesebb ilyen elhaló lendületű romantikus tája. A harmincas évek óta a ködburok mind nagyobb szerepet játszik, mindjobban elnyeli a részletformát, mely itt-ott tűnik már csak át rajzi keménységgel. Világításban egy-egy sötétebb vagy fényesebb folt, színben bizonyos helyi kolorizmus (lásd 23. lap) bontja már csak meg a teljes impresszionisztikus szétfoslást. Turnert tehát az impresszionizmustól a világítás még nem abszolút elosztottsága, a színek különválása, továbbá az ecsetvonás még csekélyfokú rajzi kezelése választja el.

Francisco Goya (1746—1828) fiatal korában Spanyolországban két áramlat küzd egymás ellen: a Mengs-féle klasszicisztika és a Tiepolo-féle rokokó. A klasszicisztika kevésbé érinti Goyát. Szívvel-lélekkel Tiepolohoz csatlakozik. Első freskói, szőnyegkartonjai, festményei a rokokó jegyében állanak. A nyolcvanas és kilencvenes években, különösen arcképeiben, bizonyos copfos melegség, szárazság ellen kell megküzdenie. Finom festői ösztöne átsegíti a zátonyon. Ezidőben feltűnő belső rokonságot mutat az angol portréfestőkkel, kiknek munkáit azonban nem igen ismerhette. 1792-ben megszüketül. Érzéki fogyatéksága mindenesetre hozzájárult művészete elmélyítéséhez. Festése mind szélesebb, foltosabb lesz, a fény-árnyjáték mind melegebb. Emellett portréinak lélektani éle hol a karikatura, hol a meleg érzéssel való telítettség irányában érvényesül mind jobban. Ezentúl megmarad Goya rajongó ember- és jelenségszeretetének kettős kiélése: pozitív irányban amikor kedves embereit odaadó melegséggel, gyöngédséggel, a festői szépségek simogató kiélvezésével veti vászonra, negatív irányban, amikor a szenvedélyek, gonoszságok, hóbortok és a hősiség élményeinek ad fájdalmasan szatirikus és félelmetesen mozgalmas alakot. 1799-ben keletkezik a két „Maja”, a ruhás és a meztelen (a művészettörténet fekvő női aktjai hosszú sorában az addig legfestőibb megoldás). Ecsetkezelése azután még szabadabb lesz, mindjobban függetlenedik az ábrázolt tárgy formájától és mindjobban aláveti magát a fény és a szín akcentuálásának. A tizes évek végén Constable festőiségével rokon, csak szenvedélye-

IV. A ROMANTIKA.

sebb, misztikusabb tájakat alkot. — Goya festészetének lényeges kiegészítő része grafikája, mely igen fontos szerepet játszik az új grafika kialakulásában. — Goya követői közül Eugenio Lucast (szül. 1828) említjük meg mint azt, akit a műkereskedelem a leggyakrabban téveszt össze Goyával.

P. P. Prud'hon (1758—1823) 1784-től 89-ig Olaszországban időzik, mint a nagydíj nyertese. Legkiválóbb képei: „Psyche” (1808), amint amorettek az égbe emelik, „Az Igazság és a Bosszú üldözik a gyilkost” (1808), „Vénusz és Adonis” (1812), „Ifjú Zefir” (1814) és a „Mennybemenetel” (1819). Prud'hon egyetlen, mesteréhez híven ragaszkodó, tehetséges tanítványa Constance Mayer (1775—1821).

A. J. Gros (1771—1835) első híres képét — „Bonaparte az arcolei hídon” — 1796-ban festi. Ezután egyik hatalmas alkotása követi a másikat: 1804-ben „Napoleon a jaffai pestisbetegek között”, 1808-ban „Az Eylau-i csata”, 1810-ben „A piramisok melletti csata”. Számos nagyméretű és nagyfeszültségű katonarcképet és egyéb portrét is fest. A huszas évek óta művészete nagy hanyatláson megy keresztül. A fiatal romantikusokkal szemben Gros végül is értelmetlenül áll.

Théodore Géricault (1791—1824) Guérin klasszicista műhelyében a romantikus forradalom zászlóvivője lesz. Itt tanulja meg a fiatal nemzedék az „iskola”, az akadémia megvetését. David annak idején támadta volt az akadémiát, hogy elfoglalhassa és uralkodhasson benne. Az akadémia mint intézmény elleni küzdelem azonban csak most kezdődik. — Géricault Gros hatása alatt festi „Lovasvadász”-át (1812) és egy sor más katonaképmását. 1819-ben állítja ki „A Médusa tutaján” c. kompozíciót. 1820-ban Londonba utazik, ahonnan egy csomó valörös, viszonylag naturalisztikus lótanulmányt hoz haza. Lóversenyt is fest, minden impresszionizmus nyoma nélkül, a mozgás és főleg a színek fényértékének objektív megfigyelésével. 1822-ben visszatér Párisba, 1823-ban lebukik a lóról és a következő év elején, hosszú kínlődés után, meghal.

Eugène Delacroix (1798—1863) hatalmas és igen különböző értékű munkásságot fejt ki. Első és talán mindvégig legnagyobb szerű alkotása a „Dante bárkája” (1821). Közmegbotránkozást három évvel később vált ki „Kioszi mésszárlás” című kompozíciójával, mely végső kivitelben jóval hidegebb és szétesebb a mi szépművészeti muzeumbeli vázlatunknál. „Szardanapal halála” című képében (1827) még szintén nem tudja összefogni a széteső tömegeket. Első mesteri nagy kompozíciója: „A Szabadság a barrikádokra vezeti a népet” (1830); minden ízében és ismérében romantikus alkotás. Rubenshez legközelebb áll „A keresztiesek bevonulása Konstantinápolyba” című óriás vásznával (1840) és számos freskójával a Palais Bourbonban, a Louvre Apollo-galériájában és a S. Sulpice-templomban. Tájfestését bizonyos fokig Bonington befolyásolja. Rembrandtot csodálja, de vele művészileg közelebbi viszonylatba nem lép. 853 olajfestménye, 1525 pasztell- és akvarellrajza közül igen sok a vadállat-tanulmány, a keleti lovaskép (Delacroix 1831-ben jár Marokkóban), a portré és a csendélet.

Félig-meddig Delacroix követőéhez tartozik Théodore Chassériau (1819—1856), értékes tehetség, aki a romantika, az objektív naturalizmus és a klasszicisztika közti eklektikus tétovázásában bukik el. — A keleti táj színragyogását öt évvel Delacroix előtt fedezi fel A. G. Decamps (1803—1860). Tésztáisan felrakott

IV. A ROMANTIKA.

mély, drágakőfényű, aranybarna tónusba burkolt színei, fényárnyjátékának gazdag hullámozása Delacroix lelki rokonává avatják. A negyvenes évek óta azonban aprólékos és száraz.

A nagy francia tájfestők közül különösképen romantikus lehetőségek Paul Huetben (1804—1869) vannak. Turner egy késői francia utánzója Ziem (1821—1911).

Daumier (1808—1879) egész életében kenyérkereseti kényszerűségből folyó-iratok, könyvek illusztrációjához kötve, nem élheti ki fájdalmas vágyát: a monumentális festést. A század egyik legnagyobb zsenije volt. Jelentőségét a VIII. fejezetben méltatjuk.

Bizonyos copfos romantikus törekvéseket Dániában már a 18. század végén találunk. Ezekről eltekintve a keleti romantika megindítója a kopenhágai Jens Juel (1745—1802), aki azonban főképpen negatív értelemben hat. A kifejezés polgári közvetlenségével, a színkezelés csendes finomságával megerősíti a rokokótól való elidegenedést. A hamburgi Philipp Otto Runge (1777—1810) utmutatóul szolgál a természetközelség utáni vágyában. Ha Runge alkotásait tekintjük, meghatódottan állunk meg arcképei előtt, melyek komolyságát egyrészt bizonyos gyermekes merevséggel enyhíti, másrészt monumentális felfogásával erősíti. Óriáskompozíciónak szánt szimbolikus, arabeszkdiszes képsorozata csak vázlatban készül el röviddel halála előtt. Amily mély értelmű szövevényes filozófikus elgondolásában a nap négy szakának e négy szimboluma, oly bizonytalan, fogyatékos és kisszerű a kivitelben.

A keleti romantika két vezéralakja J. C. Dahl és K. D. Friedrich. A norvég J. C. Dahl (1788—1857) kopenhágai tanulóévei után 1818-ban találkozik Drezdában K. D. Friedrichchel (1774—1840), aki még 1794-ben járt Juel kopenhágai akadémiajába. A régi hollandus táj- és tengerfestők, különösen a Norvégiát járt Everdingen, akkoriban az egész északi művészifjúságra erősen hatnak. — Talán Dahl ösztönzésére küszöböli ki Friedrich a tárgyas hangulathordozó figurát és költői segédeszközöket, a vándort, a szerzetest, a sirt és a magányos feszületet. Ha külsőleg nézzük, ő is, Dahl is naturalisták. A táj végtelen képéből egészen tetszés szerint, minden kompozíció nélkül vágnak ki egy-egy darabot: egy-egy hullámos dombsort, távolbavesző sziklatarajat, egy darab őszi szántót szürke ég alatt, a tenger síkját a holdfényes éjszakán. Ami azonban a naturalizmuson túl romantikusokká avatja őket: az alkotásaik nagystilúsága, terük hatalmas tágulása, vonalvezetésük fenséges méltósága, a fényhullámozás szinte önéletet élő elevevénye. A világ titokzatos szépségének magát odaadó, rajongó, élményszomjas lélek ritka ünnepi perceit látjuk megtestesülni e képekben.

Fel kell említenünk a fiatalon elhunyt Franz Hornyt (1798—1824), aki a romantikus tájon belül a klasszikus pólust képviseli, aki a német röneszansz mestereinek hatása alatt szerkeszti nagystilú tájait.

Alfred Rethel (1816—1859) indulásában a romantikus mozgalom gyermeke, de szemlélete a germán klasszicizmuson, Düreren és Holbeinen, nevelkedik. Az aacheni császártérmet Nagy Károly-freskója a kotja festészete tetőpontját; fametszestilusa „Haláltánc”-sorozatával (1848—9) a teljértékű művészet magaslatára emelkedik. Meg nem értetten, megháborodott elmével hal meg.

Kisebb kaliberű, tárgyasabb szemléletű, de harmonikusabb egyéniség M. v. Schwindt (1804—1871), aki tulajdonképpen a romantika, a biedermeier és a

IV. A ROMANTIKA.

tárgyas zsánr határmesgyéjén mozog. Ecsete alatt — mellyel inkább rajzol, semmint fest — illusztráló módon eleveníti meg a német mesevilágot és a nyárs-polgári élet minden naiv báját.

Karl Blechen (1798—1840) eleinte Dahl és Friedrich hatása alatt áll és üde, közvetlen, de még rajzilag érzett tájakat fest. 1828.-i olaszországi útja óta egészen megváltozik, festői feloldását impresszionisztikus tanulmányokig fokozza. Más képeiben megint (Turner hatása alatt), a napfény küzdelmét festi a köd ellen vagy a nap előtörését felhők mögül és szétáradását a párába burkolt tájon. Blechen egyike azoknak, akik a festői romantikát impresszionizmusba vezetik át.

* * *

1. Hatott előzőleg Delacroixra és Daumiera, e két vele rokon lélekre; a köztudatba azonban Goya nevét csak Manet vitte át.

2. A „valőr“ szó magyarázatát l. a 34. lapon.

3. Vessük össze ezt a Bonaparte-krónikát például Meissonnier vézna, erőltetett, játékos naturalizmusával!

4. A kép a „Méduse“ nevű vitorlás hajótörötteit ábrázolja, akik összeácsolt tutajon hanykolódnak a nyílt tengeren. Néhányan közülök a kimerültségtől már elpusztultak, holttestüket a hullámok nyaldossák, a többi végső megfeszítéssel ágaskodva integet egy a távolban föltűnő hajónak.

5. L. 47. lapon.

6. L. 88. lapon.

John (Old) Crome (1769—1821) egyike azon angol festőknek, akik az objektív naturalista tájat, melynek nagy iskolája volt Angliában a 18. század végén, a festőiség felé fejlesztik. Ecsete még aprólékos, szemlélete szűk, de már megfigyeli az atmoszféra tompító, feloldó, elmosó hatását. John Constable (1776—1837) sokkal jelentősebb, határozottabb egyéniség; szenvedélyes természetbarát, odaadó rajongással csüng a vegetáció és a levegő csodáin. Munkássága párhuzamosan két részre oszlik: a Ruisdael- és Claude Lorrain-hagyományon nyugvó reprezentációs táj az egyik, tájvázlat-festése a másik. E vázlatok elsősorban a fejlődéstörténet szempontjából fontosak. Constable 1824-ben és 1827-ben állít ki a párisi Salonban. Közvetlen hatást az akkori francia nemzedékre kevésbé gyakorol, inkább később térnek ismételtén vissza emlékéhez. Richard P. Bonington (1801—1828) 1816-ban kerül Franciaországba. 1819-ben jár Gros ateliéjába, ahol a romantikus forradalom egyik előkészítője. Tulajdonképpen festői jellegű művész, de temperamentuma romantikus aktivitást kölcsönöz művészetének. Az 1824.-i kiállításon képei Constable-éival együtt szenzációként hatnak. Utolsó alkotásai az impresszionizmust anticipálják. Angliában a festői naturalizmus a század közepén új jelleget nyer, más törekvésekkel keverten.

Franciaországban Moreau mellett Georges Michel (1763—1843) a festői intim táj előfutára. Páris környéki képei meglepően bontott formájuak és témájuk is újszerű. Hatással azonban egyáltalán nem lehetett, mert csak halála után fedezték fel.

Az intim festőiség kismesterei közt a legnagyobb egyéniség Camille Corot (1796—1875). Eleinte Poussin és Claude Lorrain klasszicizmusát szeretné feléleszteni. A harmincas évek végéig találjuk azokat az érdekes kis képeket, melyeken bizonyos klasszicista formatagolás és rétegezés egyesül naturalista megfigyelőörömmel és festői világítási hatások visszaadásával. („Forum Romanum“, „Colosseum“, 1826.) Puha, hamvasszürke ködbe burkolt erdő-enterjőrei lehelletnyi ecsetvonásukkal, üde koratavaszi hangulatukkal az ötvenes évek óta látnak napvilágot. Ezidőben számos portrét és enterjört is alkot („A festő műterme“ 1865—68, „Nőgyöngygel“ 1868—70, „Páncélos ember“ 1868 stb.); nem egynél a kismesteri felfogáson felülemelkedik. A valórskála fokozatos világosításával Manet elődje.

A barbizoni gárda legkülönb. mestere Théodore Rousseau (1812—1867). Ő az első, aki, 1836-ban, Barbizonba vonul, miután a Salon kizárta kiállításai-ból. Sikerei az ötvenes évek óta gyarapodnak. Az 1855.-i kiállításon Delacroix mellett a barbizoniak győznek. Már első képeinek egyike („Gesztenyefasor“ 1837) tömött festőiségével új meglátást jelent. Ezidőben a hollandiakon kívül Delacroixval és az angolokkal is kimagyarazkodik. Egy sor képe ékszeresen, mélyen csillogó, zamatos színességű. Egy másik csoport képe érdekesen közeledik a teli-nap festéséhez („Tölgyek“ 1852 stb.). Igaz, hogy Rousseau és a barbizoniak nem-igen mertek napot adni fekete árnyék nélkül. A barbizoni iskola még mélyen gyökerezik a barokk hagyományban. Tónusa sötét, néha fekete; technikája: komplikált, sok rétegben való festés. Ch. F. Daubigny (1817—1878) sajátos finom sötét valórfestését, lehetséges atmoszférakultuszát csak a hatvanas években alakítja ki. Addig különféle irányban próbálkozik, természetesen mindig a festői intim táj lehetőségein belül. Jules Dupré (1811—1889) 1831-ben Angliában jár és közvetíti társainak a Constable-hatást. Ő a különösképen „hangulatfestő“ e csoportban. Narcisse Diaz de la Pena (1808—1876) jóval színdúsabb, tüzeesebb, temperamentumosabb a többi barbizoninál; eleinte Delacroix hatása alatt romantikus témákat fest, és csak a negyvenes évek óta szenteli magát figurás tájainak. Különáll Adolphe Monticelli (1824—1886), aki a téstás vastagsággal felrakott színek tüzes villogtatását mor-doros játékig fokozza.

Jean François Millet (1814—1875) még ma is hallatlan népszerűségét közvetlenül az érzésre ható szociális tendenciájának köszönheti. Eleinte históriafestő akar lenni és csak Barbizonban, 1849 óta, forr ki egyéni stílusa. Most keletkeznek halhatatlan képei: „Magvető“ (1850), „Faszedők“ (1853), „Nyáját naplementekor hazaterelő pásztor“ (1857), „Esti ima“ (1858), „A szénégető és a halál“ (1860), „Burgonyaszedés“ (1863). Ezután alkotásai veszítenek monumen-tális erejükből, festőiebbekké válnak. Tisztára festői szempontból olajképeinél jóval jelentősebbek misztikus fényű, világosan ragyogó pasztelljei és rézkarcai. Constantin Troyon (1810—65) klasszicista tanulmányai után 1838-ban találja meg stílusát zománcos színességű, sötéttónusú állatképeivel. Az ötvenes évek-ben szárazabb lesz: formátuma nagyobb, valójára naturalisztikusabb.

A naturalizmushoz közelebb áll Corot tanítványa Antoine Chintreuil is (1814—1873), aki finom kismesteri, tompavilágítású valórvirtuozitást fejt ki. — Rokon jelenség Eugène Boudin (1824—1898), aki tengerképeivel még fokozza a nedves szürke pára alatt differenciálódó valórvirtuozitást. A nyolcvanas évek óta az impresszionizmushoz közeledik. — A kismesterek közé tartozik a borongós hangulatú sötétszínű portrék finomkezü alkotója, Gustave Ricard (1824—1873), aki a biedermeiert festőiesíti.

A század három legnagyobb festőegyvénisége között említendő — Goya és Cézanne mellett — Gustave Courbet (1819—1877). Tulajdonképpen autodidakta. 1841-ben a Salon visszautasítja két képét és csak egyet fogad el. Ez kergeti a mértéktelenül büszke embert vad ellenzékbe. „Önarcképe a kutyával“ (1842) arisztokratikus hetyke arckifejezésével árulja el mestere jellemét. Első képeiben még kemény a világítás, a formák robusztusak, súlyosak, a színek feketésen barnásak. Modora a 16. századvégi nápolyi realisták pincevilági-tására és nehéz embertípusára emlékeztet. Formái nagysága lenyűgöző. („Temetés Ornansban“, „Délután Ornansban“ 1849, „Kötörők“ 1849—50, „A flageyi parasztok“ 1850—51, „Tűzvész“ 1851). Női aktípusa ekkor túlzásos és

tulizmos jellegű („Fürdő nők”). Azonban világítása finomodni kezd, könnyebbé válik, levegősebb lesz. Hatalmas „Atelié”-ja gazdag szfumatós hatású (1852). Azután palettája is világosodik, mindjobban bővül, néhol velencei kolorisztikus formát ér el. („Szajnaparti kisasszonyok”, „Fürdőzők” 1857). Az ötvenes évek végén tájfestése válik mind melegebbé, gazdagabbá, anélkül, hogy erőpompájából veszítene. („Hajszolt őz” 1857, „Szarvasok harca” 1861, „Őzek pihenője” 1866; mint tetőpont „Pihenő tehenek” 1868, túlradó, zamatossá létező kép, mely Jordaens dinamikájára emlékeztet.) Aktfestésében új típus lép fel: az izmos, teliformájú, de karcsú és feszes asszonytest. („Vénusz és Pszihé” 1864, „Papagályos nő” 1866 stb.) Most ismét fordulatot vesz művészete. A leszűrődött mester fokozott anyagszerűség mellett egyszerűbben, szűkszavúbban építi sziklás, hullámtorlaszos tengerképeit, csend-életeit, tájait.

A világos festésnek, mely Manet óta programja a festőiségnek, van Franciaországban bizonyos érdekes előzménye. 1851-ben *Daubigny* „Aratás”-a merészen, frissen, közvetlenül és keresetlenül napos. 1857-ben *Jules Breton* (1827–1906), a későbbi gyenge és külsőséges Courbet-utánzó, „Áldás a vetésre” c. képével a plein-air-naturalizmust anticipálja. 1859-ben egy *Guigou* nevű csak legújabbán és még mindig nem eléggé méltányolt festő (1834–1872) oly telinapos tiszta színeket rak fel — sárgát, olivazöldet, fűzöldet — és amellet oly szélesen foglal össze nap- és reflexvilágította árnyfoltokat, mint csak negyven évvel később a posztimpresszionisták. *F. Bazille* (1841–1870) 1867.-i „Családi kép”-e a legtipikusabb napfoltos, melegpárás korai impresszionizmus. A világos festés is posztulátum volt tehát, mely megvalósításra várt.

Edouard Manet (1832–1883) számára, miután *Couture* ateliéjából 1856-ban kilép, a keresés évei kezdődnek. A Louvreban másolja a barokk kolorizmus mestereit, jár Hollandiában, Németországban, Velencében. Hals és *Tintoretto* gyakorolják rá a legerősebb hatást. Első a Salon által visszautasított képe „Az abszintívó” (1859) főleg Hals nyomdokain halad, „A meglepett nimfa” (1861) még mozdulatmotívumban is *Tintoretto*s. Első merészebb képe: „Zene a Tuileriákban” (1860 körül), melyben oly furcsán ütközik össze a rejtett merevítő szerkesztés és a formaösszerakás ösztöne a háttér tömör festőiségével és világos, levegős színeivel. Itt Manet kifejezetten komponál, amint hogy véletlenül ható beállítást a jövőben is csak a legritkább esetben találunk Manetnél. 1861–62-ben Spanyolországban jár és *Velasquez*szel, *Greco*val, *Goya*val telítetten tér haza. Ezidőből való a „*Lola de Valence*” és a budapesti „*Baudelaire szeretője*” (1862); könnyű és legelőkelőbben tompított virágos, habfinom szinpompájukban talán Manet legszerencsésebb korát képviselik. A dekoratív szerkesztés minden plein-air világítás ellenére, az árnyak minden kiküszöbölése mellett nemkevésbé tisztán érvényesül két a maga korában legjobban gyűlölt képen: „A reggeli a szabadban” című és az „*Olimpia*”-n (1863). Utóbbi raffinált, nyenyec színkonstrukciójával, szinte gótikusan törekeny vonalhatásával már *Gauguin*t készíti elő; „A jó pipa” című portréja (1866) összefoglalt formáival, elmélyedt kifejezésével *Cézanne*t anticipálja. A hatvanas évek végén Manet kissé naturalisztikusabbá válik, valószínűleg egységesebb, következetesebb. De mélységükből veszítenek képei („*Balkon*”, „*Reggeli az ateliében*” 1869). Új hollandi útján tökéletesíti valórtudását. 1874-ben kezdődik barátsága *Monet*val és ezentúl egy-egy impresszionisztikus kép váltakozik jóval több olyan világos festői munkájával,

melyben a konstrukció és a szilárd forma érvényesíti hatását. Manet mindvégig küzd a hivatalos körök, valamint a sajtó és a közönség nagyobb részének konok visszautasítása ellen.

Manet utolsó élet éveivel egyidőben, az erős ellenállással küzdő impresszionizmussal párhuzamosan, a naturalista valórfestők egy csoportja vonja magára a figyelmet. Nagyobb egyéniség ezek között nem akad, de példájuk által az akadémikus festés is fokozatosan világosodik és vonja be a valórt eklektikus programjába. A két legismertebb valórnaturalista Jules Bastien-Lepage (1848—1884) és P. A. J. Dagnan-Bouveret (szül. 1852.), mindkettő persze Manet hatása alatt indul: témakörük a falu és a paraszt, Millet heroizmusa, de nem dekoratív törekvései nélkül.

A fontenebleau-i mozgalom abban különbözik elvben a korábbi, például németországi festői kísérletezők munkájától, hogy Barbizonban nyílt programmá vált, ami ezeknél csak sejtés. Ezért volt szükség arra, hogy Franciaországból úgyszólván a programot importálják Németországba és egybeült a kialakulófélben lévő festői kultúrához.

A festőiség legnevesebb uttörői közé tartoznak Németországban, még a francia hatás előtt, a már említett Karl Blechen, aki 1828—29-ben felfedezi, hogy „Nincs fekete szín a természetben” és a formafeloldást a legszabadabb lazaságig fokozza. Hasonló formabontást teremt az egyébként biedermeier hamburgi R. F. Wasmann (1805—1865), de csak vázlataiban, már a harmincas évek elején; továbbá H. Schillbach (1798—1851) Frankfurtban stb. A következő nemzedék festői közül 1850 körül Páristól függetlenül alkot szürke lehangoltságú főveny- és tengerképeket a hamburgi Valentin Ruths (1825—1905). Ugyanaz időben alakít magának a magyar alföldön napfényes festőiséget az osztrák Pettenkofen (1821—1889), aprólékos foltfestését, kissé még ragadós szürkés árnyait mindjobban szélesítve, átítatva nappal, a háttérrel nyugsgó mozgalmassággá bontva. Előterei valórfínomságuk mellett mindig viszonylag naturalisztikusak. — Mint egyéniség jelentősebb még Adolf v. Menzel (1815—1905), aki végtelen lelki vajúadások árán autodidaktikusan alakítja festőiségét és páratlan virtuóz kézre, felfogóképes szemre tesz szert. „A balkónszobá”-ja (1845-ben) igénytelen, minden tárgyi hatásról lemondó témájával korát harminc évvel megelőző napsugárral telített luminisztikát ad. Hátsó udvarok, építkezések valórs festői hangulatát előbb érzi fel bárki másnál. Csak ezután, először 1855-ben, kerül Párisba és mélyíti még jobban technikáját, főleg Courbet hatása alatt. Majd mindinkább erőt vesz rajta a tárgyiasság és emellett túlfejleszti, túlrészletezi képeit. Históriafestő válik belőle, vásznon is csak illusztrátor. A kor előitélete lassan megfosztja genális intuícójától.

Azok közé, akik festői ösztönüket Franciaországban fejlesztik, tartozik Karl Spitzweg (1808—1885), aki tónusfínomságát 1851.-i útja után szélés festőiséggé alakítja. Nyárspolgári, néha triviális humora, mellyel nem minden esetben emeli ki szerencsésen a cselekményt, korlátokat szab tudása érvényesülésének. A francia festői intim tájat importálják Németországba: id. Eduard Schleich (1812—1874) és Adolf Lier (1826—1882) Münchenbe, E. J. Schindler (1842—1892) Bécsbe — mindhárman egy-egy iskola fejei —, továbbá A. Burger (1824—1905) Frankfurtba.

Courbet és Manet törekvéseivel párhuzamos Leibl és tágabb körének munkássága. Wilhelm Leibl (1844—1900) Münchenben már párisi útja előtt egé-

szen a francia festőiség szellemében alkot nagystilű, pompásan átéltetett, szabad ecsetelésű, sötét valórskálájú portrékat; így megfesti Szinyei Merse képmását (1869), a Szépművészeti Múzeum egyik büszkeségét. Ugyanez évben Courbet, aki Münchenbe ellátogat, felfedezi a még akadémiai növendék zsenijét. Leibl Párisba megy, Courbet és Manet hatása alatt tökéletesíti tudását („A kokott“, „Asztaltársaság“, 1870). A háború hazakergeti. 1871 és 73 között alakul ki a „Leibl-kör“, melyhez csatlakoznak olyan művészek is, akik már Leibl előtt jártak Párisban és kerültek a két nagymester bűvkörébe. 1873-ban Leibl falura vonul vissza és ott is marad élete végéig. Az anyag átszellemítése mellett mind tágabb lesz szemlélete, mind testibb formálátása. Később teljesen kidolgozott képei hűvösebb, naturalisztikusabb jelleget nyernek; a részletbe való hihetetlen elmélyedést a szerves formálátás és a valór szerint való szinte abszolút tökélyű fénykezelés egyenlítik ki. („Dachau asszonyok“ 1874–5, „Egyenlőtlen pár“ 1876–7, „Falusi politikusok“ 1877, „Asszonyok a templomban“ 1891, „Konyhában“ 1898.) Leibl müncheni körének legkiválóbb tagjai: W. Trübner (szül. 1851), aki az impresszionizmusig fejlődik, de később bizonytalanná válik művészetében, és Schuch (1846–1903), aki mélyérzésű portréi után később puritánul szenteli magát barnatónusú, tárgyaiban oly egyszerű csendéleteinek. A Leibllel való érintkezés által gazdagodik a frankfurti kör, melynek vezető tagja Viktor Müller (1829–1871), aki nem egészen egységesen dolgozza fel a müncheni és párisi hatásokat, és Otto Scholderer (1834–1902), aki Manet közvetlen környezetéhez tartozik. Frankforti Louis Eysen is (1843–1899), a finomlelkű táj- és enterjőrfestő, továbbá H. Thoma (1839–1924), aki 1870 körül meleg festőiségű képeket alkot, később azonban, többféle hatás között tétovázva, egy stilizált, kissé vízenyős későromantikát alakít, mellyel állandóan növekedő népszerűsége tesz szert.

Hollandia is — mint Dánia — ki volt téve az összes páneurópai áramlatoknak, de emellett képes volt a századon végig nemzeti jellegű festői kultúrát tartani fenn. A század elején a régi nagy hollandiakon való élőködés uralkodik, de egy-egy egyénibb tehetség már lazítja, puhítja a régi technikát. A festői kultúra Hágában éri el tetőpontját 1870 körül. Itt dolgozik Jan Bosboom (1817–91), aki Rembrandt-hoz térve meg, nagyszemléletű, vizionárius tájakat fest, itt működik Josef Israels (1824–1911), az iskola intellektuális feje, aki Rembrandttól tanul elmélyedést, intenzitást, a franciáktól pedig formabontást és festői valórt. Közvetlenebb hatást gyakorol környezetére Jacob Maris (1838–1899), aki Courbet és a Barbizoniak követője, de sajátosan hollandi jelleget kölcsönöz tájainak. Fivére Willem Maris (1844–1910) majdnem az impresszionizmusig fejlődik, szintén francia nyomdokon. Anton Mauve (1838–88) csendes, vegetatív plain-air-naturalizmusa kevésbé formatagadó, szintúgy M. W. Mesdag (1831–1915) tengerfestése, mely szürke tónusban pasztózus technikával nagyfokú valórfinomságot fejt ki. A leggeniálisabb jelenség a hollandiak sorában Jongkind, az európai festészet első szintiszta impresszionistája. (L. 40. lapon.)

* * *

1. L. 15. lapon.

2. Nem véletlen, hogy az intim testői táj bölcsője Anglia. Itt a század végén már tetemes hagyománya volt az „angol kert“-nek, mely azonos lélektani rugókra vezethető vissza. A barokk kertnél az ember a természetet alá-

V. A FESTŐISÉG.

veti akaratának, emberi, mértani formát parancsol a természetre. A természet van az emberért. Az angol kert ennek fordítottja: az ember aláveti magát a természet akaratának és a vegetáció természetes feltételeit teszi a lehető legelőnyösebbekké. Itt tehát az ember szolgálja a természetet, adja magát oda a természetnek. Világos, hogy a szabad, „festői” angol kert felel meg a passzivitás tendenciájának.

3. A „realizmus” szó értelmezését el kell vonatkoztatnunk a stílszemponctoktól és a szó Courbet-adta jelentőségét kell elfogadnunk. Courbet realizmusa tulajdonképpen a téma realizmusa, szóval a *tárgykörnek* a reális élet anyagából történő megválasztása. Eszerint a realizmus nem elsősorban képzőművészeti kategória és nem kíván meg előfeltételként okvetlenül naturalista szemléletet. A tárgyi realizmusnak nem-naturalista felfogás mellett számos példája van a művészetek történetében.

4. L. 46. lapon.

5. A plein-air tulajdonképpen a szabadban való festést jelenti, a festménynek a szabad ég alatt való elkészítését. Ma e szót sokkal tágabb értelemben kell használnunk. Egyrészt azért, mert tudjuk, hogy az „első plein-air-festők” éppenséggel nem a szabadban készítették el képeiket, hanem a szabadban készült krokik alapján a műteremben, másrészt azért, mert a plein-air festés fogalmi körébe be kell vonnunk azt az enterjör-festést is, mely a zárt helyiség luminizmusát ugyanazon elvek alapján figyeli meg, mint a szabad tájét. Így tehát plein-airnek nevezhetjük azt a festést, mely a levegő és a napfény formabontó, a reflexek árnyvilágosító és helyi színt módosító szerepét nem csak figyelembe veszi, hanem különösen hangsúlyozza is.

VI. A Z I M P R E S S Z I O N I Z M U S.

A hollandi *Jongkind* (1819—1891) férfikora óta Franciaországban élt. Az ötvenes években igen közel áll a barbizoniakhoz, de a tónust fokozatosan világosítja. A hatvanas évek óta a normandiai parton fest kikötő- és tengerképeket. Az ő hatása alatt áll Boudin, később Sisley és Monet, így tehát nem lényegtelenül járul hozzá a korai impresszionizmus kialakulásához. Senki ő előtte az akcentusmentes passzivitás mellett a tárgytalanság ily fokát el nem érte. Jongkinddal, a félre nem ismerhető németalföldi lelkületű művésszel, ismét közreműködik Hollandia a festőiség kialakulásában.

Claude *Monet* (szül. 1840) kezdetben Corot, Courbet és Boudin hatása alatt fest finom kis tájakat. Azután Manettől tanul. („Reggeli a szabadban“, „M.-né portréja“ dekoratív sziluetjével, 1866.) Ő az első, aki elvből a szabadban készíti el olajfestményeit, hogy az örökké mozgó, változó természet pillanatnyi arcúlatát mennél hívebben rögzíthesse meg. Ezentúl az impresszionizmus egyik alapvető gyakorlati tétele a szabadban való festés. A nyarat 1869-től 78-ig Argenteuilben tölti. 1870—71-ben Hollandiában és Angliában jár. Ettől az időponttól datálható a tulajdonképeni impresszionista iskola. Most válik programmá a szürkék s a földszínek kiküszöbölése, az ecsetvonás abszolút formabontó szabadsága. („Hollandi csatorna“, „Zaandami malom“, „Tulipánföld“ stb. 1871, „Szénhordók a Szajnál“ 1872. — A hetvenes évek végéről egy sor argenteuili vízi kép, köztük egy pár téli is. 1879: „Szajna Vetheuilnél“, Monet egyik legelragadóbb képe.) Tetőpontját Monet és társainak művészete a nyolcvanas években éri el. (Monet vetheuili periódusa.) Ragyogó életteli temperamentum tölt meg minden képet, fényittas, nyárian zsongó, napsugárban fürdő színpompa. Minden rezeg, nyüzsgő, káprázik és csillog; víz és lég, lomb és fű, emberek, házak a lét örömének édes ittasságában oldódnak fel. (Vetheuili Szajna-képek, „Paulné arcképe“ 1882, „Bordighera“ 1884, „Halászcsonakok“ 1886.) A kilencvenes években a temperamentumos levegőrajongóból szisztematikus atmoszférafestő válik. Huszas és nyolcvanas szériákban festi meg a nap különböző szakában ugyanazt a kazlat, ugyanazt a templomhomlokzatot. (Kazalsorozat: 1891, Roueni katedrális-sorozat: 1894 stb.) Egy-egy buján meleg, átéltetett festményre ezentúl sok fáradt, üres, gyakran édeskés képe esik. Különösen akkor sikerülnek rosszul alkotásai, amikor abszolút színeloldás helyett színharmóniákat igyekeznek adni.

Camille *Pissarro* (1831—1903) 1855-ben jön Párisba és Corothoz szegődik.

VI. AZ IMPRESSZIONIZMUS.

1866-ban a Manet-körhöz csatlakozik és ugyanazon a fejlődésen megy keresztül mint Monet. A nyolcvanas évek végén átmenetileg átveszi a pointillisták modorát. A kilencvenes években kissé skematikussá válik stílusa. — Alfred Sisley (1839—1899) kezdetben Corot és Courbet, majd Jongkind hatása alatt áll. Ő talán a legfinomabb szemű az összes impresszionisták között. — Berthe Morisot (1841—1895), Manet sógornője, sohse válik teljesen impresszionistává. Ereje abban rejlik, hogy mindig tud csatlakozni, okosan és lelkesen, valamely mesterhez, így 1862-ben Corothoz, 1871-ben Manethoz, 1885-ben Monethoz és Renoirhoz. — Armand Guillaumin (szül. 1841) a csoport legkolorisztikusabb természete. Szín pompája sohse virtuózkodik, de néha öncélú. — Az impresszionistákhoz sorozandó a nyolcvanas években Boudin és egyes képeivel Manet.

Auguste Renoir (1841—1919) a hatvanas években szintén Corot és Courbet, valamint Delacroix kolorizmusának hatása alatt áll. (Courbet hatása alatt keletkezik a bűbajos „Lise”, 1867.) Renoirnál a gyöngyházszerűen csillogó lilás-rózsás szingazdagság különös jelentőséget nyer. 1875-től 1883-ig terjed csak tulajdonképeni színittas, napfényképrázatban dőzsölő impresszionizmusa. 1883-ban felébred szunnyadó klasszicista lelkiismerete, az olasz reneszansz és Ingres példaképének hatása alatt. A háromdimenziós figurán fáradozik, a szín-skála leegyszerűsítésével. A nyolcvanas évek végén leszűrődik művészte, színei újra puhák, mézesen folyékonyak, paradicsompirosan, gyöngyházkéken csillogók, de a formát nem adja fel, a test háromdimenzionalitását hangsúlyozza és — joggal — tiltakozik az ellen, hogy őt impresszionistának tartsák.

Szintén csak egyes képeivel és karcai nagy részével sorozható az impresszionisták közé az amerikai születésű angol James Mac Neill Whistler (1834—1903). Barna, pasztózus festéssel kezdi az ötvenes években. 1859 óta Courbetval áll összeköttetésben. Törekvései a hatvanas és hetvenes években más összefüggésbe tartoznak. Impresszionista modort a nyolcvanas években vesz át. Ez idő óta keletkeznek „Nocturno”-i, kékes-ezüstös homályba bomló Themse-tájak. Csak ritka esetekben tagadja meg teljesen a dekoratív sziluettet. Mégis ő az, aki Angliába importálja a Monet-csoport vívmányait és törhetetlen eréllyel, ha kell maró szellemességgel és gúnnyal, robbant utat az impresszionizmusnak.

Későn alakul ki a tiszta impresszionizmus Németországban. A nagy ellenállást Max Liebermann (szül. 1847) Whistleréhez hasonló propagadája töri meg. A hetvenes évek elején Párisban Munkácsy hatása alatt alkotja sötét festőiségű enterjőjeit („Tollfosztás”, „Konzervkészítőnők”). Azután öt évet tölt Hollandiában Israelsnél, közben két nyarat Barbizonban. Israels fölényes és hagyománnyal telt tudásán kitanúlja a festőiség mesterségét. Hals példaképe emellett döntően hat reá. 1878-ban visszatér Németországba, előbb Münchenbe és csak hat évvel később Berlinbe, de az év egy részét mindig újra Hollandiában tölti. Az új fényfestés tanából „Cipészműhely” című képével (1881) vizsgálzik, de a formabontást csak a nyolcvanas évek végén fokozza impresszionista jellegűvé („Hálójavitónők” 1887 és 1889, „Kötélgyártás” 1887, „Kecskés asszony” 1890). Liebermann téstájan, vastagon, zsírosan rakja fel festékét, de biztos, gyors, virtuóz kézzel. Színbén mindig bizonyos tompított skálán belül marad. „Ahol Monetnek száz árnyalat áll rendelkezésre, ott Liebermannnak hússzal kell kijönnie” (Scheffler). 1900 körül keletkeznek ördögös mozgalmasságú lovasképei és egy sor olyan portréja

VI. AZ IMPRESSZIONIZMUS.

mely a formabontó felületfestés ellenére mélyen tud jellemezni. Az utolsó években ecsetelése mind pasztózusabb és temperamentumosabb lesz, formája mind bontottabb. Az egyes ecsetvonás a maga tárgytalanságában önéletet kezd élni, szinte aktívvá válik. Ez a végletes impresszionizmus egyúttal megtagadása az impresszionizmusnak.

Liebermann mellett a két legkiválóbb német impresszionista Max Slevogt (szül. 1868), ez a kissé nehéz ecsetű, de könnyű tollú, szellemes orientális és figurális festő, továbbá a valamivel vaskosabb és tárgyiasabb L. Corinth (1858—1925).

* * *

1. Az „impresszionizmust” eredetileg egy élclap szerkesztője gúnynévnek szánta, később Monet csoportja az iskola jelzőjévé avatta. Az impresszionizmus szó maga ugyanolyan kevésbé jelzi a mögötte rejlő fogalmat, mint a művészettörténet többi terminus technicusa. Az impresszionizmust még ma is tévesen értelmezik. Weiszbach, aki terjedelmes kétkötetes művet írt az impresszionizmusról, a vázlagszerűséget nevezi impresszionizmusnak. Ez teljesen hamis beállítás azért, mert míg például Leonardo leggyorsabban készült jegyzetszerű vázlatában is hiába keresünk impresszionizmust, addig például Monet nagy képeit éppenséggel nem nevezhetjük vázlatnak. Más téves értelmezése az impresszionizmusnak a szó betűszerinti fordítása, mely szerint az impresszionizmus benyomásokat ad vissza, szemben az expresszionizmussal, mely belső élményeket vetít ki. Nem szabad elfelejtenünk, hogy minden művész kivétel nélkül feldolgozott benyomásokat ad vissza, tehát impressziókat feldolgozva exprimál. Egy harmadik felfogás szerint az impresszionizmus a legszisztematikusabb naturalizmus. Ez a felfogás sem állhat helyt, mert az impresszionisztikus látás kifejezetten gyakorlatiatlan. Az impresszionizmus ugyanolyan távol áll a naturalizmustól, mint a klasszicizmus. A természetben ugyanolyan kevésbé léteznek vonalak, mint foltok. Mindkettőt az ember látja bele a természet teljesen neutrális képébe,

2. L. 30. lapon.

3. Az impresszionisták módszerüket elméletileg is alátámasztották: a legkövetkezetesebb naturalizmusnak tartották. Kapóra jött Choiseul színelmélete, mely szerint minden szín a hét spektrálszín (prizmatikus szín) összetétele. Ha tehát a „valóságot” akarjuk visszaadni: 1. csak spektrálszínnel szabad dolgoznunk. (A hét spektrálszínt még az ortodox impresszionisták is két továbbival egészítették ki, de persze a földszíneket a legerélyesebben kirekesztették. A kilenc megengedett szín: sárga, narancs, cinnóber, krapplak, vörös, viola, kék, élénkzöld, smaragdzöld.) A különböző színárnyalatok, a százféle fokozat aszerint jön létre, hogy mily arányban helyezzük egymásmellé a különböző színek foltjait. 2. Csak hasonló színt szabad egymás mellé rakni, mert a hasonló színek fokozzák a fényhatást, míg az ellentétes színek közvetlen szomszédságban szűrkitik egymást. 3. A festéket sem a palettán, sem a vásznon nem szabad keverni, mert a nem abszolút tisztaságú vegyi színek ha keverednek: szürkülnek. 4. A színpettyeket nem szabad egymásfölé rakni, hanem csak egymásmellé, lehetőleg úgy, hogy kis közők keletkezzenek az egyes pettyek között. (Nehogy a színek kisugárzásuk révén szűrkitésük egymást és bénítsák az egyenletes lüktetést, mely a terjeszkedés akadálytalan-
ságát biztosítja.)

VII. A JELLEGTELEN MŰTERMELÉS,

1. Az akadémiai módszerre nézve jellemző az annakidején mintaszerűnek elismert düsseldorfi akadémia tanrendje, melyre nagyjában az összes európai akadémiai tanrendek hasonlítanak. A növendék kezdi antik szobrok gipszmásolatának tanulmányozásán. Két évig rajzol gipszet, két évig préseli fejébe az antik szoborattitűdöket. Drapéria-rajzot felöltöztetett bábún tanulnak, színézést a tanár vázlatainak másolásán. A kompozícióra nézve a „poétikus tartalom” és a „történelmi igazság” a mérvadó. A világtörténelem az akadémiai tanítás egyik legfontosabb tárgya. Csak amikor a „kompozíció” már készen volt, kerestek az alakokhoz eleven modellt. És ez az élő modell után való festés volt az álromantikus iskola nagy vívmánya. Mert a század első harmadában a modell után való festés általában ismeretlen volt, csak a bizonyos antik pózokban való rajzolás. Az 1868-i nemzetközi művészeti oktatási kongresszuson valaki indítványozta, hogy előbb alkalmaztassék a tanrendben élő modell utáni rajz, semmint a szobrok ábrázolása. „Ezen elméletnek” mint egy kortárs biztosít felőle „egyetlen pártolója sem akadt a gyülekezetben”.

2. A képcím döntő fontosságát mi sem jellemzi jobban, mint Gauthier kritikája egy disznópásztort ábrázoló képről: „Miért nem csinált kanászából (a festő) tékozló fiút, aki csűrhéjét őrzi? Ez lett volna a módja (!), hogy fontosságot kölcsönözzön kompozíciójának.”

3. Jellemző Menzel levele, melyet Arnold nevű barátjának, aki véleményt kért fia tehetsége felől, ír 1847-ben: „Azokkal a képességekkel és tulajdonságokkal, melyeket eddig a valóságos természet előtt mutatott, kitűnő arckép- és tájfestő válhat belőle. Ezt nem becsülöm kevésre, De ha tovább kérdez, a szellemi kvalitások (ideelle Qualitaeten) felől, értem ezalatt a történelmi festést, úgy még nem merhetek véleményt nyilvánítani. Ehhez a fiú még túl kevés anyagot kapott, amittől lángba borúlhatna vére, anyagot a Bibliából, a történelemből, a mitológiából . . . Még nagyon tudatlan. Különösképen és elsősorban az antik történelemre . . . kell vetnie magát. Ha a régi történelem a jelenkor históriafestése számára, melynek jogosultságát el kell ismerni, nem is eleven tárgy többé, úgy a régiek harci és politikai jellemi mégis sokkal célszerűbbek . . .” Az ilyen gondolkodásmód a múlt században a szokásos, tehát szimptomatikus jelleggel bír.

VII. A JELLEGTFLLEN MŰTERMELÉS.

4. A zsánr különösen a század második harmada óta hódít. A klasszicista-akadémikus áramlat még némiképen megvetette volt.

5. A tájat is olvassák és nem szemlélik. Ha nincs rajta olvasnivaló, idegenül állanak vele szemben. „A természet nem nyújt semmi tápot a képzeletnek” írja egy klasszicista tájfestő. „A művészi célt csak úgy érjük el, ha átítatjuk bensőnket a költők alkotásaival . . . s lehúnyjuk szemünket”.

6. Lyonban már a század legelején keletkezett egy álromantikus históriafestő iskola.

7. Belgiumban 1865-ben 59 akadémia működött, 10.607 növendékkel.

VIII. MEGÚJHODÁSI TÖREKVÉSEK.

Honoré Daumier (l. 30. és 38. l.) szintetikus jellegű festményei között már a harmincas években keletkezett „Vízhordó”-ja is egészen modern benyomást tesz. A groteszk, szinte modorosan torzított sziluét a fő hatáshordozó elem. A terhet cipelő alak furcsán görbülő teste a háttér házfalainak sötét, tompa, csak síkokkal jelzett lapjai előtt terpeszkedik. A forradalom évében, 1848-ban, a „Köztársaság” allegóriája zárul szoborszerűen komponált, de görbe síkokból ácsolt és hullámos fényárnyba merített csoporttá. A „Család a barrikádon”, ugyanez évből, a legmodernebben hat; itt érvényesülnek legtisztábban a sziluettek: megannyi vad, torz kanyarulatba csapó, de szilárdan összefoglalt inkrusztációs darab. Itt a forradalom dühös szenvedélye, a feszítőerővel telt lendület, a démonikus pátosz megszilárdul, élesen körülhatárolt darabok csoportjává zárul. — Az „Ecce homo” a mindenektől elárult, gyűlölet-gyűrübe zárt tűrés felemelő szimboluma. Kevés barna ecsetvonással vázolt e kép, és így, a sötétben szövődő homály ellenére, a sziluét kifejezőerején múlik a hatás. Krisztusnak az égre rajzolódó szelíd, jóságos, halálosan szomorú és mégis oly erős alakját a gúnyolódó, gyűlölettől púpos és fintoros zsidók zárják körül.

Edgar Degas (1834—1917) Ingres növendékének vallja magát. 1856-ban Olaszországban jár és preraphaelita szemmel igyekszik Mantegnat és Ghirlandaiot utánozni. Később Delacroix hatásán rágódik keresztül, majd 1870 körül a festői luminisztika eredményeit sajátítja el. Ekkor alakul ki új stílusa és kezdődik balett- és színházi festése, eleinte eléggé naturalista alapon („Balett Ördög Róbertből” 1872, „Tánc terem” 1872, „Balett-óra” 1874 stb.). Ezentúl mind sajátosabb, keresettebb térkivágásokat ad, mind merészebb rövidüléseket alkot. A suhanó fényeket, a csipkeruhák libbenő fodrait, a festékes arcok játszi mosolyát mindig körülzárja, egymástól elhatárolja. A legkisebb különbségek odaadó megfigyelését tudatos, zárt ritmusú síkszerkesztéssel szilárdítja és teljesen felismeri az éles ellentétet az ő kompozíciói és az impreszionisták formabontása között. Természetesen a japánok hatása érzik igen sok alkotásán. A nyolcvanas évek óta más témák a túlnyomóak: a lóverseny mellett a női munkakép és a női akt, különösen a hátakt. Amit tisztára szemléleti eszközökkel, egy-egy groteszkül görbülő meztelen női háttorzóból alakítani tud, az szinte gótikus átszellemítést jelent a formának. — Degas hatását egyénien dolgozza fel, néha kongeniális frissességgel, Henry

VIII. MEGÚJHODÁSI TÖREKVÉSEK.

de *Toulouse-Lautrec* (1864—1901); lebújt és romlott embereket fest, bizarr sziluethatással és pompás színizléssel.

Az angol prerafaelitizmus előkészítője *Ford Madox Brown* (1821—1893) volt. Az ő tanítványai alakítják 1849-ben a titokzatos „P. R. B.”-t, a prerafaelita testvériséget, nazarénus mintakép szerint. Szembe kívánnak helyezkedni az akadémiával, mely az érett róneszansz és a barokk utánpótlását tanítja. Programjuk a Rafael előtti festészethez való visszatérés, mely *Ruskin* által hirdetett elméletük tévedése szerint abszolúte realista és naturalista művészet. A gyakorlatban a prerafaelita mozgalomba keveredik: egy száraz, kicsinyes, aprólékos naturalizmus; a 14. és 15. századbeli olasz festészet utánpótlása; ezzel kapcsolatban egy puha sziluetszerkesztő törekvés; végül is szimboliztikus gondolatjáték. Már *Brown* törekvéseiben találkozunk a realista és a szimbolista, a síkszerkesztő és a *plein-air*-programm. A prerafaeliták közül *William Hunt* (1827—1910) mindvégig az aprólékos naturalizmus híve marad. Tárgyiassága parancsára Palesztinába utazik, hogy az ottani táj- és embertípus tanulmányozása révén adjon „biztosabb alapot” bibliai festészetének. Hasonló szellemben kezdi *John Millais* (1829—1896), aki azonban 1851 óta mindjobban modoros, kellemetlenül tárgyias, édeskésen érzélgős história-festővé válik. *Dante Gabriele Rossetti* (1828—1882) rövid naturalista preiódusa után raffinéltan izléses, édesen puha szépség-kultuszt űz. Anglia izlését senkisé sem találja el úgy mint ő. Növendéke *Edward Burne-Jones* (1833—1898) ügyesen primitivizálva utánozza *Botticellit*. (Érdekes, hogy *Whistler*, aki a prerafaeliták ellen elkeseredett küzdelmet folytatott, úgy színizlésben, mint enyhén zárt síkjával némileg rokon irányban haladt velük. Csakhogy ő mindvégig távol tartotta magát a prerafaeliták modoros tárgyiasságától.) — A prerafaelitizmusnak négy fázisát különböztethetjük meg: 1850 körül a félénk természetűség a főtörekvés; azután *D. G. Rossetti* veszi át a vezérést lágyan buja, érzélgős szintetikus stílpróbálkozásával; majd az iparművészeti törekvések kerülnek túlsúlyra és indítják meg Európaszerte az iparművészeti reformot; végül is két grafikus, *Crane* és *Beardsley*, a szecesszióba vezeték át a prerafaelitizmust.

A szecessziós stílus ősei már 1800 körül bukkanak fel. Az édesen lanya, üdén raffinélt, modorosan finom vonal, a szimbolikus gondolatjáték az angol *Blake* illusztrációiban (1794), a német *Runge* kompozícióiban, Füzli fantasztikus festményeiben jelentkezik.

A francia szecessziós mozgalom egyik csoportja *Gauguin* köré kristályosul (I. IX. fejezet részét). Egy másik csoport leginkább *P. C. Puvis de Chavannes*-t (1824-1898) ismeri el mesterének. *Puvis*, prerafaelita hatás alatt, már 1876—7-ben, amikor a Panthéonban festi a *Genovéfa*-legendát, az olasz Quattrocento arkaizáló mestereinek kompozíciós elvét teszi magáévá, sőt ugyane tendenciát már 1861-ben keletkezett „*Béke*” és „*Háború*” c. alkotásai is jelzik. Bámulatos, *Puvis* mily tisztasággal tud elvonatkozni kora szemléletétől, mennyire beleéli magát a sápadt színek, az enyhe gesztusok szeráfi zenéjébe, a keserű, hamvas fácskák, a liliomhajlású testek ritmusába, a melankólikus bágyadt hangulatba, mely olyan, mint a késő őszkor csalókan lengő, tavasszal hitegető szellő, a halálraítélt másodvirágzás. — 1890-ben *Puvis* lett *Carrière* mellett a szecesszió vezére.

VIII. MEGÚJHODÁSI TÖREKVÉSEK.

Eugène Carrière (1849–1906) 1890 óta gyakorolja egyéni stílusát: sötét ködburokba takart, foszló sziluetjeit. Carrière a szecesszió érzélgős hangját jobban találja el bárki másnál; vánnyadt, nyúlós formái, ködös miszticizmusa hódítanak.

Ugyanez időben alakít Peladan, a geniálisan giccses író, „Rózsa és Kereszt” jelszó alatt egy misztikus művészkört. Amit e csoport létrehoz, az mindig a lármás ízléstelenséggel határos, vagy e határt gyakran túl is lépi. Értékeset merészen dekoratív, széles színkezelésével Odilon Redon (1840–1916) alkot.

Spanyolországban Ignacio Zuloaga (szül. 1870) Goya stílusát hígítja és „modernizálja” mondén szecessziós vonalú fölületes festőiséggé. Sokkal őszintébb művész nálánál az osztrák-olasz Giovanni Segantini (1858–1899), aki az impresszionizmus eszközeivel variálja Millet témáit.

A német nyelvterületen Bécs alkotja a legizlésebb szecessziót. Gustav Klimt (1866–1918) gótikus, japán, ógörög hatásokat dolgozik fel, de tanul az impresszionizmustól is. Nőiesen finom, raffinált színizlésű, érzékeny, lágy kacskaringós sziluet-síkokból szerkeszti össze képeit. Tudatosan japonizáló és primitívkedő Emil Orlik (szül. 1870) is. Férfiasabb, fafaragásszerűen kemény és tömörszerűen plasztikus irányt képvisel Albin Egger-Lienz (szül. 1868); újabban pedig Daumierhez közeledik és festőibb lett stílusa. Münchenben Franz Stuck (szül. 1863) bombasztikus szimbolizmusa áll az előtérben. A berlini szecesszió vezére, Ludwig v. Hofmann (szül. 1861), az enyhe, nyájasan érzéki formák mestere. Lipcsében Max Klinger (1857–1920) küzd az új szemléletért, de intellektualizmusa, túlbujánzó tárgyiassága minden egészséges törekvést csirájában elfojt. — Berlinben plakátszerűen dekoratív kezeléssel ábrázol mocsaras brandenburgi tájat Walter Leistikow (szül. 1865), Worpsswedében pedig hasonló tendenciával egyesül egy csoport festő, akik közül az álmodozó, lírai Otto Modersohn (szül. 1863) a legkülömb.

Hollandiában a szecessziós dekoratív irány érdekes alakja Jan Toorop (szül. 1860), gótizálásával pedig már expresszionisztikus Thorn-Prikker (szül. 1870). A belgák között Eugène Laermans (szül. 1864) a legkiválóbb. Durva faszoborszerű groteszk sziluetjeivel Brueghelt igyekezik modernizálni. Hatása nemzetközi volt.

Skandináviában eléggé egyenletesen alakul át a festői plein-air dekoratív síkszerkesztéssé. A norvég Christian Krohnál (1852–1925) még impresszionisztikus és dekoratív elemek keverednek. A szuggesztív vonallal körülzárt síkot Munch alkotja meg, egyúttal a expresszionizmusba vezetve át a szecessziót (l. 57. l.) Svédországtól Anders Zorn (1860–1920) visz naturalizmusába a 90-es évek óta összefoglalást, Carl Larsson (1853–1919) pedig, a derűs germán kedélyesség képviselője, már tisztán síkokkal dolgozik. A dán szecesszió legkülömb alakja Ejnar Nielsen, aki Cézanne- és Munch-hatást egyesít. A finn szintetikusok közül Axel Gallén (szül. 1865) a legmontumentálisabb látású.

A neoimpresszionisták vezére Georges Seurat (1859–1891), akinek ritmusa és groteszk eleganciája felülemelkedik „stílusának” korlátolt elméletén. Paul Signac (szül. 1863) a pointillista elmélet leglelkesebb propagátora, de legújabbán visszatér az impresszionizmushoz. A „neok”-nak 1900 körül minden országban akad követőjük. A neoimpresszionista mozgalom, dekoratív jellegénél fogva, beleolvad a szecesszióba.

VIII. MEGÚJHODÁSI TÖREKVÉSEK.

Hans v. *Marées* (1837—1887) a berlini akadémián mint javíthatatlan forradalmár kezdi és fejezi be tanulmányait. Stílusát magárahagyatva, saját hősi erőfeszítésével alkotja. Első képei sötét festőiségűek („Apja arcképe” 1862, „Úsztatás” 1864). Schack gróf, első mecénása, Olaszországba küldi másolni ahol Hildebrandttal, a neoklasszicista szobrásszal, és Fiedlerrel, későbbi önzetlen mecénásával, ismerkedik meg. Küzd a nagy formáért, a nyugodt, tisztacsengésű kompozícióért. A nápolyi állattani állomás falképei (1873) tükrözik az átmeneti fokot. A hetvenes évek óta keletkeznek nagyszabású, freskót pótló szárnyasképei („Heszperidák” 1878—9, „Az aranykor” 1879—85, „Páris ítélete” 1880—81, „Leánykérés”, 1885—7), melyekkel mind egyszerűbbé, mind stabilabbá, mind átszellemültebben zeneivé válik kompozíciója.

Marées rövid barátsága Böcklinnel nem hagy mélyebb nyomot egyikükben sem. Arnold v. *Böcklin* (1827-1901) konkrét fantáziája idegenül áll Meréestizta szemléletével szemben. A plasztikus formáért folytatott küzdelme azért nem kevésbé tiszteletreméltó. Mindig újra meg újra foglalkozik ugyanazon problémákkal, hogy formáit romantikus és festői tulajdonságukból kivetkőztesse, hogy színeit mindjobban megtisztítsa és fokozza ragyogásukat. Legnépszerűbb képei: „Tengeri villa” 1864 és 1878—80, „A Szent liget” 1871, „Flóra” 1876, „Boldogok ligete” 1878, „Halottak szigete” 1880, 83, 84, 86, „Rom a tenger mentén”, ötször 1898-ig stb.

* * *

1. A „sziluet” ily értelemben eddig ismeretlen terminus technicus. Miután azt a formaelemet, melyet e szóval jelzünk, eddig nem határozták meg kellőképpen, kénytelenek voltunk az új gyermeknek új nevet adni.

2. Ez a festészetre vonatkozó megállapításunk vonatkozik a szobrászatra és az építészetre is.

3. L. 52. l. és a megfelelő jegyzetrészt. A Pont-Aveni iskola, mely a nyolcvanas évek végén Gauguin köré tömörül, alkotja meg a „szintézis” jelszavát. A sziluetszerű látás jellegzetesen szintetikus (összetevő), mert külön-külön összefoglalt egyenértékű részek egymáshoz való szerkesztéséből áll.

5. „Ver Sacrum” volt a bécsi szecesszió folyóiratának címe.

6. L. 93. l.

7. Max Deri „Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei”.

IX. A SZINTÉZIS HÁROM NAGYMESTERE.

Paul Cézanne (1839—1906) a romantika, a festői naturalizmus és az impresszionizmus iskoláját végzi és a formabontás mesterségének, a valórkultúrának teljes birtokában vonul vissza 1879-ben Aixbe, hogy onnan ostromolja hiába a Salon kapuit. Természetes, hogy azok is értetlenül álltak vele szemben, akik az impresszionizmussal már megbékültek. Csak a kilencvenes évek óta, amikor az egész művészifjúság Cézannet, az „impresszionizmus Poussin“-jét dicsóíti, amikor a szintézis diadala nyilvánvaló, csak akkor kezdik Cézannet a műgyűjtők is értékelni. Első alkotásai sötétek, vásznát sűrű, téztás festékréteg borítja. Nemcsak Courbet, de Delacroix szellemével is kimagyarázkodik (Páris ítélete 1860, „Néger arckép“ 1865, „Szt. Antal kísértése I.“ 1870). Impreszionista képei (több táj- és csendélet) igénytelenségük mellett elbűvölően gazdagok valórben. Festése világos, színválasztása szinte ortodoxan impreszionista. 1880 körül technikát változtat. Felhagy a „meszelő“ festéssel, higan rakja fel színeit, úgy, hogy gyakran a szürke vászon csupaszon átlátszik és finoman összefoglaló tónusalapot alkot. Most már nem szolgálja a természetnek, hanem ura. Épít. Gyúrja és metszi a formát a torzításig, hogy harmonikus szerkesztést áhító ösztönének engedelmesskedjék. Egy-egy alak fókászerűen elnyúlik, a fák ívelten elhajlanak, az arcok szögletekbe zárulnak. A mértani törvénynek, mely a világot összetartja, itt is érvényesülnie kell. Az „Aktok a sátor előtt“ (1878) még nem eléggé engedelmesskednek a szerkezeti összefüggésnek; a „Fürdőző nők“-nél (1887) már tisztábban oldódik meg a probléma. A táj nyugodalmasan egybeácsoltta, síksávokból egymásfölé és melléretegezetté válik („Gardanne látképe“ 1886, „A nagy pínia“ 1887 stb.) A portréban a lelki hatás kevés, lehetőleg primitív formulára vont mozzanatokkal érvényesül. („Cézannené“ 1888, „Önarckép“ 1880.) A csendéletek igénytelen monumentalitássá tisztúlnak, naturalisztikus jellegüket végleg elveszítik. (Cézanne papírvirágot használ modellül.) De a barokk tendencia még később is ki-kitör, mozgalmas feszültséget kölcsönözve különösen a vázlatoknak.

Paul Gauguin (1848—1903) mint műkedvelő kezd festeni. Első képei, Pissaro iskolájában, impresszionista jellegűek. Nyugtalan vágya megújulás, a tiszta, gyermekien friss élmények után 1887-ben Martinique szigetére csábítja. Hamar visszatér Párisba. Második bretagnei tartózkodása alkalmából (1889—90) maga köré kristályosítja a fiatalok egy csoportját, akik Cézanne nevével zászlajukon, a „szintézis“ jelszavával tömörülnek („Pont-Aveni iskola“).

IX. A SZINTÉZIS HÁROM NAGYMESTERE.

A szintézis elméletét és jelszavát nem Gauguin alkotta; ennek atyja Émile Bernard. De lelket Gauguin önt a kissé külsőséges „cloisonnisme”-ba; (így nevezte Bernard a zomántechnikára emlékeztető, széles kontúrral körülzárt tiszta sikkokból összeillesztett kompozíciót.) Gauguin mellett Cézanne hatása érvényesül e csoportnál. — A tíz-tizenkét Gauguin köré csoportosuló pont-aveni közül a legfontosabbak Bernard mellett: Sérusier, az erélyes propagátor és éles elméleti fő, valamint Maurice Denis (szül. 1870), aki modoros impresszionisztikus külsőségekkel megalkuvó preraphaelitizmusba siklott. Másodkézből Vallotton, Bonnard, Vuillard, harmadkézből az egész új nemzedék táplálkozik Gauguinből.

Gauguin két legfontosabb munkája a pont-aveni időből a „Sárga Krisztus” és a „Jákob viaskodása az angyallal” (1889). 1891 tavaszán Tahitiba hajózik. Délszigeti remeteségét csak másfél évi párisi és pont-aveni tartózkodással szakítja meg (1893–95). 1901-ben a már túl civilizált Tahitiból Dominiqueba menekül és ott hal meg, egyedül, nyomorultul, 1903 májusában. Varázsos, fanyarúl színpompás síkkompozíciói közül a legismertebbek: „A szellem ébren van”, „Az Areois királynője”, „Nirvána” (1892), „Poèmes barbares” (1896), aztán nagyszabású szimbolikus kompozíciója: „Honnan jövünk, hol vagyunk, hová megyünk” (1898) és utolsó munkaévéből „A kiáltás” (1902). — Honvágya a vadak körében sem elégül ki; beteges vágyakozással Európa után hal meg, és utolsó, befejezetlen trópusi képe — egy havas bretagnei táj.

Vincent von Gogh (1853–90) is átmegy a festői (hágai) iskolán, de kezdetől fogva abban a tudatban, hogy a művészet megújítása múlhatatlanul szükséges. Az „erős kifejezés”, mely után vágyik, aktivitásával ellentétét jelenti az impresszionista tendenciának. A nyolcvanas évek közepén Borinage bányavidékén sötét, brueghelosan groteszk proletárképeket fest („Krumplievők” 1884). 1886 tavaszán Párisba kerül és Delacroix színpompás mozgalmassága, az impresszionisták árnyalatkultusza, a japánok bizzarr síkszerkesztése egyszerre kötik le figyelmét. Hónapok alatt annyit fejlődik, mint más évtizedeken át. Amily gyorsan érik a különböző benyomások, oly gyorsan urrá is lesz fölöttük. Amit már e gazdag évben Párisban alkot, az egyéni és egyedülálló. Festékfelrakása vastag, szélesbarázdás, ecsete egyelőre szakgatott, szabályosan egyenes, tiszta színei sárgán és zölden virítanak. 1888 tavaszán Arlesba vonul. Ekkor tobzódik viharos temperamentuma legféktelenebbül színben és vonásban. Egy tál burgonya a tányéron (1888), japános rálátásban, anyagiatlanságával félelmetes eleveniséget nyer. Portréi télován fürkésző tekintettel, torzúl feszülő izomzattal merednek reánk és az arcvonások görbesége visszhangzik a ruhában, a háttérben egyaránt. A táj minden növényével, földje minden göröngyével, a felhők, a napkorong fénytökádó forgásával lázadozva ágaskodik. Az örület mindinkább erőt vesz rajta, de még nem rágja szét zsenijének az anyaföldbe mélyülő gyökerét. 1888 őszén, mikor Gauguin látja vendégül, egyideig Gauguin hatása alatt zártabb, nyugodtabb sikkokkal dolgozik. De mindgyakrabban ki-kitör rajta a téboly. 1889-ben mind félelmetesebbé válik ecsetének elevenése, a vonások kanyargása mind szeszélyesebb, öncélubb lesz. 1890-ben az örület kioltja életét.

X. LEGÚJABB TÖREKVÉSEK.

Ferdinand Hodler (1853–1917) sötét festői naturalista képekkel kezdi művészi pályáját. Már húsz éves korában keletkezett képei is bizonyos lélek-tani elmélyedésről tesznek tanúságot. A nyolcvanas évek elején a plein-air-festéssel és Cézanneal magyarázkodik ki. 1884-ben nagy honfitársa Böcklin, valamint Puvis hatása mutatható ki (pl. „Beszélgetés a természettel”). Az összefoglalás határozott, a testek kidolgozása plasztikus. A későbbi Hodler sajátosságai „A reformátorok” című képében (1884) már világosan kitűnnek. Iránya még mindig nem egyértelmű, az impresszionizmushoz vissza-visszatér. A végső fordulat a kilencvenes évek elején következik be, kapcsolatban az általános európai szecessziós mozgalmakkal. Az olasz Quattrocento még gótikus ruharánc-játéka, a 14. század szimmetrikus és ritmikus, kötött kompozíciója, tárgyban pedig a misztikus érzelgősség: ez jellemzi első nagy kompozícióit („Az éjszaka”, 1891; „A kiválasztott”, 1893; „Tavaszi”, 1894; „Eurytmie”, 1895.) 1900 körül végleg feladja a perspektivikus háttérrel, leegyszerűsíti, szigorúbban plasztikus formába szorítja a testet, de egyúttal határozottabban, pántszerűen zárja körül. A mozdulatok ekkor nyerik kihangsúlyozott torzításukat, barokkos pátoszuakat. (Utóbbi mozzanat különösen csataképein tűnik ki: „Nähfeli csata”, 1897; „Marignanoi csata”, 1897–1900.) Gyakran táncarabeszkszerűek a mozdulatok. („A nappal”, 1900; „Az igazság”, 1903; „Asszonyok csodálják az ifjút”, 1903.) Hodler későbbi nagy kompozíciói a hasonló gesztusok ritmikus halmozásával kissé külsőségessé fordítja a kifejező mozdulatot, habár a szemnek a hatás még szuggesztívabb. (Pl. „Jénai csata”, 1908.) Legtisztábban érvényesül szemlélete tájaiban, ahol a tárgyi elemet teljesen kiküszöböli. Tág perspektívájú alpesi képeit széles elliptikus sziluetekkel köti kozmikus kompozícióvá.

Eduard Munch (szül. 1863) a nyolcvanas évek végén teljesen birtokában van az impresszionisztikus eszközöknek. 1889 óta kezd távolodni az impresszionizmustól. Képein mindinkább a sík kanyargása és terpeszkedése hat. Fajetszeteivel, körrajzaival tiszta sziluetisztikus stílt alkot, mely döntőleg befolyásolja a századforduló körüli grafika alakulását. Festészetében a valór mind a mai napig szerepet játszik és ecsetvonása bizonyos fokig szabad marad; a szilueteken belül némi festői mozgalmasság uralkodik. Kifejezése mindig komor vagy legalább is nyugtalanító, még ott is, ahol a nap ragyogását festi („A nap”, 1910–11). Portréi, még gyermekarcképei is, a bizonytalanság szo-

X. LEGÚJABB TÖREKVÉSEK.

morúságát árasztják (pl. „A francia“, 1901; „Esche úr gyermekei“, 1905). A fojtó, tompa szomorúságot senki sem érzi át úgy, mint ő („A halottas szoba“, 1895); a fiatal szerelmeseket is kínozza és tépi, nem boldogítja az ölekezés („A csók“ 1892). A füstös, proletárosan polgári élet minden kínzó hangulatát fokozott erővel fogja fel és rögzíti meg.

Az aktivista mozgalmak alakulására vonatkozólag a következő adatok szolgálhatnak tájékozással: 1900 körül a szintetikus mozgalom szolgálatába áll a párisi Revue Blanche. A Revue köré csoportosuló művészekből alakul a „Fauves“ („vadállatok“) kifelé harcias, befelé lelkes különítménye. A tárgy-talan formabontásnak a szigorú összefoglalást, a szenzitív önfeloldásnak a transzcendens spekulációt szegeznek ellen. Ők térnek először szisztematikusan vissza az egyiptomi, asszír, románkori, koragót, néger és déltengeri művészet-hez mint forráshoz. A „Fauves“-csoport legkiválóbb tagjai: Matisse, Derain, Braque, Marquet, a magyar Czóbel és Berény, a német Levy és Purrmann. Már 1910 körül festői reakciót visznek e csoportba: von Donghen, Vlaminck, Othon Friesz és mások.

1904-ben alakul a drezdai „Brücke“-csoport hasonló programmal. Főtagjai: Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, később Pechstein és Nolde.

1912-ben Franz Marc és Vaszilij Kandinsky „Der blaue Reiter“-e köré kristályosul Münchenben az aktivisták szélsőségeiből csoportja (melyet, szintén 1912 óta, Berlinben a „Sturm“ képvisel), 1911 óta Kandinsky módszere-sen dolgozik absztrakt festészetén. A „Blaue Reiter“ legfontosabb festő-művészei a két vezér mellett Macke, Klee és Campendonk.

Közben, 1907-ben, Braque feltalálja a kubizmust. A kubista csoport leg-főbb tagjai: Picasso, Delaunay, Gleizes, Le Fauconnier, Léger, Metzinger. A csoport propagátora Apollinaire költő.

1910-ben bontja ki zászlaját Olaszországban a futurizmus, középpontjában Marinetti költővel. A csoport érdekesebb tagjai: Boccioni, Carrà, Russolo és Severini.

Az új klasszicisztikus reakció Párisban már a háború elején beáll. 1916-ban Picasso az „ingricizmussal“ lepi meg barátait. Néhány évvel később születik meg Oroszországban a konstruktívizmus.

Az egész festői expresszionizmus és így Oskar Kokoschka is mély tűző nyugtalanságában nem gyökerezhetett meg a mindig derűs és életvidám bécsi talajban. A háború alatt Kokoschkát Drezdába hívják és csak akkor kezdődik elismertetése. Legújabb festészete nyugodtabb, szélesebb, összefoglaltabb lett. A németek közül Kokoschkához legközelebb áll Ludwig Meidner. Von Goghból indul ki. Bontottan torz, kínos a festése; néha novel-lisztikus. Egy zilált lélek dühös fintora, akinél a karikatura véres komolysággá válik. Eleinte szintén von Gogh szerkesztését lazítja Schmidt-Rottluff; 1910 körül Munch, Matisse és Picasso hatása alá kerül. A háború óta maszkyszerű, kubisztikusan szögletes és mind bomlottabban torz víziókat ábrázol. Emil Nolde is inkább lázálomszerűen, mint átszellemülten fest. Ő is azok közé tartozik, akiket az extázis nem magas, hanem alantas régiókba vonz. Otto Dix pályája kezdetén sorozható e csoportba, míg újabban torz naturalizmussal alkot tárgyias képeket. Jozef Eberz az utolsó két évben változtatta szerkesztő expresz-zionizmusát szélesen barokk, színpompás életigenlő festéssé. Vele rokon jelenség Franz Heckendorf, aki szintén bontottabb, szélesebben kezel, derű-

sen heroikus barokk tájat fest. Utolsó éveiben az impresszionista Lovis Corinth fokozta temperamentumos festőiségét életteli expresszionizmussá. Élénkebben színes, nem mély érzésű Cézanne-utánzó Oskar Moll. — A franciák közül a szintén felületesen Cézannet utánzó Othon Friesz mellett Vlaminck pompásan összefogott fény-árny-ritmusú tájaival említendő. Újabban Vlaminck szabadabb, puhább, egyhangúbban festői lett. A német torz maszkfestőkkel rokon jelenség a zavaros Marcel Gromaire.

A szerkesztő expresszionizmus terén még a szintétikusokkal rokon jellegűt mutat Pablo Picasso „kék periódusában” (1903—1905). Bájjal, melankólikus hangulat, finom színhatás jellemzi ezen évek munkáit. Matisse, a „Fauvé”-ok vezére, a festői luminisztikából indul ki, mint Courbet, Manet és Renoir tisztelője; majd Cézannehoz kapcsolódik és mindjobban leegyszerűsíti a sziluetet; végül (1905—1907 körül) egészen vázlatosan, grafikusan fest. 1912-i marakkói útja óta a színprobléma kerül érdeklődése középpontjába és ezentúl mindinkább visszatér egy összefoglalt festőiséghez. Tehetségének legfőbb ereje, a gracilis ritmusok iránti érzék, ezentúl mindinkább háttérbe szorúl. Derain pályája még bizonytalanabban alakul. A szintétikus festőiség levélése után Cézanneból, Gauguinból és Picassoból merít. Legfinomabb, legüdőbb képeit Quattrocentó hatás alatt festi 1911 körül. Újabban bizonytalan biedermeyeres és festői naturalisztikus próbálkozásaival csatlakozik az „ingricisták”-hoz. Komolytalan Kees van Donghen kokett, világosan ragyogó figurális festése. Sokkal finomabb, de nem kevésbé modoros Marie Laurencin. Sápadt, dekadens, síkszerű figurái kidolgozásában szívesen nyúl rokokó és copfos eszközkhöz. Izmosabb jelenség Raoul Dufy, aki az ókeresztény katakombafestészet stílusát igyekszik életre kelteni. Tömeg- és térproblémákkal foglalkozik a párisi körben a cseh Georg Kars. Újabban egyike lett a legmodorosabb ingricistáknak. — A németek között századunk első tizedében a legértékesebb jelenség egy nő: Paula Modersohn (1875—1907), aki mélyen átértett gyöngédséggel lelkesíti át sziluetjeit. Az ókeresztény katakombafreskók rá is döntően hatottak. A második évtized kiválóan értékes vezéralakja Franz Marc (1882—1916), aki genialis intuícióval merül el az állatok sajátos lelki világába és önti lendületes ritmusba, dagadó formába és ragyogó színbe az állati kifejező mozgás ritmusát. A háború előtt a kubizmussal magyarázkodik ki. Richard Seewald szintén szellemes, elmélyedő állatfestő, de romantikusabb természet Marcnál. Az expresszionisták pesszimista csoportjához tartozik Erich Heckel, aki festőien kezelt kubizmussal és sziluetekkel igyekszik modernizálni a néger plasztikát. Gyöngye Picasso-utánzó Hofer, torz maskarák festője. Hasonlóan őszintétlen Nauen, aki torzításába bizonyos tetszetősséget kever. A nagyvárosi kloákahangulat dühösen karikatúrisztikus festője Max Beckmann.

Azok között, akik egy csoportba sem oszthatók, elsőnek említettük Marc Chagallt; jellegzetesen keleti lélek, de a nyugati festészetre gyakorolt nagy hatásánál fogva nem zárhattuk ki e könyv keretéből. Az ő hatását tükrözi a bájosan humoros Maria Uhden, míg Campendonk Chagall útmutatása mellett a persa miniatúrákon sajátítja el tehetséges műnaivitását. Macke († 1915) színpompás valóros festőiségébe beleerőszakolt szögletei révén tartozik a csoportba. Max Pechstein, aki Gauguin és Matisset festőiesíti el, a legtetsze-
tebb és éppen azért a legkedveltebb expresszionisták közé tartozik. —

X. LEGÚJABB TÖREKVÉSEK.

Paul Klee, aki a légies finomságok mestere, egészen külön áll és egészen utánozhatatlan.

A *kubisták* között *Picasso* a letehetségesebb. Színbe és formába mindig rejt dekoratív finomságot. Az első kubista városkép-festő *Delaunay*; *Le Fauconnier* a kubizmus kezdő éveiben külsőségesen bontja szögletekbe romantikus színcsengésű figuráit. Most *Daumier* hatása alatt romantikus jellemfestést kultivál. A két legszárazabb, doktriner kubista *Braque* és *Gleizes*. *Fernand Léger* szintén az absztrakt kubistákhoz tartozik. Ujabb — a kubizmus és a konstruktívizmus közötti állomást jelezve — gépalkatrész-rajzokat zsúfol egybe. *Metzinger* a renegátok egyike. Legújabbán mondén eleganciájú karnevál-képeket fest. — A németek közül *Marc* mellett *Lyonel Feininger* a legkövetkezetesebb kubista; *Kanoldt* hideg, unalmas három kiterjedésű mértani tájfestést űz.

A *konstruktívizmus* Oroszországból indul ki. Németországi fellegrára 1920—1924-ig a weimari Bauhaus, mely az építészeti terén mutathat fel igen jelentős eredményeket.

Az abszolút festést űzik *Kandinszky* stílusától egészen eltérően *Molzahn* és *Muche* is; az egyik inkább szilárd formákkal, a másik festői eszközökkel igyekszik dinamikus mozgásérzeteket kelteni.

A *futuristák* közül *Umberto Boccioni* és *Carlo d' Carrà* szétvagosott naturalista részletképekkel dolgoznak. *Gino Severini* a pointillizmusból indul ki, azt merevíti és zilálja szét. Németországban *Georg Grosz* kezdi pályáját kubisztikus formaelemekkel itatott futurizmussal. *Grosz* újabb tevékenysége a propagáló grafika terére szorítkozik s mint ilyen a háborús és a konjunktúra-idők szatirájának genialis mestere. — A volt futuristák „*valori plastici*”-csoportjának főbb alakjai: *Severini*, *Carrà* és *Giorgio Chirico*. Hasonló irányban kísérletezett egyideig *Fernand Léger* is.

Az új realizmus felett, mely most van alakulóban, még nem nyújthatunk áttekintést.

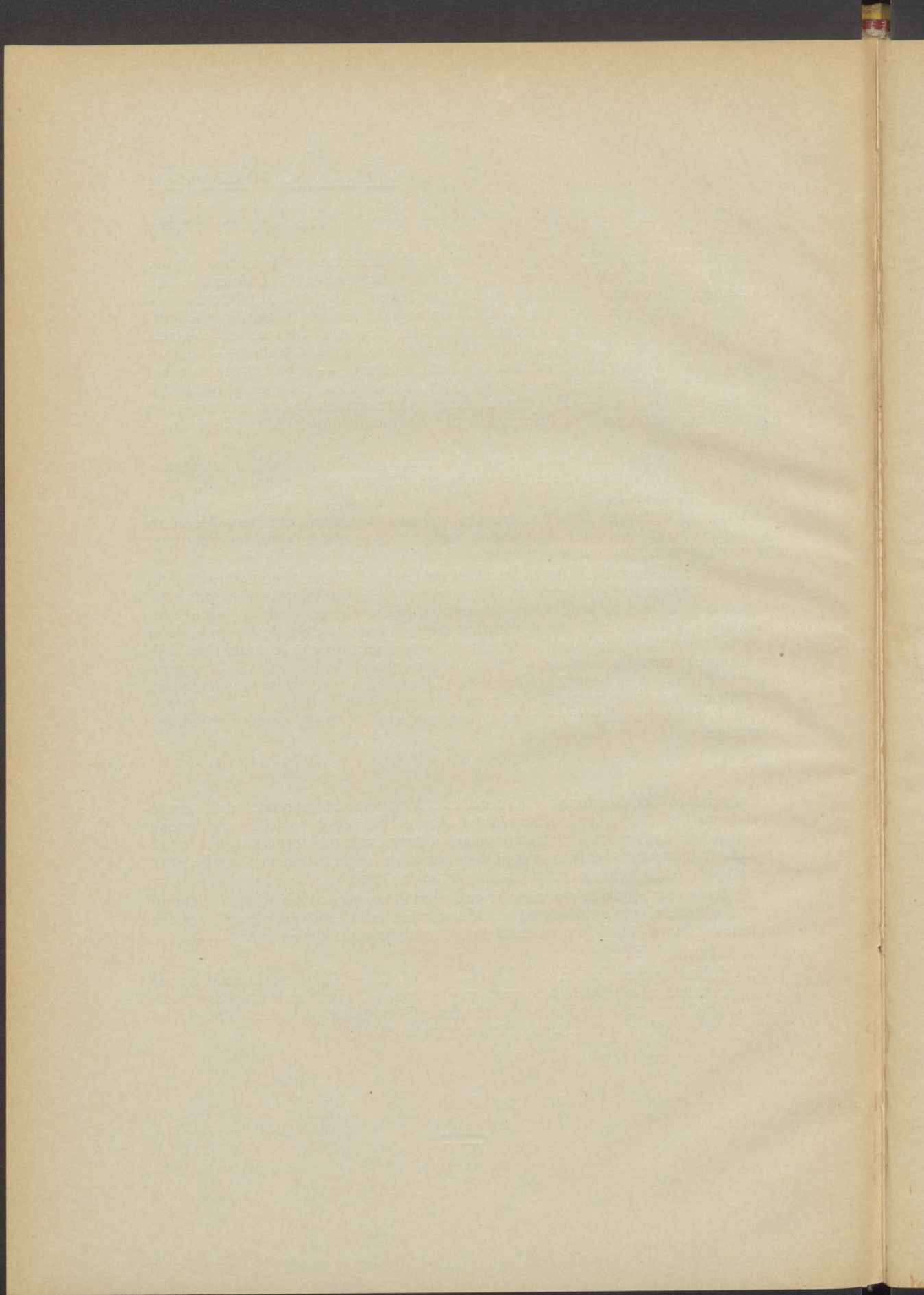
* * *

Jegyzet az 55. lap lentről 14. sorához: Meg kell különböztetnünk természetközeli művészetet és naturalizmust. Az előbbi egybefoglalja mindazokat a stílusokat, melyek mint *kifejezőnyelvet* a természetadta formakincset fogadják el. A természetközelség e gyűjtőfogalmának a naturalizmus csak részfogalma és a tárgyilagosságot természetmegfigyelést jelzi.

1. Schwitters egyik kompozíciójához használt újságpapírdarabból véletlenül éppen a „*merz*”-szótagot vágta ki. Ötletszerűen adta „művészetének” az értelmetlen „*Merz*”-nevet, hogy ezzel is hangsúlyozza nihilista elvét.

2. Cicerone, 1924. évf.

3. Hubert és Jan van Eyck Genti oltára (1420—1432) csodálatos finomságú apróéletével, a részletekbe való miniatúraszzerű elmélyedésével egyesíti a kompozíció nagystílusú ritmusát és a tömörszerű testiséget. E híres oltár a középkori és az újkori szemlélet határmegyéjén áll.



KRONOLÓGIKUS
TABELLA

KRONOLÓGIKUS TABELLA.

Az évszámok és irányzatok párhuzamos baállításával főleg azt kívánjuk bizonyítani, hogy korunkban az egyes stílusok nem váltják fel egymást, hanem *egymás mellett* léteznek. A tankönyvek közkeletű beosztása szerint a fancia forradalomtól Napoleon bukásáig a klasszicisztika, kb. 1830-ig a romantika, 1848-ig a biedermeier, kb. 1870-ig a realizmus és a naturalizmus uralkodott. Feállításunkból kitűnik, hogy zavaros, tétovázó korunk nem ismeri a szerves fejlődés törvényét.

Az átmeneti jelenségektől, melyek a 18. század második harmadáig nyúlnak vissza, táblázatunkban eltekintettünk. Az 1780-as években már ott áll a klasszicisztika diadalának ellentétéként a már-már impresszionisztikus ízű festőiség. A következő évtizedben még heterogénebb a képlet: klasszicisztika és objektív naturalizmus egybefonódnak; Goya egyéniségében virul a romantika és a festőiség; fellép Gros, és Blake szinte szecessziós grafikát művel. — Az új század első évtizede semmivel sem egységesebb. Az első klasszicista nemzedékhez csatlakozik a második (Ingres, a nazarénusok). Az objektív naturalizmus mellett a romantika, a festőiség és Runge misztikus szecessziója állanak. Van-e legkevésbé is jogunk ezt a kort a „klasszicisztika korának” nevezni?! — A következő évtizedben a romantika külsőleg is érvényesül a többi irányzat mellett. A huszas években a romantika nagy cselekedeteit erősen ellensúlyozza az éppenséggel nem romantikus festőiség, a józan biedermeier terjeszkedése és a klasszicisztika változatlan érvényesülése. — A júliusi forradalom után a klasszicisztika gyöngül, de fellép mint új áramlat a szintézis Daumier személyében. A heroikus romantika mellett ott az intim táj, a hangulatportré mellett a józan képmásfestés. — A következő évtizedben a festőiség különböző egyéniségei hatalmasan előrenyomulnak, de ugyanekkor Angliában a prerafaeliták zárulnak csoporttá. — Az ötvenes években Ingres szigorúan klasszicista „Forrás”-a mellett ott találjuk Schwind kispolgárian hangulatos „Hajnal”-át, Delacroix buján színes lovasképei mellett Millet emlékszerű „Magvető”-jét és az „Olympiá”-t és a „Szajnaparti kisasszonyok”-at!

A hatvanas évek bizonyos szempontból fordulatot jelentenek: a jó értelemben vett klasszicisztika, romantika és biedermeier elhálnak; de hangsúlyoznunk kell, *e stílusok jellegtelen fattyúhajtásai napjainkig élnek*. A festőiség mellett kialakul az impresszionizmus. — A hetvenes évek az impresszionizmus virágzását hozzák. De ugyanakkor Leibl egy rajzibb, plasztikusabb

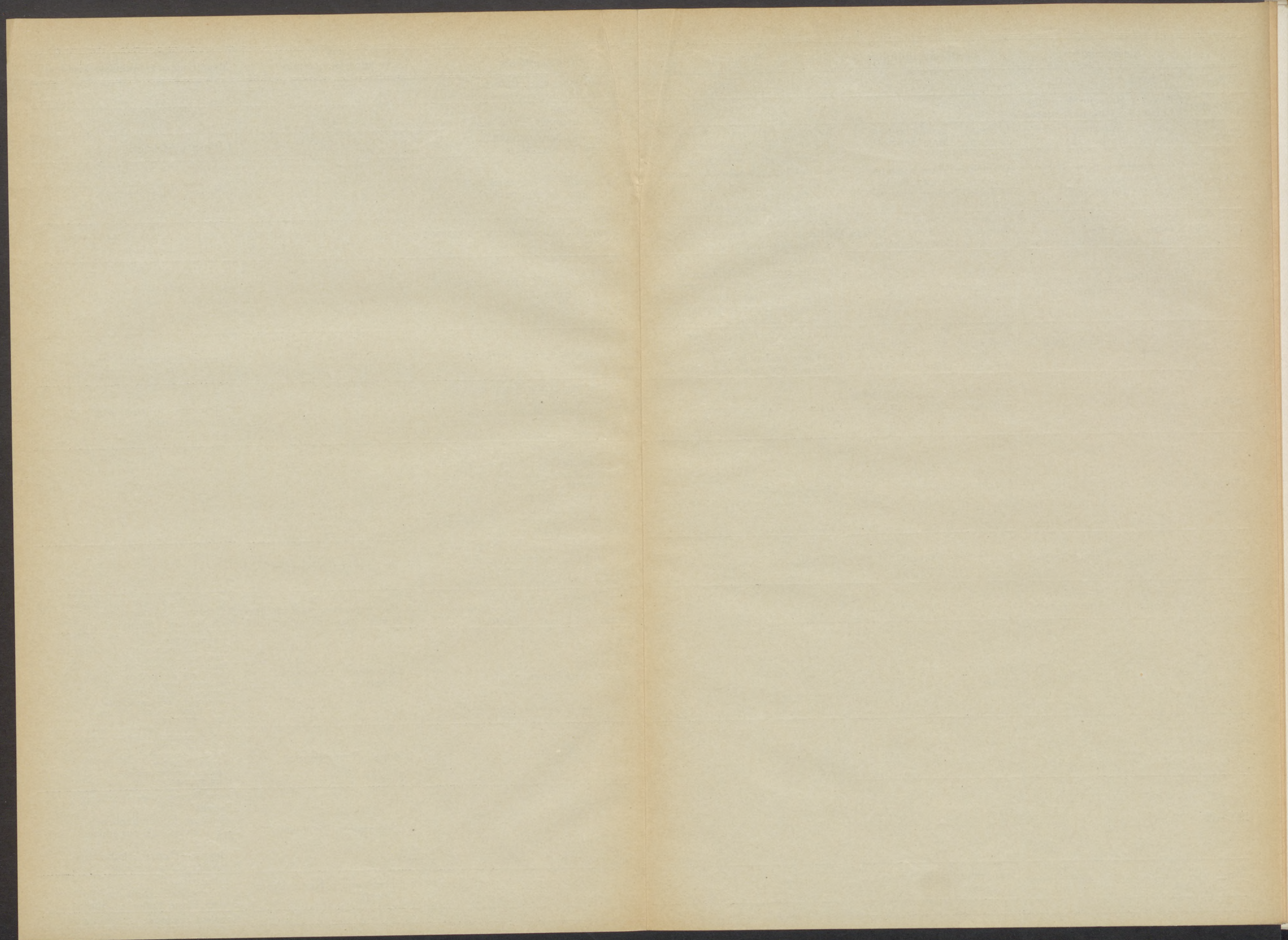
KRONOLÓGIKUS TABELLA.

naturalizmust alkot, Bastien-Lepage népszerűsíti a világos valórifestést, Puvis, Cézanne és Marées külön-külön egy-egy konstruktív stílkísérletet statuálnak. — A következő évtizedben az objektív és a festői valórnaturalizmus válik népszerűvé; az impresszionizmus terjed. Ugyanekkor tömegével lépnek fel a legkülönbébb szintetikus törekvések. — A század utolsó évtizede látszólag a szintézisé, de valóságban az impresszionizmus diadala; mellette a valórifestés még jobban népszerűsödik; végül ugyanez időre a keverék jelenségek halmaza esik.

Az új század első évtizede a végletes impresszionizmus mellett meghozza a különféle absztrakciókat. Ugyanez időben a már hatvan éves Henry Rousseau konkrétan szemléletes kompozícióit alkotja. A következő évtized — és ezzel eleget mondunk — a háborúé.

Ma ott állunk, hogy párhuzamosan és egymásmellett vegetálnak a múlt összes stílusai és kísérletei, konvenciós formában higitva. Sehol oly nyilvánvalóan, mint Franciaországban. Új momentum csak az úgynevezett „új realizmus“, mely felől azonban szintén legalább is kétes, fenn tud-e maradni és össze tudja-e terelni a szerteszéledt nyáját.

	Klassziciztika	Objektív naturalizmus	Romantika	Festőiség	Impresszionizmus	Megújodási és aktivista kísérletek
1770–79				1 Gainsborough: „Blue boy” 9 Chardin †		
1780–89	4 David: „Horáciusok esküje” 9 Carstens: „Angyalok bukása”			Moreau tájai 6 Gainsborough: „The Mall”		
1790–99	8 Gérard: „Ámor és Pszihé” 9 David: „Szabin nők”	0 David: „Orvilliers markiz” 5 David: „Mme Sériziat”	3 Goya: „Karnevál”, „Kivégzés” 6 Gros: „Napoleon az arcolei hídon”	Goya első hangulatportréi 9 Goya: a két „Maja”		4 Blake illusztrációi
1800–09	8 Nazarénusok Lukács-testvérisége 8 Ingres: „Baigneuse”	0 David: „Mme Récamier” 5 Ingres: Riviére-család 8 Kobell: „Koseli ostroma”	4 Gros: „Jaffai pestisbetegek” 8 Prud'hon: „Igazság és bosszú” 8 K. D. Friedrich: „Kereszt a hegy-csúcson” 8 Gros: „Eylau csata”	6 Constable: „Árnyékos farm” 7 Turner: „Ködös napkelte”		5 Runge: Napszaksorozat
1810–19	5 David: „Leonidas” 6 Ingres: „Odaliszk” 7 Casa Bartholdi (nazarénusok)	5 Lawrence Bécsben Waldmüller (Bécs) és Eckers-berg (Dánia) fellépése	Goya forradalomképei 2 Géricault: „Lovasvadász” 9 Géricault: „A Méduse tutajja”	Constable vázlat-impresszionizmusa 4 Goya: „Don Carlos”		
1820–29	5 Villa Massimi (nazarénusok) 7 Ingres: Homér-apoteózis	Biedermeyer	Dahl Drezdában 1 Delacroix: „Dante bárkája” 4 Delacroix: „A kioszi mészárlás” 7 Decamps Kisázsiaiban 8 Blechen Olaszországban 9 Turner: „Hófűvés”	4 Bonington és Constable kiállítása Párisban 6 Corot: „Kolosszeum”		
1830–39	6–8 Cornelius: Ludwigskirche-freskók	2 Ingres: „Mr. Bertin” 5 Waldmüller: „Fürst Rasumofsky” 9 Krüger: „Parádé”	K. D. Friedrich hegyi tájai 0 Delacroix: „Szabadság” 5 Turner velencei tájai 6 Goya: „Vízholdóleány”	7 Rousseau: „Gesztenyefasor”		Daumier: „Vízholdó”
1840–49		2 L. Richter: „Erdei ájtatosság” 8 Krüger: „Berlini lányka portréja”	Delacroix: „Keresztések”	2 Courbet: „Önarckép kutyával” 5 Menzel: „Balkon-szoba” 7 Pettenkofen Magyarországon 7 Manet: „Ivó” 9 Courbet: „Örnansi temetés”		8 Daumier: „Köztársaság” 9 Prerafaeliták
1850–59	6 Ingres: „Forrás”	8 Schwind: „Hajnal”	Delacroix érett stílusa	0 Corot: „Nimfák tánca; Manet: „Tuileriák”; Millet: „Magvető” 1 Daubigny: „Aratás” 2 Rousseau: „Tölgyek” 3 Manet: „Olympia” 5 Courbet: „Atelié” 7 Courbet: „Szajnaparti kisasszonyok” 8 Millet: „Angelus”		3 Manet: „Olympia”
1860–69	6 Feuerbach: „Plato lakomája”	2 Schwind: „Nászút”	3 Delacroix †	7 Bazille: „Családi kép”; Renoir: Lise 8 Courbet: „Pihenő tehenek” 9 Leibl: „Színyei arcképe” Corot: „Nő gyönggyel”	4 óta Jongkind akvareljei	
1870–79	0 Feuerbach: „Medea” 3 Feuerbach: „Amazoncsata”			0–7 Courbet tengerképei 4–5 Leibl: „Dachau asszonyok” 8 Bastien-Lepage: „Kaszálók”	1 Monet angol útja 4 Első impresszionista kiállítás 9 Monet: „Szajna Vétneuillnél”	6–7 Puvis: Pantheon-freskók 8 Cézanne: „Aktok sátor előtt” 8–9 Marées: „Hesperidák”
1880–89		Valőrnaturalizmus		Valőrnaturalizmus terjedése	1 Liebermann: „Cipésműhely” 7 Liebermann: „Hálójavítónők”	Degas érett stílusa 4 Hodler: „Reformátorok” 4 van Gogh: „Krumplievők” 6 Cézanne: „Gerdanne látképe” 6 Pointillisták első kiállítása 6 van Gogh Párisban 7 Cézanne: „Fürdő nők” 7 Gauguin első martiniquei útja 8 Gauguin van Gogh-nál Arlesben 9 Pont Aveni iskola
1890–99				8 Leibl: „Konyhában”	4 Monet: Rouen-sorozat	0 Francia szecesszió (Puvis–Carrière) 0 Hodler: „A nappal” 1 Hodler: „Az éjszaka” 1 Gauguin Tahitiban 5 Munch: „Halottas szoba” 7 Bécsi szecesszió
1900–09					2 Liebermann: „Polójáték”	Henry Rousseau érett stílusa „Fauves” 1 Gauguin Martiniqueben 3–5 Picasso kék periódusa 4 „Brücke” 7 Braque–Picasso: kubizmus 8 Hodler: „Jénai csata”
1910–19	Új klasszicizálás; Ingricizmus	Ingricizmus biedermeier jellege			6 Liebermann: „Kert a Wann-Seenál”	0 Futurizmus 2 Kokoschka: „Dent du Midi” 2 „Der blaue Reiter”; „Sturm”
1920						Konstruktívizmus; Új realizmus



MŰKIFEJEZÉSEK MAGYARÁZATA

Abszolút festés	60	L'art pour l'art	33
Akadémiai tanítás	43, 94	Lokálszín	23
Aktívizmus	55	Merzkunst	61, 105
Barokk	13	Naturalizmus	14, 22
Biedermeyer	22	Nazarénusok	20
Chiaroscuro	75	Neoimpresszionizmus	49
Copf	15, 75	Plein-air	90
Expresszionizmus	56, 58	Pointillizmus	49
Fényhomály	75	Prerafaelitizmus	97
Festői naturalizmus	34	Realizmus	90
Festőiség	15, 33	Reflex	34
Futurizmus	61	Rokokó	13, 70
Hangulatfestészet	30	Romantika	25
Históriafestészet	15	Síkyszerkesztés (l. sziluet)	48
Impresszionizmus	39, 93	Szecesszió	46, 99
Ingricizmus	61	Sziluet	52
Klasszicisztika	17, 18	Szintézis	11, 43
Klasszicizmus	17	Tárgyiasság	105
Kollektív művészet	56	Természetközeli művészet	62
Konstruktívizmus	60	Valori plastici	34
Kubizmus	59	Valör	

M Ű V É S Z - N É V M U T A T Ó.

A kövér számok az illető festőre vonatkozó leglényegesebb helyeket jelzik.

Alt, Jakob és Rudolf	80	Crome, John (Old)	35, 85
Amerling, Friedrich v.	79	Czóbel Béla	103
Bastien-Lepage, Jules	88	Daffinger, M. M.	79
Bazille, Frédéric	87	Dagnan-Bouveret	88
Beardsley, Aubray	97	Dahl, J. C.	32, 83, 84
Beckmann, Max	104	Dalsgaard, Christen	80
Begas, id. Karl	80	Danhauser, Josef	80
Bellotto, Bernardo (Canaletto)	15, 75	Daubigny, Charles F.	36, 86, 87
Berény Róbert	103	Daumier, Honoré	22, 30, 46, 47,
Bernard, Emile	101	57, 60, 83, 84, 96, 98, 105	
Blake, William	97	David, Jacques Louis	18, 19, 24, 29, 72,
Blechen, Karl	32, 84, 88	76, 77, 80, 82	
Boccioni, Umberto	103, 105	Davringhausen, H. M.	63
Böcklin, Arnold v.	44, 50, 59, 99, 102	Decamps, A. G.	82
Bonington, Richard P.	35, 82, 85	Degas, Edgar	48, 96
Bonnard, Pierre	101	Delacroix, Eugène	27, 29, 30, 52, 82, 83,
Bosboom, Jan	89	84, 86, 92, 96, 100, 101,	
Botticelli	77, 97	193, 105	
Boucher, François	29, 71	Delaunay, Robert	103, 104
Boudin, Eugène	86, 91, 92	Delft, I. Vermeer	101
Braque, Georges	60, 103, 105	Denis, Maurice	103, 104
Breton, Jules	87	Derain, André	36, 86
Brown, Ford Madox	97	Diaz, Narcisse	80
Burger, Anton	88	Dillis, Cantius v.	103
Burne-Jones, Edward	97	Dix, Otto	103, 104
Campendonk, Heinrich	103, 104	Donghen, Kees van	15
Canaletto (A. Canale)	15, 75	Dou, Gerard	104
Canova	77	Dufy, Raoul	36, 86
Carrà, Carlo d'	103, 105	Dupré, Jules	20, 32, 77, 83
Carrière, Eugène	97, 98	Dürer	71, 73
Carstens, A. J.	19, 77	Dyck, Anthonij van	103
Cézanne, Paul	49, 51, 54, 59, 72, 86, 87,	Eberz, Josef	80
98, 100, 101, 102, 104		Eckersberg, Christian W.	98
Chagall, Marc	59, 104	Egger-Lienz, Albin	79
Chardin, Siméon	20, 72	Eybl, Franz	62, 105
Charlet, N. T.	24, 79	Eyck, Hubert és Jan van	89
Chassériau, Théodore	79, 82	Eysen, Louis	79
Chintreuil, Antoine	86	Fantin-Latour, J. Th.	105
Chirico, Giorgio	105	Feininger, Lyonel	20, 78
Chodowiecki, Daniel N.	15, 74	Feuerbach, Anselm	79
Constable, John	35, 81, 85, 86	Flandrin, Hippolyte	19
Corinth, Lovis	41, 93, 104	Flaxman, John	20
Cornelius, Peter v.	19, 77, 78	Fra Angelico	15, 71
Corot, Camille	35, 40, 71, 85, 86, 91, 92	Fragonard, Jean Honoré	32, 83, 84
Corregio	15, 29	Friedrich, Kaspar David	103, 104
Courbet, Gustave	22, 35, 36, 38, 40, 48,	Friesz, Othon	77
86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 100, 104		Führich, Josef v.	73, 97
Couture, Thomas	87	Fuseli, I. Füzli	
Crane, Walter	97	Füzli, ifj. Heinrich	

MŰVÉSZ-NÉVMUTATÓ.

Fuzsita	62	Knaus, Ludwig	61
Gaertner, Eduard	80	Kobell, Ferdinand	14, 74
Gainsborough, Thomas	15, 35, 73	Kobell, Wilhelm	80
Gallén, Axel	98	Koch, J. Anton	77, 80
Gauguin, Paul	46, 51, 52, 54, 87, 97, 99, 100, 101, 104	Kokoschka, Oskar	58, 103
Gérard, F. P.	19, 20, 24, 76	Kriehuber, Josef	79
Géricault, Théodore	27, 29, 30, 36, 82	Krohg, Christian	98
Geszner, Salomon	15, 74	Krüger, Franz	79, 80
Ghirlandaio	96	Kyhn, P. V. K.	80
Giotto	77	Laermans, Eugène	98
Girodet-Trioson, A. L.	19, 20, 76	Lami, Eugène	24
Gleizes, Albert	103, 105	Larsson, Carl	98
Gogh, Vincent van	51, 53, 54, 101, 103	Laurencin, Marie	104
Goya, Francisco	10, 27, 28, 29, 38, 46, 47, 81, 84, 86, 87, 98	Lawrence, Thomas	24
Graff, Anton	14, 71	Lebrun, Charles	71
Greco	58, 87	Le Fauconnier	103, 105
Greuze, J. B.	15, 20, 72	Léger, Fernand	103, 105
Gromaire, Marcel	104	Leibl, Wilhelm	35, 38, 88, 89
Gros, A. J.	29, 36, 82, 85	Leistikow, Walter	98
Grosz, Georg	105	Lessing, K. F.	44
Guardi, Francesco	15, 75	Leonardo da Vinci	42, 93
Guérin, P. N.	19, 20, 76, 82	Levy, Rudolf	103
Guigou, Paul C.	87	Liebermann, Max	41, 57, 92, 93
Guillaumin, Armand	41, 92	Lorrain, Claude	85
Hackert, J. Ph.	75	Lucas, Eugenio	82
Hals	38, 76, 87, 92	Lundbye, J. Th.	80
Heckel, Erich	59, 103, 104	Macke, August	103, 104
Heckendorf, Franz	103	Magnasco	28
Herbin, Auguste	63	Manet, Edouard	35, 37, 38, 40, 44, 48, 53, 84, 85, 87, 88, 89, 92, 104
Hildebrandt, Adolf v.	99	Mantegna	62, 96
Hodler, Ferdinand	57, 58, 102	Marc, Franz	103, 104, 105
Hofer, Karl	104	Marées, Hans v.	49, 99
Hofmann, Ludwig v.	98	Maris, Jakob és Willem	89
Hogarth, William	14, 15, 73	Marquet, Simon	103
Holbein	32, 83	Marstrand, W. N.	80
Hooch, Pieter de	14	Matisse, Henry	59, 103, 104
Horny, Franz	83	Mauve, Anton	89
Huet, Paul	83	Mayer, Contance	82
Hunt, William	97	Meidner, Ludwig	103
Ingres, J. D.	20, 24, 61, 76, 96	Meissonnier, J. L. E.	79, 84
Israels, Jozef	89, 92	Menageot	72
Jongkind, J. B.	40, 89, 91, 92	Mengs, Anton Rafael	14, 75, 81
Jordaens	87	Mense, Karl	63
Juel, Jens	83	Menzel, Adolf v.	38, 88, 94
Kandinsky, Vaszilij	60, 103, 105	Mesdag, M. W.	89
Kanoldt, Alexander	105	Metzinger	103, 105
Kars, Georg	104	Meyerheim, Eduard	80
Kauffmann, Angetika	73	Michel, Georges	85
Kersting, F. G.	80	Michelangelo	20, 77
Kirchner, E. L.	103	Millais, John	97
Klee, Paul	59, 103, 105	Millet, Jean François	35, 36, 86, 88, 98
Klengel, J.	15, 74	Modersohn, Otto	98
Klimt, Gustav	98	Modersohn, Paula	104
Klinger, Max	98	Moll, Oskar	104
		Molzahn, Johannes	105

MŰVÉSZ-NÉVMUTATÓ.

Monet, Claude	40, 41, 57, 87, 91, 92, 93	Schmidt-Rottluff, Karl	58, 103
Monticelli, Adolphe	86	Schnorr v. Carolsfeld, Julius	77
Moreau, L. G. l'Ainé	15, 71, 85	Scholderer, Otto	89
Moreau, L. G. le Jeune	15	Schrimpf, Georg	63
Morisot, Berthe	41, 92	Schuch, Karl	89
Morland, George	79	Schwindt, Moritz v.	80, 83
Mottez, Victor	79	Schwitters, Kurt	61, 105
Muche, Georg	105	Seewald, Richard	104
Müller, Viktor	89	Segantini, Giovanni	98
Mulready, William	79	Sérusier	101
Munch, Eduard	57, 58, 98, 102, 103	Seurat, Georges	49, 98
Munkácsy Mihály	92	Severini, Gino	103, 105
Nauen, Heinrich	104	Signac, Paul	98
Nehrer, Michael	80	Signorelli	20
Nielsen, Ejnar	98	Sisley, Alfred	40, 41, 91, 92
Nolde, Emil	58, 103	Skovgaard, P. C.	80
Orlik, Emil	98	Slevogt, Max	41, 3
Pechstein, Max	103, 104	Smirke, Robert	79
Pettenkofen, Karl v.	38, 88	Spitzweg, Karl	88
Peyron	72	Stuck, Franz	98
Phidias	76, 78	Thoma, Hans	89
Picasso, Pablo	53, 59, 60, 61, 103, 104, 105	Thorn-Prikker	98
Piloty, Karl	38	Tiepolo	28, 81
Piranesi	28	Tintoretto	87
Pissarro, Camille	41, 91, 100	Tizian	36
Poussin	85	Toorop, Jan	98
Prud'hon, P. P.	27, 29, 82	Toulouse-Lautrec, Henry de	97
Purmann, Hans	103	Troyon, Constantin	86
Puvis de Chavannes, P. C.	97	Trübner, Wilhelm	89
Raeburn, Henry	74	Turner, William	27, 28, 81, 83, 84
Rafael	15, 16, 20, 21, 46, 77, 97	Uhden, Maria	104
Raffet, D. A. M.	24, 79	Vallotton	101
Redon, Odilon	98	Vautier, Benjamin	61
Regnault, J. B.	72	Velasquez	36, 38, 87
Rembrandt	10, 14, 15, 28, 36, 42, 50, 82, 89	Velde, Esaias és Adriaen van de	14
Renoir, Auguste	41, 92, 104	Vermeer van Delft	14, 76
Rethel, Alfred	82, 83	Vermehren, J. F. C.	80
Reynolds, Joshua	74	Vernet, Carle	24, 79
Ricard, L. Gustave	79, 86	Vernet, C. Joseph	15, 24, 71
Richter, Ludwig	80	Vernet, Horace	79
Robert, Hubert	15, 71	Veronese	36
Rohden, J. Martin v.	80	Verrocchio	77
Romney, George	73, 74	Vien, J. M.	72
Rossetti, Dante Gabriele	44, 97	Vigée-Lebrun, M. L. E.	72
Rousseau, Henry	62, 64	Vlaminck, Maurice	103, 104
Rousseau, Théodore	36, 86	Vuillard, Edouard	101
Rubens	15, 29, 30, 36, 52, 71, 78, 82	Waldmüller, Ferdinand	79
Rump, Ch. G.	80	Ward, James	79
Runge, Philip Otto	31, 83, 97	Wasmann, R. F.	88
Russolo	103	Watteau	71, 73
Ruths, Valentin	38, 88	West, Benjamin	73
Ruysdael, Jakob	14, 85	Whistler, James Mac Neill	41, 92, 97
Sarto, Andrea del	29	Wilkie, David	79
Schillbach, H.	88	Ziem, Félix	83
Schindler, E. J.	88	Zorn, Anders	98
Schleich, id. Eduard	88	Zuloaga, Ignacio	98

ILLUSZTRÁCIÓK

1. **David:** *Mme Verninac*. (Klasszicisztika.) Az „antik klasszikus ideálkép”: síma háttér előtt a kameaszerűen kecses női alak, frontális elhelyezésben. Szabadon kígyózó hajfürtök keretezik a tiszta arányú, fenséges enyhe mosolyú arcot. Puhán omlik alá a tapadó könnyű ruhalepel, melynek szilárdságot a drapéria két sávja kölcsönöz.

Az elengedett testtartás, a holdsarlóformájú precíz kontúrok, az ernyedte kezek, a nyúlós, erőtlen ráncok, a játszian göndörödő haj, valamint a meleg-puha női alakot keményen befoglaló vonalállvány (a kőpadló, a szék merevsége): ez adja a képnek sajátos *klasszicisztikus* jellegét.





2. **Ingres: Fürdő nő.** (Klasszicisztika.) A félrevont függöny zárt merőleges ráncai, a kerevet leplének eleven, de egyszerű vízszintes és merőleges törése, a háttérkárpit éles ráncvonala: ime a foglalatja e szilárdan beágyazott teliformájú női testnek. Széles ritmusban gördül alá a körvonal, mely kétoldalt a koronázó fő alatt a nyaktól a lábfőig vezet. Egyszerű szerkezet, mégis eleven és gazdag. Klasszikus.

3. **Waldmüller:** *Anya és gyermeke.* (Objektív naturalizmus.) Két nyájas lény, anya és lánya, egyszerű, közvetlen ölelkezésben. Felénk fordított arcok, melyek nyíltan számolnak be finom lelkek mindennapi örömeiről és csalódásairól.

Haj és bőr, ruha és ékszer hű, aprólékos anyagszerűségben. Minden részletet úgy ad vissza a festő ecsete, amint a valóságban ismerjük. Amellett bizonyos jólneveltség, választékosság, símaság csinosítja a beállítást egészben, a részleteket külön-külön.





4. **Theodor Alt:** *Stefansdom*. (Objektív naturalizmus.) A nyári alkonyi nap sugarában megcsillan a cifra épület ezer faragott és ékelt formája; de az árnnal borított részek minden kövét is látjuk. Kétoldalt egy-egy szögletes épület őrzi a dómot, mely szinte filigránnak tűnik a súlyos barokk házak szomszédságában. Az utcán a sétáló és ácsorgó emberkék, processzió és könyvesbolt, fiáker és kutya, az üzletek redőnyei minden véletlen ráncukkal.

Így kicsinyül a biedermeier világban szelíd, kedélyes, intim élménnyé a hatalmas, a gigantikus, az égbetörő dóm.

5. **Goya**: *Örültekháza*. (Nyugati romantika.) Kisértetiesen szűremlik a fény a boltozat állati nyüzsgésébe. A lelki halottak nyugtalan bomlottsága félelmetes mozgásba elevenül. Az áldott napvilág a romlás fertőjébe ömlik, végigsímít egy-egy meztelen testen, fel-felcsillan egy izmon, egy ruhafoszlányon, majd fel-issza, elnyeli a sűrű tompaság.





6. **Gros:** Az *Eylaui csata*. (Nyugati romantika.) A holttestek és haldoklók súlyos tömegén fenségesen gördül át a győzedelmes csapat, tömött, sűrű csoportban, lassan, terhesen, ellenállhatatlanul. Elöl a fény és az árny nehéz hullámokban csap össze, a háttér síkja pedig síváran terpeszkedik az ólmos ég alatt. Az eylaui győzelem: az életet halálba taszító élet komor diadala.

7. **Delacroix**: *Don Juan csónakja*. (Nyugati romantika.) Messzi tengersíkon a boszorkányos csónak. A holdsugárvilágította, végtelenbe vesző vízen egy marék gomolyodó elevenség. A közepén gócosodik a tépett mozgalmasság, az eszelős vetélkedés, aztán elhal mind tehetetlenebb aléltságban. Elhagyott emberek, a végtelen elemnek kiszolgáltatottan, egyedül.





8. **Géricault:** *Egy tiszt arcképe.* (Nyugati romantika.) Robusztus mellvértés test, mely szinte szétfeszíti a kép keretét. Csak az izmos arcon, a kemény homlokon ömlik el valami enyhe, finom merengés. A duzzadó erő, mely a testet élteti, a homlokon, a tekintetben enged a feszültségéből, elhangzik. Egybefonódik és egymásbaoldódik a keménység és a puhaság, a fény és az árny, az aranyárga és a barnásszürke szín.

9. **Friedrich:** *Hegyi táj.* (Keleti romantika.) Két rengeteg kopár hegy közé ékelten a messziségbe vész a szaggatott testű sziklaóriás. A teremtés hősei ők, a kemény, fenséges, megközelíthetetlen titánok.

Az élmény hatalmas; félelmetes és nagyszerű, lenyűgöző és felemelő. Ám a sziklatörések szinte kicirkalmazott részletezése, a víz vékonyfonatú csörgése, a kopár fatönk apró ágaskái: ők kicsinyítik, a mindennapihoz közel hozzák az elérhetlent és felfoghatatlant.





10. **Constable: Kert.** (Festőiség.) A végtelen zöld dús, nyájas darabja. Levegős, fényittas lombozat, egybelüktető fa és verőfény, rög és fű. Elöl a kis kertben rózsafák, bokrok, virágágyak mellett két fa élesebben kiütöző törzse; egy padon a nyári nyüzsgéssel csendesen együtt örvendező ember.

11. Corot: *Mortefontaine emlék.* (Festőiség.) Ezüstös rezgésű párában fürdik a táj. Elől az árnyékot vető fa hajlásában, összetalálkozásában a vékony fácskával a claude-lorraini kompozíció utolsó maradéka hangzik el. Mögötte a finom ködbe burkolt folyó s a tulsó part, melynek fái tárgytalan sziluetbe boglyasodnak. Könnyű, karcsú, női alak a könnyű, karcsú fa tövében, két játszó gyermek, sok-sok verőfény és benne elvesző növényzet; tavaszhangulat.





12. Courbet: *Alvó nő*. (Festőiség.) Jóllakottságban viruló vegetatív élet. A fiatal nő zsíros, széles felső teste, gömbölyű, vértől duzzadó arca lomhán nyugszik, édes létgyönyörtől telítetten. A fejet és testet, a lassú hullámban aláömlő haját, a súlyos kerekességű vállat kagylószerűen foglalja egybe a párna. A fény szabadon ömlik el a minden pórusával lélekző testen, a fehér ingen, a csíkos vászonhuzaton. A színek mély lüktetéssel virulnak.

13. **Manet:** *Berthe Morisot*. (Festőiség.) Mint egy távoli, bájos emlék képe, úgy jelenik meg előttünk e finom fiatal nő. Elsuhan felettünk szórakozott, okos tekintete; ellibeg előttünk a prémbeburkolt könnyű alak, pikáns arcocskája, homlokába csúszott hajfűrtje, kalapján a toll, a zsabó csokra, a muff.

Mégis: amily pillanatnyi az emlék, annyira rejt magában szükségszerűséget is. A tér, melyet a figura a képsíkon elfoglal, háromszögével szinte mértanilag szigorú. Manet — ahol már majdnem impresszionista is, mint e képnél — komponál, sz erkeszt.





14. **Monet:** *A Szajna Vétheuilnél.* (Impresszionizmus.)
Atomokba bontott lüktetés. A napsugár gőzös rezgésével áthatolt a szilárd anyagon, forró káprázattá párolta. Tarka vibráló foltokban rezeg a fénymámoros víz, a fű, a zöld, az ég. A távolban házak vagy kőfalak, egy templomtorony lebeg a jegenyék közt, csónak úszik a vízzel, egy napernyő felcsillan a parton.

15. **Renoir:** *Páholiban.* (Impresszionizmus.) Csillogó selyem, csíkokban kígyózó. Bársonyos asszonyarc, virág a fekete hajban. Fürkésző nőszemek, szimatoló madárorr, ajkak korállja, a fül alatt egy-egy gyöngycsepp. Fehéringes férfi, szakáll- és bajuszgyapjú felett kíváncsi látcső. Csipke és virág, kristálybőrön áttetsző vér, gyöngyös pompában. Gyöngyházvillogás parazsa kékes pára alatt.

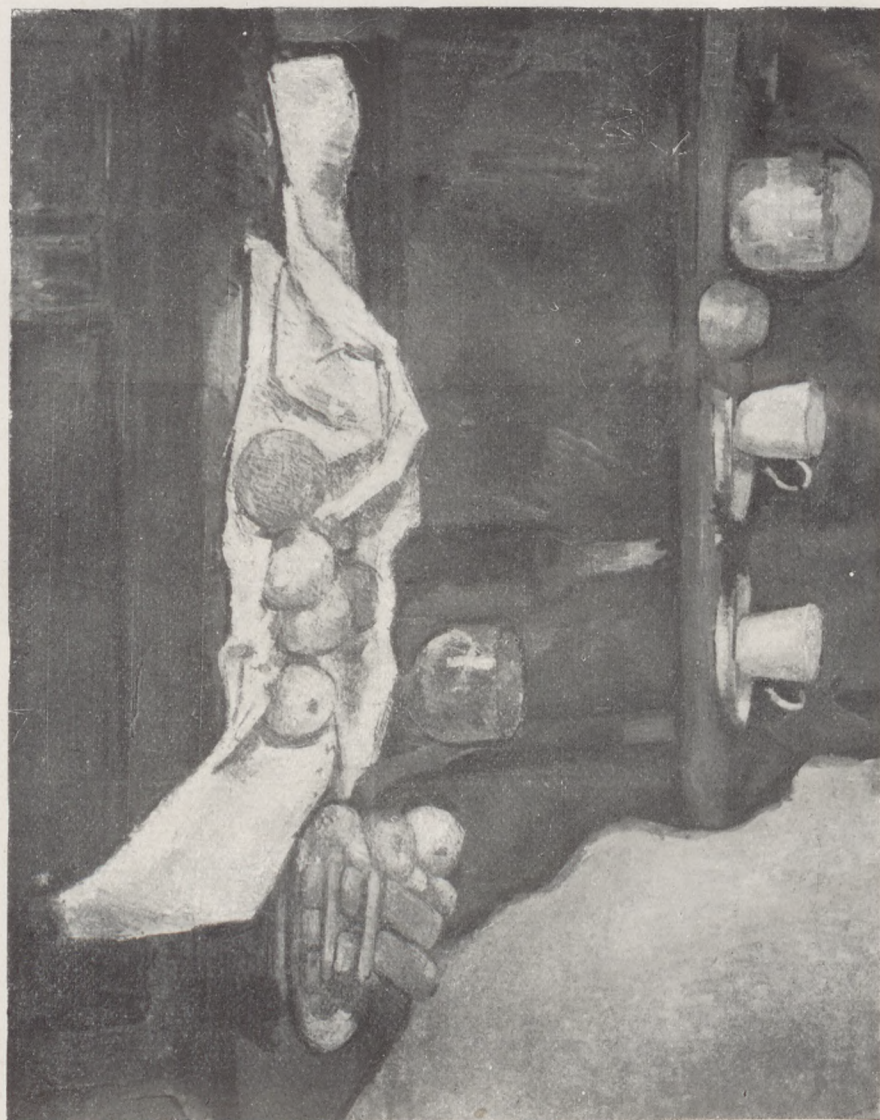




16. **Daumier:** *Menekülők.* (Megújhodási kísérletek.) A futó asszonyok súlyos, zúgó, táncszerű irama, a bacchantikus mozgás, a ruha széles lobogása rubensi hangulatot áraszt. Amint a fény egyes részeket sziluetekbe foglal — a mezítelen mellek és vállak, a térdek, az arcok rövidülése, a fekete árnyászlók — abban szerkezet rejlik. A háttér csíkokból font fala egybezárul; szaggatott széle a groteszk mell-sziluet ritmusát visszhangozza. A romantikus lendület ime síkszerkezetbe zárul.

17. **Mareés:** *Zászlóvivő.* (Megújhodási kísérletek.) Zászlóra támaszkodó férfi. Csipőre illesztett baljának könyöke két szigorú határvonal kiindulópontja: az egyik a fejen át a zászlóig, a másik a csipőt érintve a bokáig vezet. Ugyane szögviszonylat ismétlődik a férfitest baloldali határvonalai mentén. A talpák súlyos elhelyezkedése alapozza meg a szilárd, tiszta kompozíciót. A zászló erőteljes függőleges vonalát a táj, az ég széles vízszintesei egyenlítik ki. A fényvezetés világosabb és sötétebb síkokban zárul. A széles kontúr hangsúlyozza az összefoglalást, a síkszerűséget egyaránt.





18. **Cézanne**: *Csendélet*. (Szintézis.) Pohárszék, szilárd mint egy ház; a polc a ház oromzata. Kendő szögletes ráncokban, mint egy sziklahegység képe, jobb és bal széle merőleges vágású; rajta a gyümölcs-gömbök; ez a szűkebb világ. Körötte a kozmosz eleven csendje: fent, inkább jobbra, vizeskorsó törzse, csészek; lent, ellensúlyképen, a piskótástányér almákkal. Középütt az üveg dómtornya és a dóm teste, a pohár.

Altnál miniatúrává törpül a templomóriás. Cézannenál kozmoszá tágu a polcsarok.

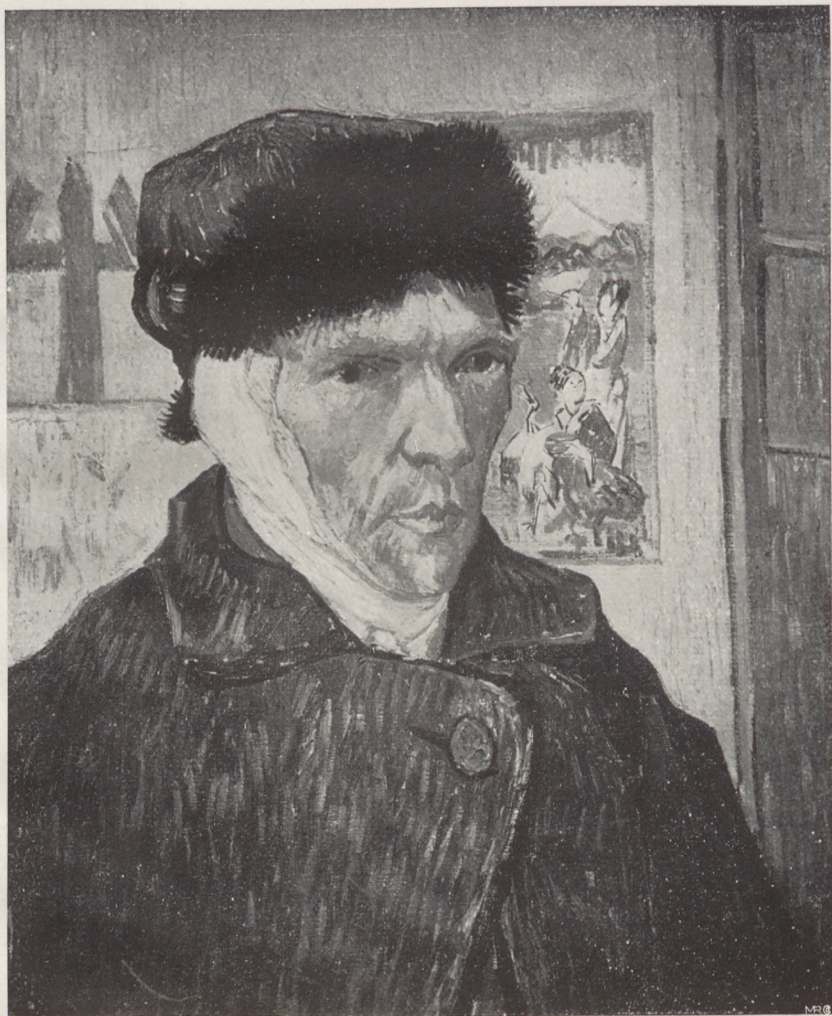
19. Cézanne: *Hidas táj*. (Szintézis.) Kristályrendszerre zá-
rult fény, víz, lomb. A híd trapézformája a kompozíció magva.
A fák elől s hátul a merőleges relációt erősítik a híd túltengő
vízszintesével szemben. A hídtöltés ferdeit a lombozat párhu-
zamos fénytörése és a patak két partvonala erősíti. Teljes
bontottság, könnyűség, árnyalatgazdagság törvényszilárdságú
szerkezetben.





20. **Gauguin:** *Maori nő.* (Szintézis.) Zárt sziluetbe foglalt oszlopszerű női törzs, fák testéhez hasonló végtagok, pajzszerű arcszerkezet. A könyöklő kar, a behajlított láb egymást egészítik ki; a talaj vonalai, a távoli keskeny horizontvonallal enyhítetten, a test szögeit követik. Szőnyegszerű foltokban a fű, az árnyak, a lombok boglya; játszi örömmel hímezett ágacskák és levelek, mint a gótikus kárpitokon. A vadasszony okos, de naiv, nyílt és mégis sejtető arca inkább raffinált, semmint friss.

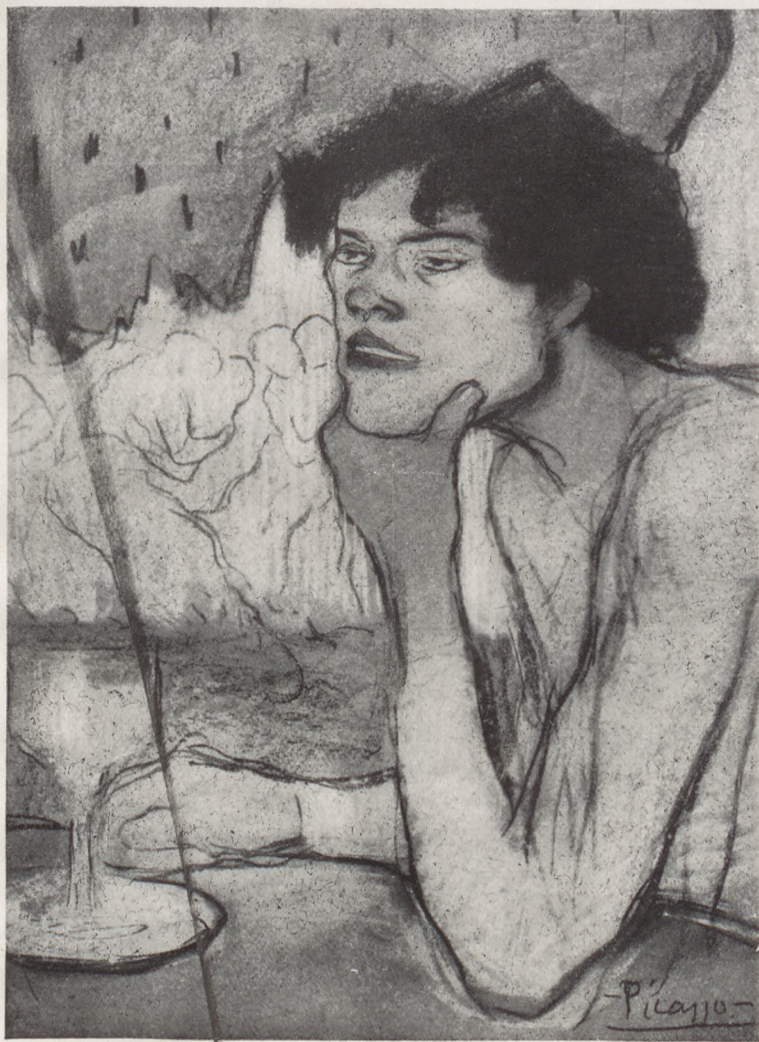
21. **van Gogh**: *Önarckép*. (Szintézis.) A záró ajtólécz, mint valami tilalomfal előtt, a szomorú, nyugtalan, megátalkodott emberalak. Ferdén gombolt, gyűrötten ráncolódó kabát: tárgy, mely csökönyösen az ember akarata és célja ellen lázadozik. A körteformájú fejen groteszk tüskekoszorú, a beesett orcát, a hegyes állat kendő keretezi be, mely a levágott fület takarja. Sötétén, mélyen szűrő, vigasztalan, de elszánt szem; súlyos, szinte helyéről elkiváncozó orr; duplán ívelt gúnyosan hallgató ajak, fakó bajusz és szakáll. A háttérben a festőállvány szinte vidáman mímeli a figura trapézba zárható körvonalát; a falon éles, nyugodt keretben egy japáni fametszet: az élet szépsége.

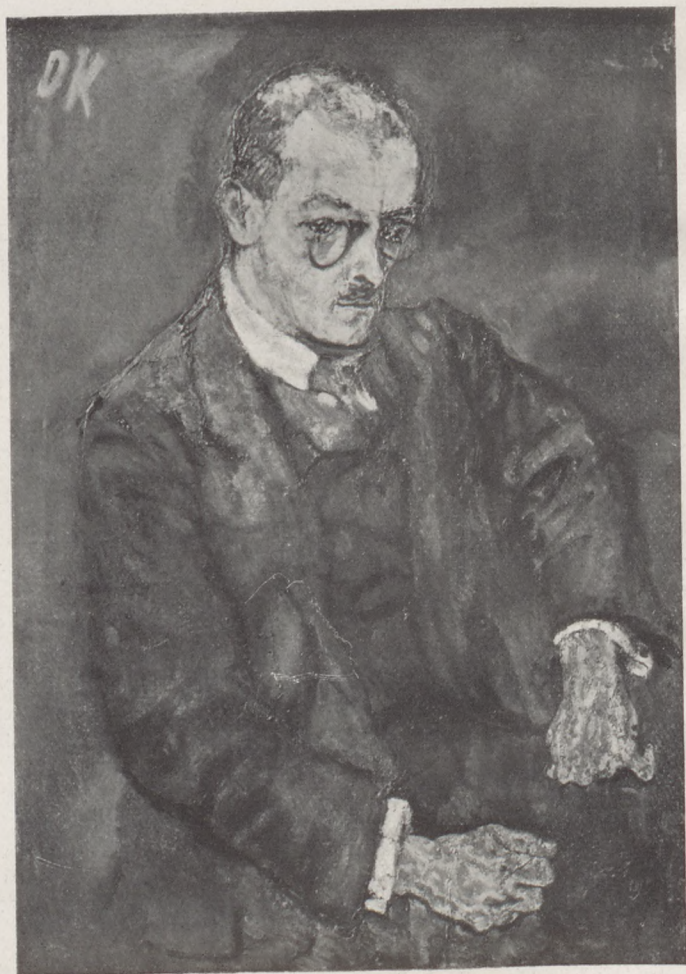




22. **Munch: Önarckép.** (Expresszionizmus.) Két sor fehérleplek kocka — mint valami kórház ágyai — a mélybe vezet, ahol fenyegetően tátong egy sötét, barlangszerű lyuk — az ajtó. Szomorú keménytestű ember ernyedten, lomha tehetetlenségben ül a széken, melynek formái a semmibe vesznek. Ez a tapadás, a kép alsó széle alá csúszás, az el nem menekülhetést szuggerálja. A szemek mindent tudnak, kétségbeesnek, de nem küzdenek. Fekete nyúlós árnyaszerű alakok lézengenek a háttérben; előhírnökök a fekete, komor palack. A két ablak világossága sötét, tiltó kerettel zárul.

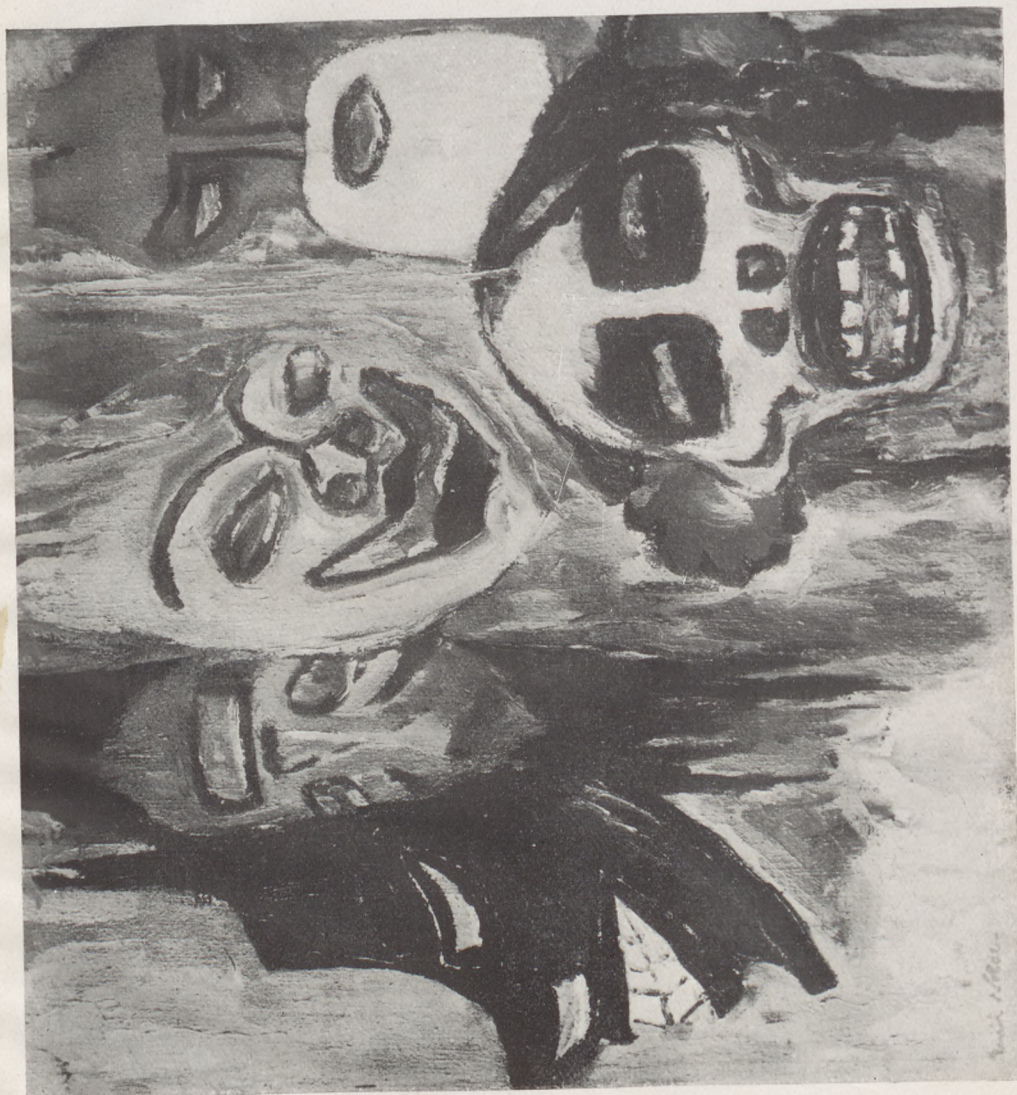
23. **Picasso:** *Kávéházban.* (Expresszionizmus.) Vánnyadt, csontos termeten, szögletes arc nyúlik a képsíkba. Haja széles fekete foltban kócosodik. A terpeszkedő állkapocs felett bestiálisan feslett ajak nyílik. Szaggatott, vastag kontúrok zárúlnak az egymástól elhatárolódó formák köré. Foltok és foltokat sejtető körvonalak tolúlnak szeszélyes groteszk keccsel a szomorú élvettség e jelképe köré. A pohárban, ebben az egyetlen szabályos, tiszta formában, szürkén törik meg a fény.





24. **Kokoschka:** *Dr. Schwarzwald arcképe.* (Expresszionizmus.) A nyugalom felülete alatt izgatott nyugtalanság lüktet. Tónusba burkolt fény sugárzik a fejből, ömlik el a testen és köti össze a testet a környező tárgytalan háttérrel. A test gótikus S-vonalban törik meg, a nyaktő a jobb vállban gyökereszik, enyhe hajlásban, mint a gótikus érzelemvonal. Az anyagot szinte átható lelkes fény megtartóztatott izgalmasságot összpontosít nem csak a merengő arcon, a fejen, hanem főleg a kezekben. A kezek zárt gesztusa sűrített lelki életet tükröz; és mintha adásra készen nyílna meg az ökölbe vont tenyér. Csak a balkéz kisujjának precíóz elferdítése árul el különcködést.

25. **Nolde:** *Maszkok*. (Expresszionizmus.) Az alaktalan anyag félelmetesen testesedő fejekbe sűrűsödik. Mint az elátkozott lelkek ábrázata: elevenek és mégis holtak. Mintha a pokol emésztő és soha nem múló tűzéből emelkednének ki segélykérőn és mégis csúfondárosan. Elrendezésükben, megjelenésük zsúfoltságában, a világosság és sötétség váltakozásában nincs formai kényszerűség; de kényszerűen megragadó a foltokba foglalt borzalmas torzulatok kifejezőereje. A gótikus esőcsatorna-szörnyek heroikus csúfságával szemben ezek inkább a kétségbeesés, a gonoszság, a rombolás kínzó rabságában megkötöltek.





26. **Kandinsky:** 2. számú kompozíció, 1922. (Abszolút festés.) Minden tárgykeresést, tárgyi asszociációt ki kell kapcsolnunk. Pusztán a dagadó és apadó, a záródó és nyíló, sötétedő és világosodó formák ritmusa, az erővonalak elnyúlása, vagy szaggatottsága, görbülése vagy kiegyenesedése hat. A szín, Kandinsky leglényegesebb kifejezőeszköze, természetesen a fényképreprodukción elvész.

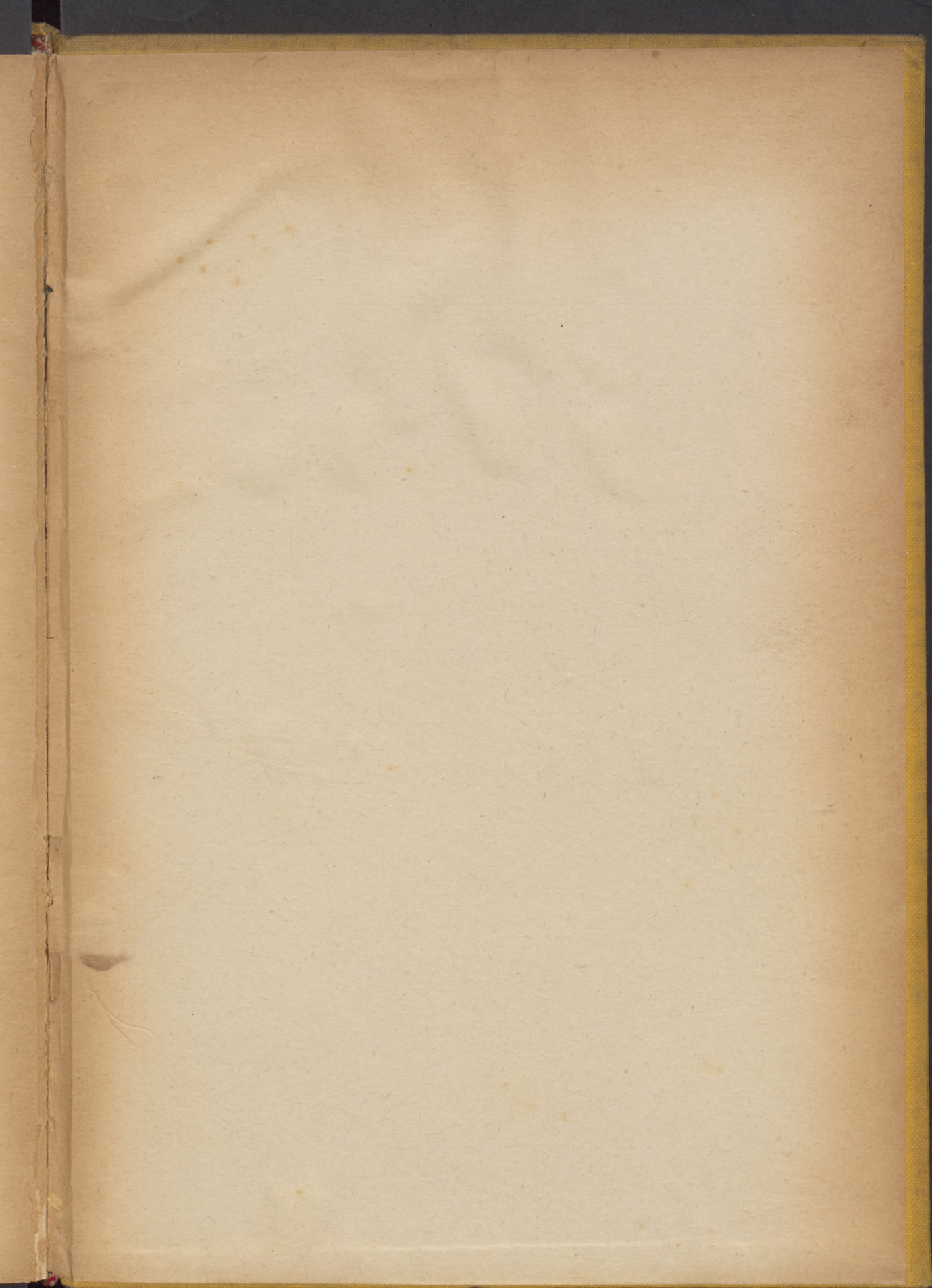
27. **H. Rousseau:** *Őserdő.* (Új realizmus.) Az őserdő, Isten paradicsomi állatkertje, buja halmozottságának ősi törvényszerű rendezettségében jelenik meg előttünk. Földszagú zamattól duzzadón emelkedik kétoldalt egy-egy lombos fa, dönthetetlen szilárdsággal pillérezve meg a kép épületét. A teremtmény nedvtől feszülő nádak, páfrányok, pálmák csokorbafozlalt, ágaskodó kötegei zárnak keretet az állatcsoport köré, mely jámbor vadságát a testvérhűség háromszög-szimbólumában jeleníti meg. A háttér sűrű gerincű fák zárják el, előttük az őrtálló oroszlán. Még két szereplője van a romlatlanság e szent idilljének: baloldalt a pompázó harangvirág, jobboldalt egy ágon a bölcs kakadú. Minden másíthatatlanul a helyén van, boldog édeni valódiságban.

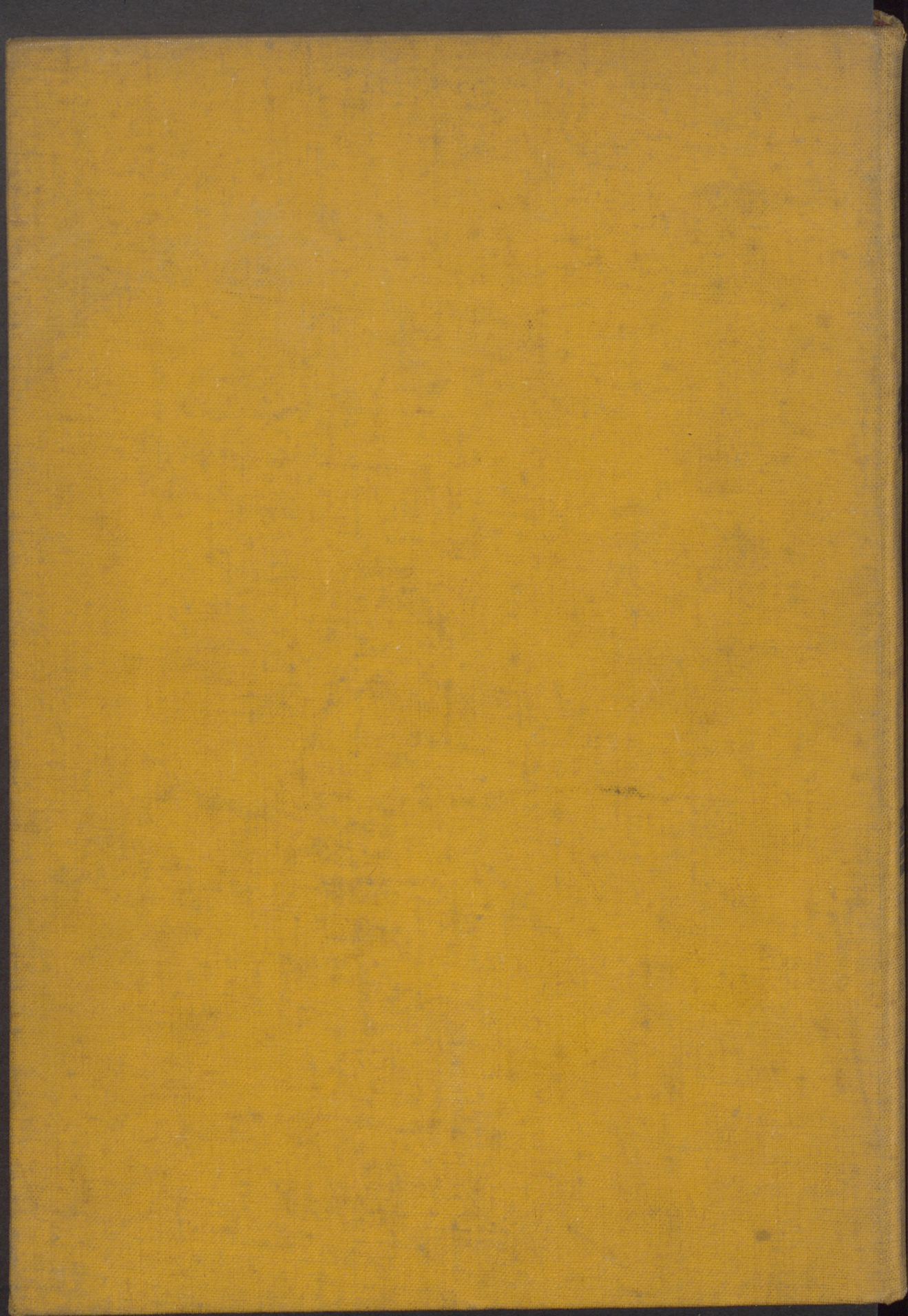




28. Schrimpf: *Déli pihenő*. (Új realizmus.) Az életvidám nyugalom zengő csendje építi oltárát a déli pihenés órájában. A dombos talaj hullámos átlóvonala két részre osztja a képet. A háromszögben, melyet alkot, az asszony, a gyermek és az eb csoportja helyezkedik el: az asszony lábfeje, talpa és a kutya fekvő teste az alapzat. A lábszár vonala különös intim zártságot biztosít a csecsemő tapadó csüngésének. Balfelől a fa védő oszlópa támasztja a kompozíciót, a háttérben domb, síkság és hegy hullámos ritmusban rétegeződik egymásmögé. A formák nyugodt, biztos domborúsága, mely szélescsengésű körvonalba éleződik, és a minden részletben kiütköző belső mértani viszonylat mélységes szilárdságot kölcsönöz a szerkezetnek.

W





TÖRTÉNETE



1770-1925



AZ ÚJFESTÉSZEI