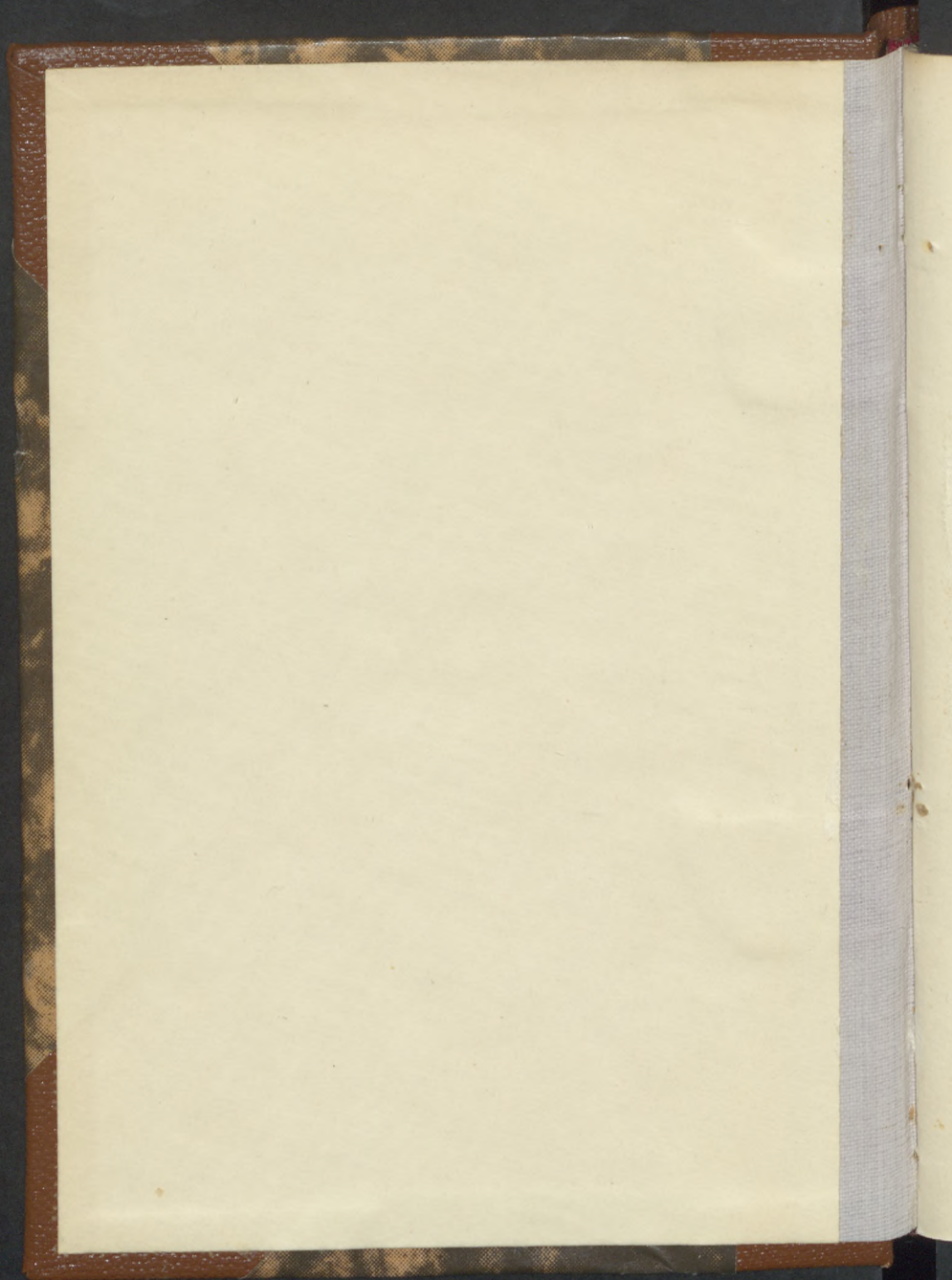
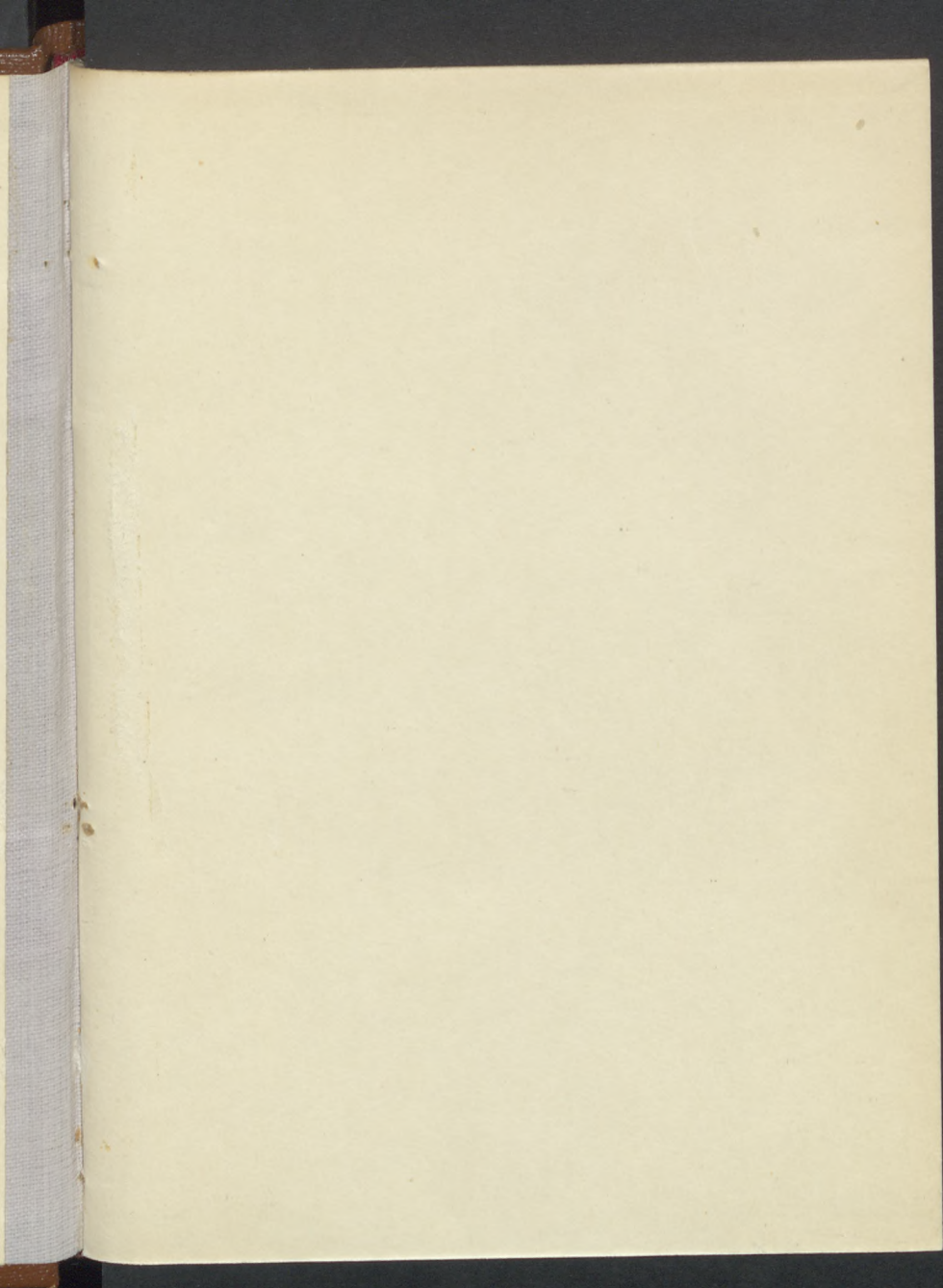
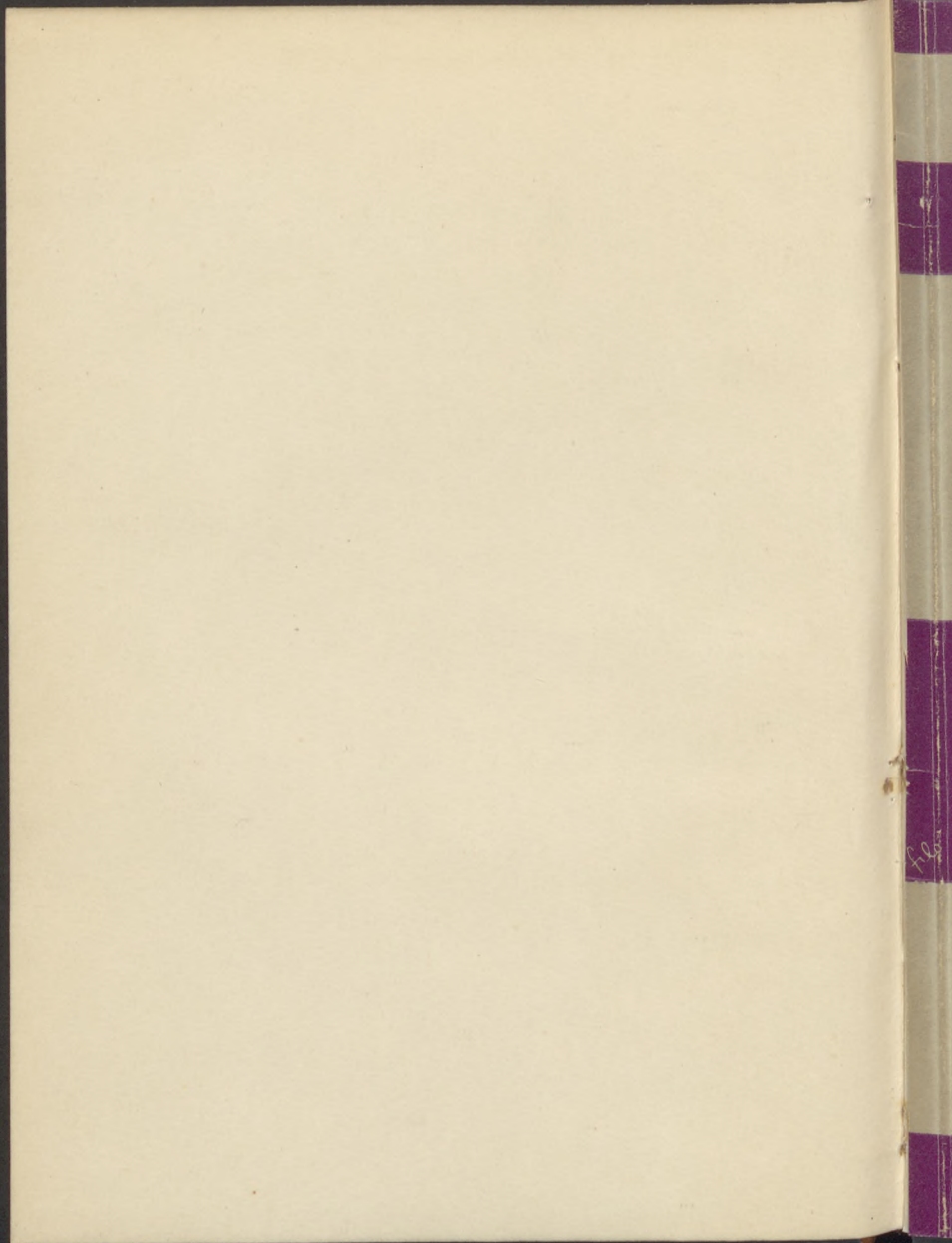


20.807/  
13











20807  
**RABINOVSZKI MÁRIUSZ**

20807

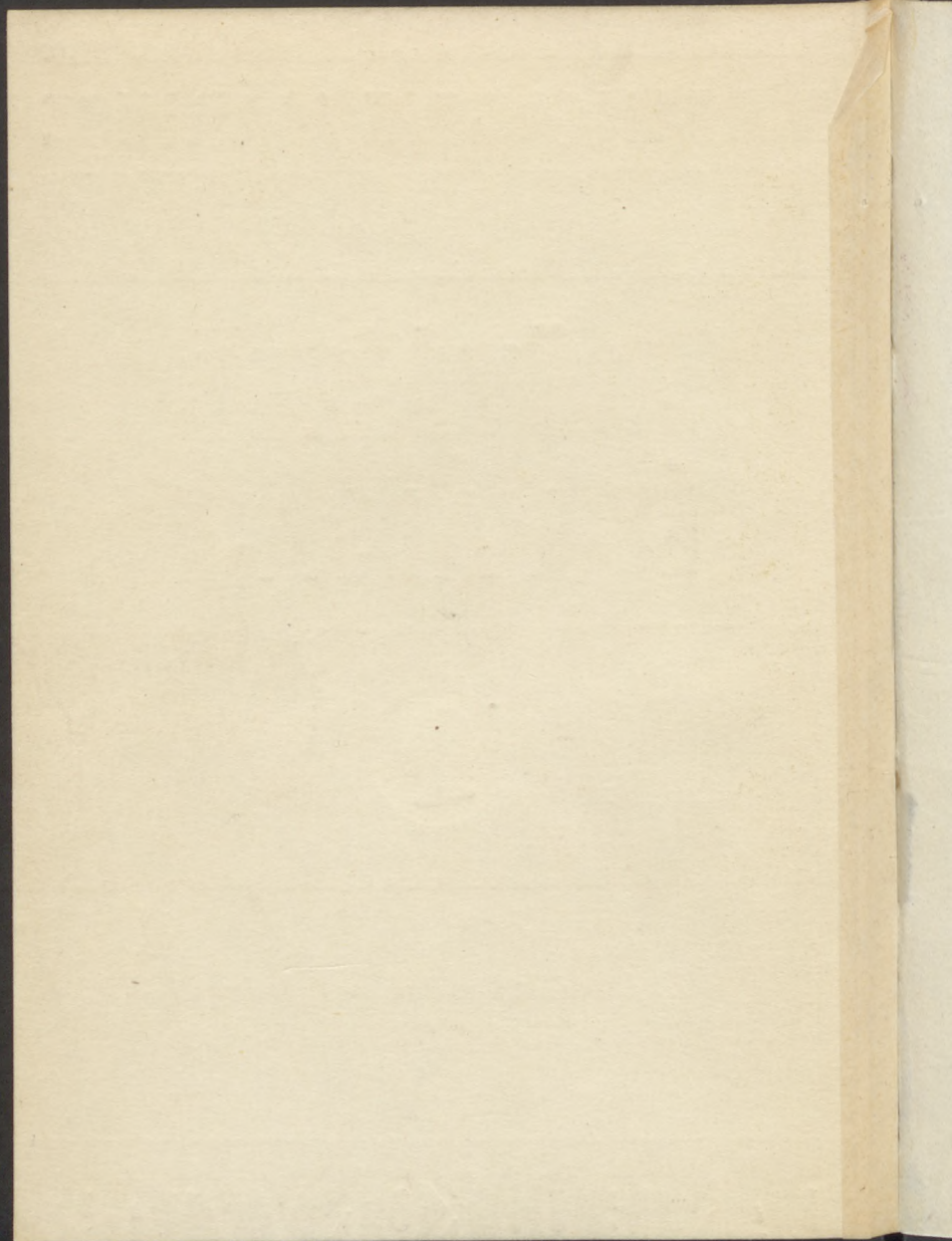
13

# **MŰVÉSZET ÉS VÁLSÁG**



*Két évszázad művészeti irányai  
a társadalmi fejlődés tükrében*

**DANTE ÚJ KÖNYVTÁR**





D A N T E U J K Ö N Y V T Á R

---

**MŰVÉSZET  
ÉS VÁLSÁG**

Írta  
**Rabinovszki Máriusz**

---

D A N T E K Ö N Y V K I A D Ó

DANTE UJ KÖNYVTÁR

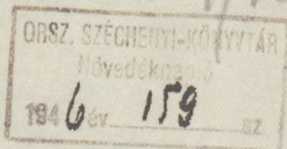
SZERKESZTI:

GODA GÁBOR ÉS SÓS ENDRE

*Copyright 1945 by Dante Könyvkiadó, Budapest*



20. 807/43



A kiadásért felel: Somló Dezső

79446 - Révai-nyomda. (Felelős nyomdavezető: Tóth Lajos)



## I.

„Századunknak nincs formája. Nem nyomtuk rá korunk bélyegét sem házainkra, sem kertjeinkre, sem bármi másra. Az utcán járó-kelő férfiak közül van, aki III. Henrik korának divatja szerint vágatja szakállát. Mások simára borotváltak,<sup>1</sup> mások megint úgy viselik hajukat, mint Raffael arcképén, ismét mások, mint ahogy Jézus Krisztus korában hordták. Gazdagjaink lakásai valóságos furcsaságok gyűjteményei: megtaláljuk bennük össze-vissza az antikot, a gótikát, a renaissance vagy XIII. Lajos stílusát. Van valamink, amivel a miénken kívül egyetlen század sem dicsekedhetik: a mi ízlésünk az eklekticizmus. Mindent elfogadunk, amit találunk, ezt a szépsége miatt, azt a kényelmessége miatt, más valamit, mert régiség, ismét más valamit egyszerűen mert csúf. Ekként csak töremlékből élünk, mintha a világ vége közelednék.“

Ime a XIX. század gyermekének vallomása.\* Világosan látja korának páratlan sajátosságát, a szellemi egység és folyamatosság hiányát. A roppant megértőkészséget, ami a célszemlélet határozatlanságával párosul s ami mögött gyakran nem rejlik egyéb, mint sznob-ság. A kitűnő történelmi tájékozottság mellett a lelki tájékozódás zavarosságát...

Mi történt voltaképen? A XVIII. század végével

\* Alfred de Musset: „Confessions d'un Enfant du Siècle”.

megindult egy folyamat, mely napjainkig sem zárult le s alighanem egy merőben új korszak előkészítője.

Minden történelmi kornak megvan a maga vezető társadalma s ez a társadalom a kor kultúrájának táptalaját alkotja. Ilyen vezetőréteg például a Középkor első felében a szerzetesség. A kolostor a szellemi élet gyújtópontja. Ha eltekintünk a nép körében tovább élő hagyománytól, úgy mindaz, ami irodalom, ami művészet, ami tudomány : vagy a kolostor falai között zajlik le vagy szerzetesek a hordozói. A magas műveltségű és magas igényű szerzetes teremti meg a szellemi és művészi javakat, ő egyúttal e javak legelső befogadója. Életfelfogása, gondolkodásmódja, művészi szemlélete rányomja korára a maga bélyegét. A középkori kereszténység — más mint az ókori, más mint az újkori — a földi életet szenvedélyes következetességgel a túlvilági élet szolgálatába állítja ; hatalmas formáló erő, új életnedv, új vérmirigy a kemény pogányság testében, átformálja, gazdagon tagolva, a régi világot. Az emberek most is különbözők, sőt, a századok multával egyre jobban ki-domborodik a tömegben az egyéniség — de világszemléletüknek van egy közös alapja. Ami ettől a közös alaptól eltér, nem életképes, hamar elsorvad, mert a szerzetes a méregnek érzett idegen anyagot kiküszöböli. Ez a viszonylagos egység az állandóság érzetét kelti. Ám szinte észrevétlen tovább fejlődik az élet, alakul, változik a szellem, a művészet arca meg-megújul. Majdnem zökkenő nélkül. A folytonosság nem szakad meg. Még a gótikus építészet látszólagos forradalma sem tör hirtelen rá a művészi életre : a formák merész átalakulását hosszú folyamat előzi meg, a fejlődés *szervessége* csodálatos.

Az állandóságot a *műhely szelleme* biztosítja. Az



öreg nemzedék átnyújtja az újnak tudása, tapasztalata javát, mint drága titkot. A teológia, az isteni dolgok tudománya, megalkotja a világegyetem rendszerét és értelmet ad a földi ember életének. Megszabja a művészet szerepét ebben az életben, meghatározza az építkezés térbeli elrendezését, a szobrászat, a festészet tárgykörét. Mindez kényszerűen, de kényszeredettségtől menten történik, a belső egység vezérlete alatt. Nemzedékről nemzedékre öröklődik a tervezőasztal mellett, a kőfaragó fészkerben, a könyvtárszobában a mesterségbeli ismeret. Nem sietik el a tanulás idejét, nem ugorrnak át egyetlen szükségesség fokot sem. A novícius sokáig csak vonalaz, mielőtt rajzolna, sokáig csak csiszolja a követ, mielőtt vésné. Így van a későbbi középkorban is, amikor kialakul a céhrendszer és amikor — még mindig egyházi vezetés és sugalmazás alatt — a városi polgárság teremti meg a kultúra új táptalaját. A festő-, az aranyozó-, a kőfaragóinas együtt él a segéddel, a segéd a mesterrel, és a szoros együttélés néha kegyetlen surlódásaiból mégis egy szervesen fejlődő, alakuló, haladó művészet bontakozik ki. Minden újításnak megvan a lehetősége, a hagyományt féltékenyen vagy lomhán őriző öregek ellentállását le lehet küzdeni, feltéve, hogy az újítás életképesnek bizonyul, feltéve, hogy a közösség elfogadja.

A műhely szellemét a renaissance sem pusztítja el, habár az egyéni kezdeményezés, az újítás most különös erénnyé válik. A rendszeres tanulás most is a kora kamaszkorban kezdődik és a festő inasa ecsettisztogatással, palettakaparással, sőt, a műhely kiséprésével kezdi meg pályafutását. Fokról fokra elsajátítja a mesterségbeli tudást is, szervesen belenől mestere szerepkörébe. Azonban az egyéni teljesítmények roppant értékelése, a duzzadó újkori művészöntudat, ami a

céhek testületi öntudatát felváltja, bizonyos veszélyeket rejt magában : a szertelenség, a gyökerek elszakításának veszélyét.

Ezért teremti meg a következő korszak — a barokk kor — a céhekben szervezett műhely pótlására s egyben a művészet társadalmi szerepének büszke kihangsúlyozására : az *akadémiát*. A művészi akadémia születése helyén és korában, Bolognában a XVI. század végén, egyszerű iskola, tudós tanárok vezetése alatt. Az akadémia működésének lényege : a mesterség megvédése a szellemi kicsapongásoktól, a mult értékeinek rendszeres kifejtése és átszármaztatása. Éltetője a meggyőződés, hogy a művészet tanítható : a tanári tekintély alapján.

A középkori művészi műhely is azon a feltevésen alapult, hogy a művészet tanítható. És valóban tanítható is volt. Az igazi tehetség mohón elsajátított mindent, ami elsajátítható volt, de a kevésbbé tehetséges, kevésbbé önálló tagok is átvették, hű odaadással, a mesterek tanítását : nem akartak egyéniségek lenni, hanem újra élték a mesterük egyéniségét, híven a műhely szelleméhez. Az újkorban, amikor az önálló egyéniség értéke megnövekszik, a függetlenség a zabolátlanság veszélyével jár. Szükség van új, korszerű szabályozó szervre, és éppen ez a szerv az akadémia.

A XVII. században, legelőbb XIV. Lajos Franciaországában, az akadémiából állami, királyi intézmény válik, híven az újkori abszolutizmus szelleméhez. A szervezetet királyi pátens teremti meg és feladata a tanítás, a bírálat, az irányítás, az egész művészetpolitika szellemi megalapozása. Nem minden művész tagja az Akadémiának, de az irányt mégis az Akadémia szabja meg, élén szinte szuverén jogú elnökével. Az Akadémia az új



nemzedéket tanító s egyben az egész művészi-életet vezérlő szerv. Megteremti a művészi tevékenység elméleti alapját is, a *doktrínát*, amely számunkra a nevetségességig merevnek tetsző szabályai ellenére élet- és fejlődésképesnek bizonyult.

Azonban ne feledjük el: egyes szavak, egyes fogalmak tartalma, jelentése koronként változik. Például a „természet“ és az „utánzás“ fogalma. Az akadémikus doktrína sarkalatos tétele, hogy a művészet feladata „a szép természet utánzása“. Ha utánzáson a jelenségek minél tárgyilagosabb szemléletű másolását értették volna és természetesen a pusztá közvetlen valóságot, akkor nem képviselhették volna az akadémia szellemét a legelismertebben azok a művészek, akik lobogó drapériák szárnyán a fellegekben száguldó mezítelen isteneket festettek és nem állottak volna az akadémiaától a legtávolabb éppen azok a művészek, akiket ma „naturalistáknak“ volnánk hajlandók nevezni. A „természet“ t. i. a barokk fogalmak számára körülbelül a duzzadó életörömmnek felel meg, az „utánzás“ a formák életteliségével, a természet egészséges és előkelő arányainak és színeinek figyelembevételével egyértelmű. Mindemellett az akadémia, a maga gőgös méltóságával a barokk túláradást gátak közé szorítja, megfékezi a lendületet, tompítja a színt. Az elsőbbséget — elméletben, és bizonyos fokig a gyakorlatban is — a „szín“ rovására a „rajz“-nak, azaz: a körülhatárolt plasztikus formának adja. Csak a XVIII. században győz az akadémiaán belül is a „szín“, ami voltaképpen vibrálóbb gazdagságot, könnyedebb ecsetkezelést, játékosabb komponálást jelentett: a rokokót.

Még ha óvakodunk is az egysíkú látástól, meg kell állapítanunk, hogy a középkor és az újkor századainak,

a XVIII. század végéig, meg van a maguk állandóan változó és fejlődő, de *koronként egységes stílusa*. A stílus-egység fogalmát azonban hasznos kissé tágabbra fogni. Amióta Wölfflin\* felállította a „klasszikus“ és a „barokk“ képzőművészi alkotás kategóriáit, amióta megállapította a formajegyeket, amik minden renaissance-korabeli és minden barokk-korabeli épületet, szobrot, képet jellemeznek, e korok művészetének szemlélete csábítóan leegyszerűsödött. A népszerű művészettörténetírás ennek hatása alatt túlságosan megszűkítette a „korstílusok“ fogalmát. A valóságban a képlet bonyolultabb. A Wölfflin által meghatározott festőien mozgalmas, nyíltformájú, mélységbetörő, homályosjegyű barokk főáramlat mellett tudniillik a valóságban megfért egy *viszonylag* naturalista és egy *viszonylag* „klasszikus“ aláramlat (az előbbi különösen a németalföldi kismesterek körében, az utóbbi a párizsi és a római francia akadémián, Angliában az építészet terén stb.). A barokk összkép tehát többbretű. Mint ahogy a kor társadalmi képlete sem egyöntetű és a francia abszolutizmus mellett más államok *viszonylagos* demokráciája vagy oligarchiája áll.

\*

A XVIII. században a barokk utolsó szerves fejlődési fázisához érkezik, átminősül azzá a stílussá, amit „rokokó“-nak szokás nevezni. A kor életszándékát a méltóságteljes, hatalmas arányú, nagyszabásúan ünnepi versaillesi kastélynál jobban tükrözik az intimebb,

\* Heinrich Wölfflin: „Kunstgeschichtliche Grundbe-griffe“, 1916.



kacérabb, könnyedebb vidéki kastélyok. Már nem a reprezentatív udvari fogadóestélyek és a nagy carrouselek a legvonzóbb társadalmi események, mert érdekesebb az, ami a „menus plaisirs“, a kisebbrendű udvari ünnepségek keretében zajlik le, a kerti álarcos multságokon, a kis estélyek tarka balettjein, a fogadásokon előkelő hölgyek belső szalónjaiban. Ott lüktet mindenütt — a mennyezetek szélén, az ajtók körül, a kandallók márványán, a székek támláján végigteker-gőző, duzzadó kis levelekkel, bimbókkal ékes, kacsa-ringós indákban — a rokokó szeszélyes ritmusa. Az apródon pattogó életöröm villódzik tornyok bodor volútáin, selyemkárpitok kínai mintáin, kocsitetők, kilincsek, fogantyúk, botfejek, fésűk, tükrök, dobozkák pazar díszein, a pici pagodákkal, pavillonokkal, kacér lugasokkal, karcsú hidacsákkal, pajzán szökőkutakkal díszes parkokban.

Ugyanazon miniatűr izgalmakkal és bájos hazugságokkal teli a költészet, a színpadi pásztorjáték édesbús dalocskáival és kecses táncaival, ugyanaz a finomult csillogás rezeg a cembalo billentyűi alatt és a fuvalák zenéjén. És, ami mindennél alapvetőbb, a finom, könnyed, eleven káprázatnak ugyanaz a stílusa határozza meg a mindennapi magatartást, a bókók negédes ceremóniáit, az élcekkal fűszerezett csevegést. Minden valószínűtlen, maga a ruházat is, a rizsporos haj, a nők abroncsszoknyája, a férfiak virágselymes viselete: a valóságtól elvont édes hazugság, a feudális életszemlélet utolsó ünnepe.

A képzőművészet — építészet, szobrászat és festészet szétbonthatatlan egymásbafonódottságban — híven kiszolgálja és tökéletesen kielégíti ennek a kornak és vezető társadalmi rétegének, az udvari arisztokráciának

igényeit. Am ugyanakkor mint egyre erősödő aláramlatok nyomulnak előtérbe új szándékok, egy új szellemiség kifejezői: az izgága és rusnya, vakmerő és gyáva, kicsinyes és nagyszerű, értekeiben szerfelett egyenetlen, törekvéseiben soknemű és ellentmondó, remekművekben és balfogásokban egyaránt oly gazdag XIX. század előhírnökei.

\*

A szellemi életben koronként és kultúrkörönként más-más területen találjuk meg a kiváló teljesítményeket. A XVIII. század közepén a képzőművészet a kor stílusadta lehetőségeken belül tökéleteset alkot. De már a hetvenes és nyolcvanas években a képzőművészet értéke eltölpül az irodalom és főképp a zene értéke mellett. Azért mégis hű tükre a képzőművészet e kor vajúdásainak.

Említettük, hogy az egységes barokk stílusnak volt egy klasszicista aláramlata. Ez az aláramlat 1750 után egyre erősödik és a nyolcvanas években az egyik főáramlattá válik. Fiatal francia festők csoportja képviseli a stílust. *J. L. David* áll a mozgalom élén. Képei e kor szándékainak és illúzióinak izgalmasan érdekes okmányai. Esménye a köztársasági Róma. Szemben a rothadt rokokó-világgal a puritán honfűi erények tisztelete. A férfiaságé, az erőé, az egyszerűségé. David kompozíciói művészi forradalmat csináltak, néhány évvel megelőzve a Bastille ostromát. Tüntetnek zárt formáik szoborszerű keménységével, tüntetnek a szemfényvesztő mellékmű hiányával, a rajz élével és a színek szerénységével. Mindamellettt akaratlanul színpadiasak. Őszintétlenségük tudattalan, a lélek mélyeiben rejtőzik. David nagy művész volt, de éppen azok a képei, amelyek-



nek hírét, súlyát és forradalmi jelentőségét köszönhette, *nem spontán*, hanem észbelileg kitervelt, elhatározottan stílust formáló munkák. Amikor David spontánul őszintén alkotott, pompás arcképeket festett vagy finom kis tájakat.

David lett a Forradalom, majd — Napoleon hivatalos festője. Kiváló jellemzőerővel megáldott naturalista rejlett benne, de elismertségét nem szerény portréinak, hanem *hangos* kompozícióinak köszönhette elsősorban. És ez a XIX. században tipikus jelenséggé válik. Értékes művészek, kisebbek és nagyobbak, elárulják természetes tehetségüket, amely intim, finom alkotásokra képesíti őket, a félrenevelt és érzéketlen közvélemény által követelt és becsült reprezentációs munkák javára. Hogy egyetlen jóval későbbi példát ragadjunk ki: ezen múltott Munkácsy Mihály tragédiája is. Mert, ne áltassuk magunkat, Munkácsy nem futotta ki valódi formáját. Nem pedig azért, mert olyan feladatokra pazarolta nagyértékű tehetségét, amelyek kifelé rangot és módot, időleges világhírt, de befelé művészi és emberi meg hasonlást eredményeztek.

\*

A nagy Forradalom hősi jelmezét David és barátai öltik magukra. De ugyanakkor a kispolgár érzését hívebben tükrözi az a művészet, amelyet *Greuze* képvisel. Például megfesti a megtért tékozló fiú történetét, modern kispolgári környezetben, haldokló apával és kétségbeesett női családtagokkal. Ábrázolt alakjai olyanok, mint a külvárosi színészek, az ábrázolt környezet, mint a színpad és a hangulat, igen érzelgős. A kép egyenesen azzal az igénnyel lép a közönség elé, hogy *olvassák*,

mint egy novellát. Maga a műfaj, a *zsanz* (genre, életkép), már eddig is létezett, különösen a németalföldi kismesterek kedvelték. Most azonban előtérbe lép, a nagyközönség kedvenc műfaja lesz. Meghatni vagy mosolyt fakasztani közhely-témákkal, a lélek felületét simogatni azzal a félrevezető látszattal, hogy a mélybe markolunk: így szolgálják ezentúl festők ezrei az új kispolgári igényeket.

De ugyanígy a kispolgári ízlés kielégítését célozzák a nagyméretű „históriák”, a történeti képek alkotói, akik szintén műveik irodalmi szempontból történő olvasását követelik meg. A jámbor szemlélő elámul és megdöbben a nagyszerű békekötések, fejedelmi hálósobatitkok és véres főúri drámák ábrázolásán. Az előadás-mód ezentúl, különösen a XIX. században, eléggé nagyképű, eléggé felületes, eléggé színészes ahhoz, hogy az önmagát oly szívesen áltató átlagos tárlatlátogató el is higgye, valóságnak és művészetnek el is fogadja, amit lát.

Greuze leglelkesebb tisztelője a nagy *Diderot* volt, a legújabbkori műbírálat megalapítója. Terjedelmes irodalmi eszmefuttatásokat fűz a képek *tárgyához* és csak érinti a tulajdonképeni festői méltatásukat, a színek, a formák, a tömegelosztás stb. problémáit, a volta-képeni festői tartalmat. Rajongva üdvözli Greuzet, mint az elsőt, aki „erkölcsöt ad a művészetnek és úgy rendezi el az eseményeket, hogy könnyű volna ennek alapján regényt írni”. Regényt a kép alapján... *Diderot* felfogásmódja jó egy évszázadra eldöntötte a hivatalos és félhivatalos műbírálat szempontjait.

David és Greuze irányával azonban nem merülnek ki e kor törekvései. Angliában egy különlegesen finom, tiszta *festői stílus* alakul ki az arckép- és tájábrázolás



terén. Ez a stílus nem utal gondolatokra, nem hajszol történelmi vagy életképszerű tárgyat. A nagy angol festők (*Reynolds, Gainsborough* és a többiek) ecsete alatt kivirul a színek száz árnyalata, könnyeden, lengén, elhalón. Ennek a tiszta festőiségnek megvan a maga párhuzamos iskolája Franciaországban és Olaszországban. Hasonló szellem él *Goyában*, egy évszázados nemes művészi hagyomány örökségeként. Ez a nemes örökség a XVIII. század végén még mindig elsősorban az arisztokrácia igényét elégítik ki. De a szerepcsere a XIX. század elején bekövetkezik: a tiszta művészet közönsége most már többé nem az arisztokrácia, hanem a polgárság egy bizonyos vékony rétege, az igényes és képzett értelmiség.

Amint a századfordulóhoz közeledünk, egyre újabb törekvések kerülnek felszínre: a korai romantika, továbbá a későbbi szecesszió előhírnökei, azután a görögös klasszicizálás stb. Ismertetésük nem tartozik e tanulmány feladatai közé. Elégedjünk meg itt a tény megállapításával: *az irányok, a stílusok megsokasodtak.* Új utak keresése tudatos és hovatovább öncélú programmá válik.

## II.

Hozzászoktunk, hogy a XIX. századot a polgárság korának tekintsük. De könnyen megfedkezünk róla, hogy ez a polgárság nem zárt, egységes osztály, nincs egységes természete, nem egységesek az életideáljai, nincs közös világszemlélete. A polgárság zöme — minden látszat ellenére — *amuzikus*. Nincs érzéke az igazi széphez, az igazi művészethez. Életigényei azonban tetemesek. Szükségeit a művészet terén is ki óhajtja elégíteni. A polgárság zöme a képzőművészet-től nem vár mást, mint „lelkiismeretes“ valóságábrázolást. Idézőjelben: mert a csúnyának bizonyos enyhítését, a sívárnak elpalástolását követeli. Egyébként azonban a feltétlen hasonlóságot. A kedves rokon arcának „megszólalásig hű“ ábrázolása megfelel a művészettel szemben táplált óhajának. Valódi festői, szobrászi értékek számára hozzáférhetetlen.

Ez a szűklátókörű *biedermeier* legalább még érzékkel bír a munka szoliditása, az anyag nemessége iránt s ez meglátszik bútorain, ruházkodásán. A kispolgárságnak később még ez az életigénye is elkopik. Jobban megfelel ízlésének a gyári tömegcikk, feltéve, hogy gazdagságot mímel.

A nagypolgárság eleve többet akar. Több látszatot. Szeme előtt lebeg a mult korok arisztokráciájának drága, dús életformája. Ám sem műveltsége, sem ízlése nem képesíti a valódi, előkelő művészet értékelésére, támogatására, táplálására. Luxusnak tekinti a műv-



szetet, amit „megengedhet magának“, mert telik miből. Később, a század végefelé, amikor aukciók eredményei megtanítják rá, hogy a műtárgy értéke állandóan emelkedik, befektetésnek tekinti a képet, a szobrot, de ítélőképessége tévútra vezeti. A sors igazságtévése, hogy azt a kicsi szellemű, terjedelmes Meissonnier-képet, amire 1880-ban százezer frankot költött, 1910-ben tízéért sem tudja eladni. Ha ugyanakkor, 1880-ban, a megvetett és kinevetett impresszionisták képeibe fekteti pénzét, százezer frankért kétszáz remekművet szerez és 1910-ben negyven-ötvenszerest keres rajta.

A polgárság zöme — habár állítólag a polgárság a vezető társadalmi réteg (gazdaságilag és politikailag valóban az, de a szellemi élvonalon nem ő áll) — mindig lemarad. 1825-ben eszeveszett lázadónak minősít egy Delacroixt és Davidot tekinti igazi művésznek. 1850-ben megérti Delacroixt és megborzasd Courbettől. 1875-ben hajlandó elfogadni Courbet-t, de hangos hahotában tör ki Manet képei láttán. 1900 táján élvezhetőnek találja Monet-t, de az örültek házába csukná Cézannet. És így tovább... Nem érzi meg, hogy valamely divatos, csillogó selymekbe öltözött alabástromkeblű deklét méregdrágán festető „művész“ gyártmánya, amit ő hallatlanul előkelőnek minősít, voltaképpen *ordenaré* és hogy egy Courbet vagy Manet művészete, amit ízléstelennek és plebejusnak vél, voltaképpen végtelenül nagyigényű, *előkelő* és nemes hagyományokkal telt alkotás.

Tájékozatlansága tökéletes. A század elején a magánházak, lakások építkezése terén még irányadó lehetett a szolid művesség és a jogos kényelem szempontja. De a polgárnak több kellett. A kispolgár dőzse-

palotákban és Loire-menti várkastélyokban akar lakni. És élelmes vállalkozók megteremtik nagyvárosok körútjain az építészettörténet mustratárából összelopott elemekből bér-, palotáikat“. Pompás homlokzatok ékesítik ezeket a lakóházakat, duzzadó kariatidok hordoznak testes portálékat, tornyok cifrálnak a tetőn és kőpárkányú erkélyek dudorodnak az emeleteken. Mintha megannyi örgróf lakná e nagygényű hajlékokat. Belül azonban a „főúri palota“ négy- vagy ötszobás lakásokból áll, mégpedig lehetőleg egymásbanyúló szobákból, hogy terem sorok hatását keltsék és lehető kedélytelenné és impraktikussá tegyék a bennük való tartózkodást. A hátsó épületrészben pedig két-háromszobás sötét kislakások sorakoznak a kevésbbé tehetséges számára, akik azonban esténként szintén a főúri rangot mímelő házszám alatt akarják fejüket nyugovóra hajtani. S emellett a homlokzat elképesztő terméskő-alapzata csak téglá és habarcs, a lépcsőház márványfala papiros, a lámpást feje fölött tartó bronzrabszolga — gipsz.

A nagypolgár ugyanekkor a vállalkozó által asztalára teregetett mintarajzon választhat, génuai palazzót, skót sasfészket, XV. Lajos-korabeli kastélyt vagy gótikus céhházat akar-e a kertje közepén emelni. A dolog természetéből adódik, hogy nem lehet stílhű utánzásról szó, bár az is értelmetlen és életképtelen volna, de legalább formája lenne. Nem. Az építész rendelésre ilyen vagy olyan „stílus“-ban tervez, azaz: külsőségeket másol, értelmetlenül, szervetlenül és gyakran merészen keverve a stílusokat, hogy „mindenből a legjobbat“ adja: románkori galériát granadai párkánnyal és késő-renaissance oszlopsorokkal. Stílusok valamikor egy mélyen gyökerező és minden életmegnyilvánulásra



kiható belső kényszerből fakadtak; bennük tükröződött a világ rejtett törvényszerűségéről alkotott képlet művészi sűrítése. Most azonban úgy válogathatott a bugris a mintalapok között, mint karácsonyi kelmevásárláskor a boltban. Hogy a talmi-pompának ezt a képét a külvárosokban, sőt már a főútvonalak mellékutcaiban (lásd az Andrássy-út környékét) sívár, egészségtelen, sötét bérkaszárnnyák egészítik ki, az szinte magától értetődik.

Természetes, hogy a polgárság, mint uralkodó réteg, hasonló tájékozatlanságot árul el akkor, amikor középületeket emel. A század első felében a klasszicista építészet még tud művészien alakítani (pl. a mi Pollák Mihályunk a Nemzeti Múzeummal), habár a romlás jelei már itt is fellelhetők. De a század második felében felborul minden belső rend. Akad egy-egy *Garnier* vagy *Semper*, aki tapintattal és fantáziával gazdálkodik a renaissance örökségével. De az építészek túlnyomó része sem forma-, sem térérzékkal nem bír, vagy legalább az egyikkel nem. Az öröklött kincssel gazdálkodni nem tud. Ha a formát ízléssel kezelik, úgy a tér csúszik ki kezük közül és viszont. A középületek emelésénél, vagy a hencegő nagyképűség uralkodik, vagy a sívár és leplezetlen célszerűség.

Érdekes, hogy ugyanakkor, amikor a polgárság szeme előtt mint vágyálom az arisztokrácia életformája lebeg, jobban mondván ennek az életformának a külsőségei — az arisztokrácia elveszíti művészi ítélőképességét és e téren hozzá hasonul a nagypolgársághoz. Egy főúri lak a XIX. század második felében csak akkor művészi, ha még híven megőrzi ősi alakját. Ha új, akkor rendszerint ízléstelen. Az arisztokrácia szellemi

működése jórészt abban áll, hogy megóvni igyekszik a régmúltat, hogy maga is eleven múzeumná váljék.

\*

Nem az arisztokrácia tehát a kultúrélet vezető rétege, sem mint termelő, sem mint befogadó. A polgárság zöme sem az. Roppant nagyarányú étvággyal lép fel a művészet terén is, de mint kifejtettük, ítélőképessége fejletlen, ízlése talmi. Régebbi korokban a vezetőréteg volt az egyedüli nagymértékű „fogyasztó” — a kolostor, majd a lovagság, majd a városi polgárság, majd az udvar és az udvari arisztokrácia, helyenként ismét a nagypolgárság — most azonban, a XIX. században, az a széles és tehetős réteg parancsol a művésznek, amelyik nem bír érzékkel az igazi érték iránt. És az a művész, aki ezen elemek parancsának enged, sőt fel is kínálkozik nekik, ebben a pillanatban megszűnik művész lenni.

A kultúra valódi táptalaja, körülbelül a Francia Forradalom óta, nem az udvar, de nem is a kis- vagy nagypolgárság a maga egészében, hanem a polgári osztály egy bizonyos vékony rétege: az értelmiség, de annak is csak egy része. Az igazi képzőművészet igazi értékelői írók, orvosok és a gazdasági életben tevékenyek közül azok, akik voltaképpen az „entellektüel” életét élik, — rendszerint — éppen ezért? — kevéssé tehetős emberek. Ez a körülmény magyarázza azt az egyedülállóan legújabb korbeli tünetet (legújabb koron a Francia Forradalommal kezdődő kort értjük), hogy *a zseniket félreértik*. Félreérti őket a tulajdonképeni uralkodó osztály, félreértik a többi osztályok, amelyek az uralkodó osztály járszalagján haladnak,



félreérti a sajtó, amelyik az uralkodó osztály ízlését szolgálja ki, félreérti az állam, amely az uralkodó osztály hatalmi szervezete.

Nem áltathatjuk magunkat azzal, hogy a Francia Forradalmat megelőző korokban a jó művészetet mindenki megértette és kellőképen értékelte. Korántsem. De megértette és kellőképen értékelte az igazi művészetet a mindenkori vezető réteg, a többi pedig követte ezt a vezető réteget. Lehet, hogy a kortársak nem mindig rendelkeztek a kellő ítélőképességgel a művészek igazi rangsorát illetően, hogy a másodrangút itt-ott elsőrangúnak minősítették és viszont. De hogy a kiváló művészegyéniségeket rendszeresen félreértsék, kinevessék, kirekesszék — ez a XIX. század egyedülálló sajátossága.

Am a szellemileg vezető réteg sem egységes a maga világfelfogásában, céljaiban, ízlésében. Az új értelmiség lényegében individualista. Értékeli, ami eredeti, ami ritka, ami meglepő. Hajlama van ahhoz, hogy befogadja azt, amit a tömeg megvet, néha éppen csak azért, mert figyelemreméltónak tart mindent, amivel szemben a nagy többség értetlenséget tanusít. Érdeklődésének köre óriási. Megtanulja a történelmi korokat az egyes korok saját szempontjai szerint megítélni s így megnyílik előtte a mult rejtélye. Megtanulja megbecsülni az ősi, kezdeti kultúrákat, mert nem áll eleve azon az állásponton, hogy a fejlődés egyenes úton visz felfelé. Megismeri az európán kívüli világot, megdöbben a színes fajok szellemi nagysága láttára. Felfedezi a tudattalant, a lélek rejtett értékvilágát. Felfedezi a gyermeki lélek különálló voltát. Hajlandó minden ismeretet revideálni. Bátor a vakmerőségig, végig gondol minden gondolatot, függetlenül annak gyakorlati következményeitől. Szen-

vedéllyel szereti a tudást a tudásért, a kutatást a kutatásért, az érzelmet az érzelemért. Nem riad vissza semmi akadálytól, semmi tekintélyek által őrzött zárt kapuktól. Roppant erős benne a kritikai szellem. Készséggel rombol, még ha nem is biztos benne, tud-e majd utána építeni. Ugyanakkor rendkívül érzékeny és fel-fogóképesége az árnyalatok iránt rendkívül kifinomult. Veleérez a társadalmilag elnyomottal és szellemileg kirekesztettel. Szatirikus hajlama éles. „Ha nem sírtam, gúnyoltam“ — vallja Musset. Valóban, a gúny hadakozó védekezés az elérzékenyülés ellen. A karikatúra mint jellemkép és jellemrajz voltaképen legújabbkori műfaj, csakúgy, mint a műbírálat.

A *kritikai szellemből* és a *lelkiismeret érzékenységből* folyik az *ambivalencia*. Az entellektüel minden *igen* mellett ott látja — az érem másik oldalaként — a *nem-et*, a *de-t* és *azonban-t*. Ha nem tud dönteni, azt rendszerint nem a bátorság hiánya okozza, hanem az iszonyat, hogy eltérhet az igazságtól. Ez a magatartás könnyen tehetetlenségbe dönti. Innen származik a sokat ócsárolt „*elefántcsonttorony-szellem*“. *Ruskin* szerint a művész külön világban él, elvonultan a tülekedés arénájától. Hona az „*elefántcsonttorony*“, a tiszta művészet e szimboluma.

A művész elvonulásának nem mindig az az oka, hogy érzéketlen a közönség dolgai iránt. Gyakran éppen túlságos érzékenysége és felelősségtudata váltja ki belőle a félreállítás magatartását: mert túlságosan sokat és mélyen lát és érez ahhoz, hogy bele kívánjon avatkozni a dolgok menetébe. Menekülése néha csak politikai passzívításban áll, néha szószerint vehető és a vadonba való visszavonulásban nyilvánul meg. (Pl. Gauguin letelepedése Tahitiban, majd Martiniqueban.)



A kitűnő tulajdonságok elválaszthatatlanok árnyoldaluktól. Az egyéni bátorság tiszteletét könnyen megtevesztheti a merő szenzációhajhászás, amiben az egyéni kezdeményezésen belül esetleg semmi más érték nem rejlik. Az elvonulás csakhamar minden társadalmi kapcsolattól való elszakadáshoz, aszociális, sőt néha anarchikus magatartáshoz vezethet. A bíráló hajlam, amely előtt semmi sem szent, a nihilizmusba, a mindent tagadásba zuhanhat. Az érzelmek folytonos ellenőrzése és elemzése az értelem túlhajtását és túlértékelését eredményezheti. A szellemi ember büszke öntudata szellemi göggé fajulhat, úgy hogy az igazi „entellektüel“ még a máltai lovagnál is zárkózottabb és kasztja értékét illetően elbizakodottabb arisztokrata. Hajlamos arra, hogy végtelen megvetéssel illesse a tőle szellemi fajsúlyban idegent, függetlenül attól, főúri vagy póri bölcső ringatta-e az illetőt. Nem képviseli tisztán ezt az entellektüel-típust az a művész, aki arra utazik, hogy elképesse a közvéleményt („épater le bourgeois“), mert arra méltatja a bugrist, hogy egyáltalán törődjék vele, még ha csak ingerlése céljából is. A fajtiszta entellektüel félrevonulása ösztönös és teljes.

\*

A silány művészet a XIX. és a XX. században számszerűen a művészi termelés javarésze. Vegyük tudomásul, hogy a giccs sem egyféle, sem terjedelmét, sem műfaját illetően. Vegyük tudomásul, hogy a *giccs* is „*halad a korrall*“, pontosan felölti a mindenkori divatossá váló stílusok külsőségeit. Ügyszólván minden egyes XIX. és XX. századbeli művészi iránynak és stílusnak megvan a maga talmi megfelelője. Megelé-  
g-

szik a külső ismertetőjelekkel és az eleven tartalommal, a maggal szemben érzéketlen. Ez a művészet lényege iránti színvaksága okozza, hogy készséggel kap a képzőművészet irodalmias divatja után, hogy a zsanrt és a históriát kisajátítja magának. Aki nem tud képet festeni, az képet „ír“. Azaz: aki nem eléggé művész ahhoz, hogy elsősorban a tiszta látási szemléleten keresztül szóljon az érzelemhez, az a kép és a szobor tárgyán keresztül, a novellisztikus vagy drámai, érzelmes vagy vérengző, humorizáló vagy fontoskodó mese, a „szűzsé“ eszközével nyeri meg a vezércikkek szólaimain és tárcák elméncségein hízlalt közönséget.

Persze: aki képzőművészeti alkotással nem csak tárgyatlan érzelmeket, de gondolatokat is ébreszt, még nem szükséghképen selejtművész. Sőt. A képzőművészeti alkotás által felkeltett gondolat a művészi összélmény szerves tartozéka. De selejtművészetté válik a kép, a szobor, ha ugyanakkor, amikor érzelmileg sekélyes, túlteng benne az értelmi, az irodalmi elem. Nem véletlen, hogy az érzelmileg sekélyes művek értelmi közölnivalója is rendszerint fakó, irodalmisága közhely.

Megvolt a jó oka annak, hogy a XIX. század harcos élművészete szembefordult az egész tárgyas képzőművészettel, hogy megszülethetett az a jelszó: mindegy, Madonnát vagy uborkás csendéletet alkot-e a festő, mert kizárólag a minőségen múlik. Ezt az álláspontot tulajdonították a „*l'art pour l'art*“ elvének. A *l'art pour l'art* — művészet a művészetért elv — ma súlyosan kifogásolt és a reakció gyanúját felkeltő tétel. Megint egyszer bebizonyosodik, hogy a fogalmak jelentése időközönként megváltozik. A mult század kiváló művészei tiltakoztak a „szűzsé“ túlértékelése



és az ezzel kapcsolatos kritikai laposságok ellen. Fájdalmasan tapasztalták, hogy a „grande machine“-ok, a góliátnagyságú történelmi vásznak giccs-festői leartattak minden erkölcsi és anyagi előnyt és hogy a közvélemény minőségérzéke egyszerűen eltompult. Tiltakoztak az ellen, hogy egy műalkotás értékelését a választott tárgy vagy a modell szépsége befolyásolhassa döntően. Éppen ezért hangsúlyozták ki a minőségi szempontot, mint művészeterkölcsi tiltakozást a giccs ellen. „L'art pour l'art“ azt jelentette: művészet a valódi értékes és mély élményért, nem pedig a felületes történelmi vagy álszenteskedő erkölcsi tanulságok szemléltetéséért, a hamis szórazokoztatásért vagy az olcsó érzécsiklandásért. Ma viszont l'art pour l'art-nak nevezik azt a képet vagy szobrot, amelyiknek nincsen politikailag értelmezhető tárgya.

A múlt században tehát a l'art pour l'art egyértelmű volt a minőség forradalmával. A tiszta festőiség művészei\*) hangsúlyozták, hogy az ábrázolás tárgya mellékes, pedig természetesen nekik sem volt mellékes. De céltudatosan kerültek minden témát, ami valahogy is alkalmas lehetett volna arra, hogy az akkori szemlélőt megvesztegesse. Heverő midinettet festeni például (Courbet: „Szajna menti kisasszonyok“) egyenesen kihívásnak számított. De kihívóan hatott egy pompás virágcsendélet is, ha a virágok minden egyes példányát nem lehetett világosan megkülönböztetni. A bontott ecsetkezelés anarchikusnak tűnt, az anarchiának pedig bombamerénylet-szaga volt.

\* A wölfflini, újabban eléggé általánosan elfogadott szóhasználat szerint szobor is lehet „festői“, ha formái bontottak, ha felületét szeszélyesen élénkítik a fény s az árny foltjai. Ilyen értelemben pl. Rodin „festői“ szobrász.

A mult század művészei élet-halálharcot voltak kénytelenek folytatni a számszerűen nyomasztó túlsúlyban lévő selejt-művész társaik ellen. Ebben a harcban gazdaságilag alulmaradtak. Érdeemes volna statisztikát készíteni az utolsó 100—150 évben osztogatott hivatalos kitüntetésekről, vásárlásokról, ösztöndíjakról és kinevezésekről. Jellemző, hogy Cézanne, akinek képei azóta az árveréseken már százezer aranyfrankot is elértek, egész életében nem tudta magának kiküzdeni a dicsőséget, hogy a hivatalos tárlat zsűrije egyetlen képét kiállításra elfogadja. Egyszer sikerült csak egy barátjának valami jámbor csalással Cézanne festményét a tárlatba csempésznie, de akkor is olyan magasan akasztották, hogy senki sem láthatta. Más kiváló festők sem jártak sokkal jobban.

Ha a művészettörténet bármely korszakát tekintjük, *hiába keresünk példát arra, hogy a kortársak ily vaskos értetlenséggel viseltettek volna kiváló alkotóművészekkel szemben.* És ez éppen abban a században történt, amikor a demokrácia egyre jobban tért hódított és a művészet — látszólag — közügygé vált.

A baj abban rejlett, hogy a közönség művészileg meg nem nevelt vagy félrenevelt volt. Az arisztokrácia elpolgárosodott, a polgárság zöme értetlen maradt. A munkásság ebből a szempontból még nem volt sehol.

\*

Tekintsünk el a selejt-művészettől, a művészi termelés messze túlnyomó részétől. Mi marad a magas színvonalon? Stílustörekvések sokasága, egyidőben, egymás mellett. Egymástól eltérő, néha homlokegyenest ellentétes szándékok.



Hozzászoktunk, hogy az újkori művészi stílusokat fejedelmek nevével kapcsoljuk egybe. Az irányadó, különösen a XVII. és XVIII. században, a francia udvar. Joggal. A barokk abszolutisztikus korszellemnek megfelelően valóban az udvar a stílusmeghatározó. A hivatalosan mérvadónak elismert művészi irány még az aláramlatokat is lényegesen befolyásolta.

Azonban az udvari arisztokrácia ízlésbíróága már Napoleon alatt elveszti feltétlen tekintélyét. A művészet értékes cselekedetei csakhamar az akadémia által képviselt hivatalos álláspont ellenére történnek meg.

Napoleon stílusa, az „*ampir*“ (empire), a császári stílus, az építészet és a bútorműipar terén még eléggé szerencsés ötvözete volt a fagyott barokk pompának és antik emlékeknek. Az ampir festészete és szobrászata azonban sokkal kevésbé sikeres törekvés. Hiányzott belőle az az egység, ami valóban stílussá formálhatta volna. Különösen a festők küszködtek állandóan barokk emlékekkel és a század naturalista szándékaival.

Egyébként akár a tiszta és ösztönös stílusokat, akár a szándékolt és keverék stílustörekvéseket tekintjük: a végleteket hiába keresnők francia földön. *Szélsőséges következtetéseket a németek vonnak le minden irány-  
elvből.* Már a barokk művészet utolsó üteme, a rokokó is, bár Franciaországban alakul ki, de Németországban ölt legbujább, legtékozlóbb formát: Sanssouci-ban, Würzburgban. A délnémet zarándoktemplomok vagy a müncheni Nepomuki Szent János-templom pedig egyenesen démonian szédületesek díszítő és statikaleplező túlhalmozottságukban. Most is, amikor a *klasszicisztikus* gondolat végső következtetéseit kell levonni, a német művészeké az utolsó szó.

A klasszicista célkitűzés értelmében ismét a „*rajzé*“

az elsőbbség, a töretlen körvonalé, a szoborszerű zárt-ságé. A színgazdagság háttérbe szorul. A német klasszicisták óriási méretű kompozícióikból egyszerűen kirekesztették a színt. Szó szerint veszik a „rajz“ előjogait. Előadásmódjuk e mellett száraz és szigorú, habár éppen-séggel nem ment a rejtett ellágyulástól. Később is, különösen a XX. században, a németek vonják le a hangos jelszavakból a legvégletesebb következtetéseket : impresszionizmusuk, expresszionizmusuk, új realizmu-suk stb. egyaránt végletesebb. — Némileg szerencsésebb a XIX. század elején a dán *Thorwaldsen* szobrász görög-utánzó klasszicisztikája ; már csak azért is, mert mint szobrász nem ütközött a szín problémájába.

A XIX. század elejei klasszicisztika mellett a két legerősebb áramlat a romantika és a natura-lizmus.

A *romantika* kirívóan legújabbkori jelenség. Bizo-nyos a romantikára különösképen jellemző sajátságok ráillenek általában az egész korszak szellemi emberére. A romantikus lelket soha ki nem elégíthető honvágy hajtja az elveszett paradicsom után. Bolygó lélekkel keres valami új biztonságot. Távoli országok, távoli korok, távoli kultúrák izgatják fantáziáját, de nem pusztá játékos erőtúláradásból vagy barbár kapzsiság-ból, mint a középkor hódító zsarnokait és felfedezőit. Hanem a lét értelmét keresi, az élet titkát. Vonzza őt a rendkívüli, az értelemfeletti, a tudatalatti. Nagy csele-kedetekre ingerli nyughatatlansága, azért hajlik a forra-dalomra. De hiányzik belőle a sikerhez szükséges fel-tétlen tetterő. Megbicsaklik és ellankad. A XIX. szá-zadnak voltaképpen nincsenek tartósan sikeres forra-dalmi. Mind gyászosan végződnek, habár mindegyik lelki és anyagi szükségből fakadt.



A hontalanság állapota az izzó vágyakozással párosultan gáttörésre vezet. A romantika tudatosan tépi el az érzelmet lefogó bilincseket, de — talán éppen ezért — nem tud maradéktalanul boldog lenni érzelmi felszabadultságában. Ott áll mögötte a bíráló értelem kaján ténymegállapító készségével: mint egy orvos a szeretlen kedélybeteg ágyánál. A romantikus lélek állandóan a tükörbe néz, onnan lesi saját arckifejezésének változatait és voltaképen nem tud sajátmagának hinni. Bármennyire élvezi, egyúttal szégyenli elérzékenyülését vagy érzelmi kitöréseit. Kritikai szelleme nem hagy neki nyugtot, nem hagyja önfeledté válni.

Önfeledtek csak a legnagyobbak tudnak lenni, legjobb alkotásaikban: *Goya*, *Delacroix*. Már *Daumier* a karrikatúrában oldja fel éles, kérlelhetetlen, de mélyen emberséges megrendülésből fakadó kritikáját.

A romantika az ellobbanó erő, a viharos, de elhaló mozgalmasság, s mélyen csillogó színpompa művészete.

De romantikának neveznek mást is: a német és skandináv festők megkötöttebb, szelíden borongós és kissé nyárspolgárian félénk, rajzosabb, színszegényebb művészetét.

A romantika voltaképen már a XIX. század legelején is erős áramlat, csak nem hivatalosan elismert. A század közepén hivatalosan győz, de ugyanakkor a valóságban aláramlatba kerül. Különböző formákban mind mai napig él. Az expresszionizmus iskolái telítettek romantikus sajátságokkal.

A romantikus magatartás hit és megújulás utáni vágya szüli a „*nazarénus*“ mozgalmat. Fiatal német és osztrák festők jámborszándékú csoportja a római San Isidoro kolostorba vonulva új vallásos festészetet kezdené nyéz. A romantika az új vallásos fellendülés kora.

Ám ez a fellendülés túlságosan tudatos, túlságosan szándékolt és túlságosan ernyedt. A San Isidoro nazarénus festői, ezek a sajátos romantikusok, mégsem az érzelmek és a fantázia szabadságában keresik a kiutat, hanem éppen ellenkezőleg: vissza akarnak térni a Quattrocento és Raffael édesen szigorú formai zárt-ságához és vélt őszinte jámborságához. A romantika visszájára fordul: ime renaissance-os klasszicisztika lesz belőle.

*Ingres*, a század első felének legnagyobb francia klasszicistája, szintén tele van romantikus gondolatokkal és vágyakozással. Mégis szöges ellentétbe kerül Delacroix-val, a nagy romantikussal. „A vonalat” választja kifejező eszközzül és a szoborszerű zárt-ságot. Fiatal korában élesen szembehelyezkedik az Akadémia szellemével, hogy aztán meghódítsa a maga számára az Akadémiát. Ő az egyetlen nagytehetségű akadémikus a XIX. században. Bár az évtizedek múlásával az ő művészete is veszített átütő erejéből: hideg lett és mesterkéltn. Hiába, nem maradhatott büntetlenül az Akadémia élén.

Láttuk, milyen tarka képet tár elénk már az eddigiekben is a XIX. század eleje: a klasszicisztikának és a romantikának hányféle eltérő szándékát! De ez még távolról sem minden. Virul a naturalizmus is, a maga szerény „kedélyes” formájában: a *biedermeier*, amit Lyka Károly magyar vonatkozásban a „*táblabíró-világ*” művészetének nevezett el.

Németországban, Skandináviában, Ausztriában, mint említettük, a romantika is némileg nyárspolgári ízű. A *biedermeier* tisztára az. Ami a valódi romantikában hő érzelem, a *biedermeier*ben kedves érzelmesség. Az érzékenyülésre való hajlam a kettő között az érint-



kezési felület. Ám hol marad a biedermeier enyhe, elégedett mosolya a romantika keserűn szenvedélyes hahotájától, hol könnyektől csillogó meghatódottsága a romantika fájdalmas megrendülésétől! A biedermeier mindig ápolt, mértékletes, kissé gyermekded és elégedett, erotikus kacérságában leplezett, bírálatában „gutgesinnt“, amely szóval az osztrák titkosrendőri szaknyelv a megbízható dinasztiahű elemeket jelölte meg. A valódi biedermeier környezet a tükörfényesre tisztított szoba, kilátással a kicsi kertre, az ablakban kanári kalitkája, a falon kedves családtagok portréi festve vagy árnyképben, a vitrinben néhány csinos porcelláncsésze, a nők kezében kötöttű, a férfiakéban újság. Fiatal lányok esetleg galambot simogatnak, fiatal férfiakon néha jólszabott egyenruha feszül. A biedermeier tájképen gyakoriak a „romantikus“ témák: hegyipatakok malmokkal, tengerszemek havasok alján, antik romok a campagnai fennsíkon. De még a vad és fenséges természet is megszelídült e képeken. A malom alján gyerekek hancúroznak, a tengerszemen egy szerelmes pár evez, a campagnai romok között takaros pásztorlánykák legeltetik barmaikat. A fák és sziklák jólfészültek, még az északi szél sem rúg ki a hámból és szelíden ringatja a partmenti vitorlásokat. A csendeleteken olyan szépek a gyümölcsök, „mintha viaszból volnának“, a szirmokon egy-egy pille vagy aranylegyekse pihen. A zsanrműfaj kedveli a „pendentokat“: a vadász kivonulását balra, hazatérését jobbra, fényesszórú hű ebével, integető és szemérmesen ölelő hívésével, almaképű gyerekével. De itt már az alja-művészet határához értünk.

A milliókat átölelő romantikus világszerelem ime kortársa a kávésfindzsagózós kedélyességnak. Amint-

hogy a biedermeier a kancelláriai tanácsosok, liceumi tanárok, kis hajózási vállalkozók, valamint a vármegyeháza tornyán túl nem látó táblabírák körében igazán otthonos. A kelet izzó csodáin, a puszta végtelenségén elámulni: ehhez Delacroix- vagy Petőfi-szabású romantikus lelkek kellenek.

Egészen más mértékkel, mint a biedermeier, mérhető a festőknek egy további csoportja, a *tiszta festőség* képviselői. A biedermeier-világgal csak annyiban éreznek együtt, hogy szeretik a bensőséges csendet, az intimitást. Egyébként mi sem köti őket a kispolgári szűk és kicsinyes látókörhöz. A romantikusokkal az odaadó érzelmi melegségben rokonok. De érzésviláguk harmonikusabb: lehangoltságában vagy derűjében is az. Nem lobbanékonyak, nem szenvedélyesek. Ám egyek a romantikusokkal abban is, hogy kiterjesztik az én határait, elmerülnek a természet szemlélésében. Minden vegetatív természetté válik előttük, még az ember is csak a természet egy része. Ha portrét festenek, fény-homályal burkolják be a testet és a borongós levegő szinte átjárja a bőrt, a ruha, sőt a bútorok és falak pórusait is. A részletek csak mint az egész, csak mint az összesség egy átlelkedített darabja érdekli őket. Közelről csak laza esetvonások látszanak a képen, tompán fénylő színfolt színfolt mellett. Távolról tekintve „összeáll“ a kép. Az egység fontos, a porcikák feltétlen függése egymástól. A színek beleolvadnak az összefogó, szordinós alapszínezetbe, a tónusba. A tónus meleg ágyában virulnak szerény csendben a színárnyalatok. Itt egyetlen szín sem ríhat ki, egyetlen kiugró része a kompozíciónak sem vonhatja magára a figyelmet, sem valami heves taglejtés, sem egy élesen plasztikus tájrészlet. Könnyen azt a benyomást nyerhetjük,



mi  
r-  
en  
e-  
fi-  
er-  
öi-  
an  
az  
ri  
az  
uk  
is  
m  
ik  
n.  
az  
e-  
ös  
és  
ak  
et.  
n,  
e-  
ák  
az  
us  
a-  
ró  
el-  
sz-  
k,

hogy a „tisza festőiség“ képein nincs kompozíció. A mesterkéeltség teljes hiánya bizonyos naturalisztikus jelleget kölcsönöz a műveknek, habár hiányzik belőlük a tárgyilagos hűvösség, a dolgok testi mivoltának kihangsúlyozása, ami a naturalizmusra jellemző. A festőiség mesterei áhitattal merülnek el a természeti jelenség szemléletében, együtt rezegnek a lüktető levegővel.

Legszívesebben tájat festenek, néha csak egy sívár kivágást egy kopár lankásból, háttérében a messzi síksággal; vagy egy kacsaúsztató szélét, méla rekett-yebokrokkal; vagy az erdei tisztás barna méhét, néhány eltévedt sárga napfolttal. Ha emberi alakot festenek, azok nem „mondanak“ semmit. Nem cselekszenek, hanem vannak; csendesek, az eleven természet igénytelen részei.

A tiszta festőiség első modern mesterei a század elején angolok, a legismertebbek közöttük *Bonington* és *Constable*. De sokkal többet emlegetik a „*barbizoniak*“-at, a fontainebleau-i erdőbe visszavonult „*intim tájak*“ festőit. Hatásuk később szerte Európában, sőt Amerikában felmérhetetlen volt. Náluknál csendesebben senki sem forradalmasította a művészetet. Mindenütt időszerűvé válik a tiltakozás a parlagi művészet hazugságai ellen. A valódi romantika elősegíti az érzelmi finomságon alapuló intim festést, habár ez utóbbi kerül minden élénkséget, minden indulatot és lendületet. A tiszta festőiség mesterei között a barbizoniakon kívül már a század első felében is akad egy nagystílusú egyéniség: *Corot*.

\*

Igy érünk el a század közepéhez. Az alja-művészet számos válfaján kívül ott a klasszicisztika, a romantika többféle változatban, a biedermeier, a tiszta festőiség. A nazarénusok beleolvadnak a késő biedermeierbe, de helyettük Angliában megalakul a *Preraffaeliták* társasága, amely a művészi hazugságok ellen a maga szentimentális középkor-rajongásával tiltakozik. Van ebben egy adag romantika és főképen csakúgy rengeteg önáltatás, ájtatos érzelgősséggel kendőzött édeskés erotika. Az út e mozgalom főalakjától, a költő és festő Dante Gabriele *Rossett*től egyenesen vezet a századvégi szecesszióhoz, Wilde Oszkárhoz és *Beardsley*-hez.

A század harmadik negyedében a művészi mozgalmak élénk táruló képe még tarkább lesz. A klasszicisztika tovább él, a biedermeier, elsekélyesedetten szintén, a romantika közkinccsé, az intim festőiség főáramlattá válik. A tiszta festőiség az intim tájon kívül még két, némileg elágazó irányban is érezteti hatását.

Az egyik az a nagyszabású stílus, amit legkiválóbban *Courbet* és *Manet* képviselnek. Mindkettő a finom árnyalatok, az áttetsző, eleven színek, a széles, szabad ecsetkezelés mestere. Mindkettő a maga módján ösztönösen szerkezetet visz a képbe, rejtett szilárd vázzal támasztja alá a csendesen mozgalmas természet vízióját. Mindkettő a barokk festői kultúra legnemesebb hagyományaiba kapcsolódik; Courbetnél gyakran érezzük Tizian és Rubens közelségét, Manet a Velasquez és Goya szabta úton halad tovább. A kortársak nem vették észre Courbetnek és Manetnek ezt a konzervativizmusát, mert hozzá voltak szokva, hogy a giccsestők a régi nagyok külsőségeit utánozzák. De sem Courbet, sem Manet nem utánoztak külsőségesen. A dolgok lényegét értették meg, a bontott, lazuros



(áttetsző) színek szépségét. E két zseniális egyéniséggel a század legkülönb művészi irányzata, a tiszta festőiség, kilép szerény visszavonultságából, hadakozásra készen.

Eddig igazi botrányra csak a romantikusok adtak okot. De mi volt az ahhoz a felzúduláshoz képest, ami Courbet-t és Manet-t fogadta! Courbet a „realizmus“ jelszavát vetette a köztudatba, de hogy ez a realizmus miben állt, azt egyetlen mondattal nehéz meghatározni. Lényegében és elsősorban hadállás volt a burzsoázia ellen. Courbet oda ütött, ahol a tárlatlátogató közönség a legérzékenyebb volt: a témaválasztásra. Megfestette az „Ornansi temetést“, egy részeg pappal, a klerikálisok megbotránkoztatására. Megfestette a „Kőtörő“-t, minden színészes hangsúly nélkül, roppant szerényen és mégis megborzongtatta vele a szocializmustól rettegeteket. A „Szajnaparti kisasszonyok“-kal a kispolgárok álszemérmét hívta ki s így tovább. Ma, amikor a közvélemény ismét roppant érzékeny a műalkotások témáját illetően, talán meg tudjuk érteni a kortársak felháborodását, de élesen felismerjük e megbotránkozás mögött a kor hazug szellemét.

Manetnek is hasonlóképen sok baja volt a közvéleménnyel, csak kevésbbé tüntetett személyesen a maga álláspontja mellett. Előkelő természete tartózkodásra készítette, azonban engedményt soha egyetlen ecetvonással sem tett a közízlés javára. Kétségtelen, hogy a Manet-képek szépsége nem könnyen hozzáférhető; még ma sem az. Mert csak kulturált, lehelletnyi finomságokra beállított szem képes a maneti színárnyalatok pazar szépségét felfogni; csak a fanyar összhang iránti érzék taníthat megszeretni Manet inycene színösszeállításait; csak az igazi egyéniség ötleteiért rajongó műbarát értékelheti Manet férfias, erőteljes,

szabad, de egyúttal elbűvölően gyengéd ecsetvezetést.

Manetnak a fejlődéstörténet szempontjából egyik fontos cselekedete volt, hogy világos és egyre világosabb színskálát választott és így utat tört a „plein air“-nek, a telifényű napsugaras festészetnek. A sötét, barnás tónusba fogott képekhez szokott tárlatlátogató ezen is megbotránkozott, a világos színeket durváknak érezte. Akik pedig lelkesedtek Manetért, témaválasztása mellett éppen ebben látták „realizmusát“, mert a valóságban a napfény világos és tarka, elmossa a dolgok határát, áttetszővé teszi még a sűrű árnyékot is. A mai felfogás számára azonban Manet éppenséggel nem realista: túlságosan a tiszta festőiség az, ami munkáiban érvényesül.

Közelebb áll a valósághű ábrázolás fogalmához egy másik irány, amelyik lassan leveti a barbizoniak sötét, borongós színeit, Manet példáját követve világossá válik, de kerüli a komponáltság hatását, egyáltalán mindazt, ami az egyéni ihlet és a szeszély benyomását keltheti. Ez a *naturalizmus* józanságában túltesz a biedermeieren, kerüli annak minden tetszetősségét, tekintetbe veszi az atmoszféra bizonyos formatompító hatását, de távol áll az impresszionizmus teljes formabontásától.

Az *impresszionisták* merészen megvalósítják a művészi ábrázolás végletesen *passzív* érzésű megoldását. A terjeszkedési éhség, ami a XIX. századot jellemzi, az impresszionizmusban a — látszat szerint — erő kifejtés nélküli szertefolyásban ölt testet. Minden jelenség — ember, növény, ház és maga az ég — egyetlen vibráló, lelkes parányhalmaz. Nem különül el a fa az alaktól, az épület a felhőtől, a víz a hajótól: minden ittasan rezeg és villog a párás levegőben. Az



„én-élmény“ egybefolyik a „külvilág-élménnyel“: együtt léleklizik, lüktet, terjeng a végtelenben az egyén és a világ. Minden feszültség feloldódik, minden különállás megszűnik. Nincs kirívó szín, mert a világos színfoltokba foszló ábrázolás minden tényérnyi részén apró foltokba bontottan egymásmellett virulnak a szivárvány összes színei. A fény-árny-ellentét kikapcsolódik. A fény mindent felszív, a homályt is.

Az impresszionizmus a nemes anarchia művészete, mert a tökéletes feloldódás a mindenségben tökéletes belső ellazulást követel, de úgy, hogy minden határ az én és a nemén (a természet) között, elmosódik. Mi is részei vagyunk a természetnek, egyéni elkülönülés nélkül. Itt tehát a végletes, mindent átélő egyéniség-élmény érintkezik a végletes egyéniség-tagadással.

A művelődéstörténet kuriózuma, hogy az impresszionisták a „természetesség“ jegyében fejtették ki művészi elméletüket. Szenvedélyes vitákat folytattak arról, hogy a napfényben nincsenek szürke színek, hogy voltaképpen az árnyék is színes, hogyha hunyorítva nézünk, a formák elmosódnak... De miért nézzünk hunyorítva? Miért nem éles, formarögzítő, nyugodalmas szemmel, mint Holbein tette? Nos, az impresszionizmus nem „naturalista“, nem tükrözi azt a lelkiállapotot, amikor a művész úgy ábrázolja a külvilágot, ahogyan elfogulatlanul és egyszerűen mindenki látja. Az impresszionizmus eleve elfogult a panteisztikus, végletes formabontás és feloldás javára. A hunyorító nézés *elvonatkozás a valóságtól.*

Azóta a másod- és harmadkézből vett impresszionizmus közhellyé vált, mindenki ismeri, sokszor az olcsó tömegízlést kiszolgáló alakjában. Mert megszoktuk, azért tűnik az impresszionizmus naturalistának,

holott voltaképen a valóságábrázolástól távolodó művészi irányok egyik úttörő mozgalma.

A XIX. század szobrászatára az impresszionizmus elhatározóan kihat. Rodin levegős, végtelenen festői plasztikája is lényegében impresszionisztikus látáson alapszik, csak a téma hangsúlya olyan szimbolikus elem a művészetében, ami az impresszionista felfogástól idegen.

\*

A század utolsó negyedében még jobban bővül a különféle, egymástól eltérő, egymást keresztező irányok száma. Tekintsük kizárólag a művészileg értékes áramlatokat. A tiszta festőiség és a naturalizmus számos változatban virul. Az impresszionizmus most érleli meg stílusát és hódít az egész világon. Az impresszionizmus 1880 körül a modernséget legbátrabban képviselő irányzat, a maga célkitűzésében végtelen. A passzív formafeloldás terén ennél messzebb elmenni nem lehetett. A szellemi élet alakulása iránt érzékeny lelkeknek meg kellett sejteniök, hogy egy korszak végleg lezárult és hogy valami gyökeres elfordulással az eddigitől, kell a megújulást keresni.

Az a *világvég-hangulat*, ami a két világháború által határolt korszakban csúcsosodik, az érzékenyek művészetében már a múlt század végén a legkülönbözőbb formákban testet ölt, hogy rohanva száguldjon a teljes nihilizmusig, ahová századunk második évtizedében meg is érkezik.

Amikor az egész XIX. század folyamán az akadémikus festők, szobrászok, építészek a művészettörténelem lomtárában kutatva próbálják utánozni a régi stílusokat, amikor tehetségtelenül a külsőségeken tapad-



nak ugyan, de mégis a multat igyekeznek ismét életre kelteni : akkor voltaképen megtagadják a jelent, mély bizalmatlanságot szavaznak a kor önálló teljesítőképességének.

Milyen jellemző válságtűnet ! Ugyanakkor, amikor a természettudományok terén az emberiség szédületes sikert sikerre halmoz, amikor évtizedek alatt az emberiség civilizációja gyökeresen megváltozik, amikor a technika forradalmasítja a mindennapi életet és mérhetetlen gazdag ajándékokkal árasztja el az emberiséget — ugyanakkor a tiszta szellemi síkon a művésztszadalom zöme fáradtan és ötlettelenül a visszahozhatatlan multat próbálja felidézni, mert képtelennek érzi magát az újatalkotásra. Nincs ebben a tétovaságban semmi hagyományhűség, csak kapkodás. Hagyományhű egy Daumier, egy Manet, sőt az impresszionista Monet, akik magukbaszíva a nemes festői örökséget, tovább tudnak haladni, újat tudnak alkotni.

A század végén már nemcsak a tömeg válik tanács-talanná, hanem az elit is. Ahány irányításra hivatott lángész, annyi megoldási kísérlet. De a közepesek és tehetségtelenek gyávaságával szemben eléggé bátrak ahhoz, hogy irányt változtatva merőben járatlan utakat keressenek.

Csodálatos jelenség egy *Cézanne*, aki az impresszionizmus végső következtetéseit levonja és árnyalat-finomságokban utólérhetetlenné válik. Ugyanakkor valami megszállott ügyefogyottsággal szerkeszteni kezdi képeit. Van úgy, hogy főkaalakú aktokból épít fel egy kompozíciót. A groteszk kezdetlegességen átsugárzik valami mesteri, érett csallhatatlanság. Kora hibbant dilettánsnak tartotta, de azóta nincs vérbeli festő, aki mesteri varázsa alól teljesen ki tudná magát vonni.

Cézanne igazi értékei mélyen és kielemezhetetlenül ösztönszerűek.

Aztán itt van *Van Gogh*, aki beleőrül viharos létszemléletébe. Fantáziájában a természet szakadatlanul az öröm orgiáit üli. De ez az öröm félelmetes, rettenetes egyben. Aztán itt van *Gauguin* bizarr, álomszerű színharmóniáival, a virágos síkháttérben lebegő kecsesen nehézkes maori aktjaival. A „primitívek“ között Óceániában előlről akar kezdeni. Am oldhatatlan kötelekek fűzik Párishoz. „Primitívitása“ különlegesen francia és különlegesen modern. Vagy vegyük a norvég *Munch*-ot, akiben a léttől való félelem gyakran rettegésig fokozódik és akinek képein fenyegetőn kanyargós síkokba zárulnak házak, utcák és emberi alakok.

Mások hasonló utat választanak mint Cézanne, de hívebbek az impresszionizmushoz és képszerkesztői képzeletük mozgékonyabb jellegű: például *Degas*. Németországban *Marées* a rembrandti festőiségen küzdi magát keresztül, hogy olthatatlan vágyakozással áhított klasszikus, zenei formaösszhanghoz jusson el. Párisban *Puvis* könnyedebben, latinos derűvel alkotja meg — napsütéses, szőke színekkel — ízesen lágy preraffaelita szerkezeteit... És így tovább. Ahány egyéniség, annyi út, annyi kísérlet. Ahány epigon, annyiféle hatáskeveredés.

A szecesszió mozgalma a különböző megújulási kísérletek gyűjtőmedencéje. Megihletően hat most a Távolkelet, Japán, majd a malájaiak művészete. Megihletően hat a középkor, már nem csak külsőségeiben, nem jelmezeiben és képtárgyaiban — mint a romantika talmi „történelem“-festészetében és emlékmű-szobrászatában — hanem absztraháló, elvonatkozó jegyeiben. Hat a népművészet is, tarka, leegyszerűsített formáival.



*Az absztrakció egyre erősödő hajlam.* Mélyén ott a látszattól való elfordulás szándéka. Már maga a kompozíció, a tömegek elosztása egy képen, egy szobron, a ritmikus csoportosítás is absztrakció. Fokozódik akkor, ha a művész nem a valóság illúzióját keresi, hanem ellenkezőleg: csak azt emeli ki, amit belső szemlélet alapján lényegesnek tart és minden egyebet sommásan alávet a lényegesnek. Ilyen absztrakciós eszköz a körvonal kihangsúlyozása vagy a síkokból összegezett képszerkesztés. Ilyen a színek elszakadása a természetű hatásoktól, szimbolikus erejű kiválogatásuk és összehangolásuk. Ilyen a valóság képétől elvonatkoztató eszköz a háromkiterjedésű perspektíva feladása a síkba való vetítés kedvéért: hogy szilárdabb legyen a mű hatása, a maradandóság, a változhatatlanság érzetét keltse, amikor a csalóka valóságábrázolástól eltávolodik.

Az absztraháló irányokban túlnyomórészt *építő szándék* rejlik. A széttöredező, szétzilálódó, szétzüllő társadalom újjá akar alakulni. Ez nem megy másképp, mint az összefogás, az alárendelődés útján. Minden új társadalomépítő szervezkedés, mely a kiélt és szétmálló társadalmi szervezet létjogosultságát tagadja, a szertehulló egyedi életeket összefogja, annak az árán, hogy az egyén áldozzon fel valamit függetlenségéből a közösség javára. Távol áll tőlünk állítani, hogy a XIX. század szocialista küzdelmei pontos párhuzamba állíthatók a formaszerkesztő művészeti törekvésekkel, de kétségtelen, hogy hasonló mélyenrejlő szándékok indítják el ezt is, azt is. A szélsőséges individualizmust az impresszionizmus tükrözi, mert alapélménye a passzív önkielés, minden gát kiküszöbölése mellett. A szocializmus, valamint az absztraháló szintetizáló

törekvések a művészetben, új gátakat építenek a vad-  
vizek levezetésére, felfogására és hasznosítására.

Az építőszándék nyilvánvaló. Csak, úgy látszik,  
a kor még nem érett meg a nyugodalmas új szándékok  
kikristályosítására. A ziláltság fokozódik, ahelyett hogy  
tisztulna . . .

\*

Így érkezünk a *huszadik századba*. Mondjuk-e,  
hogy az emberiség történelmének egyik mélypontjára?  
Vagy nem érezzük-e mindannyian, akik a rombadőlt  
falak alól a második szörnyű világháború után a nap-  
világra bújtunk, hogy századunk csodálatos ígéreteket  
rejt magában?

A művészeti fronton századunk elején a kezdet  
látszólag igen kecsegtető volt. De visszapillantva meg-  
riadunk a káosztól. Gondoljuk meg: Benczur — és  
a párisi Benczurok — egyidőben él Picassóval. Rubensi  
bujaságot mímelő fényes rózsaszín aktok és mértani  
egyeneselek hálójában irizáló tárgyaltalan színfoltok: két  
egyidejű kép, Benczur és Picasso! Kell-e megdöbben-  
tőbb jele annak, hogy a szellemi egység felbomlása  
tökéletes?

Pedig a század eleje tele van aktivitással. A harcra-  
kész tömörülések, a művészi manifesztumok és a lázas  
alkotás kora ez. A naturalizmus virul, elterjedtebb mint  
valaha. De ne soroljuk az impresszionistákat a natura-  
listák közé. Például *Liebermann* temperamentumos  
ecsetdárídói hozzászoktatták a szemlélőt a gyakorlati  
élet látásmódjától való elszakadáshoz. Az öreg *Monet*  
rózsaszínű kódálmai sem távolodtak el kevésbé a  
naturalizmustól. Ha nálunk Magyarországon (MIÉNK :  
Magyar Impresszionisták és Naturalisták Köre) és



egyebütt is impresszionisták és naturalisták együtt haladnak, úgy ennek oka, hogy egyaránt utálják a Műcsarnok-belieket, illetőleg azokat, akik a Salonban (Páris) vagy a Glaspalastban (München) stb. kiállítanak. *Körösfői-Kriesch* és társai, akik Gödöllőn egy elkésett, bágyadt preraffaelitizmust kezdeményeznek, csak úgy a művészi baloldallal rokonszenveznek, mint a hamvaiból feléledt előkelő öreg *Szinyei Merse*.

Mondottuk, hogy a selejt-művészet is „halad a koral”. Most, a XX. században, az akadémikus műtermelés kikölcsonöz egyet s mászt a tiszta festőiség, valamint a mérsékelt impresszionizmus formatárából. De kár erre szót vesztegetni.

Az 1900 körüli idő a különböző „szecessziók” kora. A haladó művészek megunták, hogy a reakciós többség kisemmizze vagy elnyomja őket: kiválnak a hivatalos szervezetekből (szecedálnak) és egyesületeket alakítanak. Ez a *nagybányai* telepalapítás indoka. A nagybányaiak a szerte Európában dívó *plein-air*-festőiség irányzatát képviselik: középutat a naturalizmus és az impresszionizmus között.

Páris azonban, az örök vezető, merészen hadat üzen az impresszionizmusnak, amit elavultnak érez. A „*Fauves*”-ok („vadállatok”) — *Matisse*, *Derain*, *Braque* és mások, közöttük a magyar *Berény* és *Czóbel* — 1904-ben a „primitív” forrásból óhajtanak ihletet meríteni: az egyiptomi, a románkori, a néger művészetből. Még ujjuk hegyében vibrál az impresszionista szín- és fénykultúra minden finomsága, tudattalanul is bennük él az érett szépségek minden ismerete, — de programjuk előterében az újrakezdés áll, a dicső, friss primitivitás. A közönségre valóban vadítóan hatottak. Számkra — negyven év távlatában — ennek a kornak

a művészete magán viseli a párisi raffinéria elbűvölő csínját. Ugyanez időben Drezdában „*Brücke*“ néven alakítanak harcos csoportot a német művészek.

*Ime az expresszionizmus!* Eltolódunk a realitástól. A formák leegyszerűsödnek és kifejezően torzakká válnak. A színek harsogóan tarkák, széles, szaggatott foltokban viharzanak a vásznon. Gyakran érezzük új szerkezeti elemek kialakulását: de nyugalom helyett robbanásig hevítik a kép dinamikáját.

Aztán, 1907-ben, megszületik a *kubizmus*. Állítólag *Braque* a szellemi atyja. A propagátor *Apollinaire*, a költő. A kubizmusnak kiterjedt elméleti irodalma van, de jaj annak, aki az elméleten keresztül óhajtja megismerni. Eleinte a kubizmus csak mértani formákba próbálja préselni a még felismerhető motívumokat: arcokat, fákat, tárgyakat. Később felrobbantja a zárt formát, egészen tárgyiatlanná válik, egyenesek és görbék, valamint cézannei színfoltok egyvelegévé és csak a nyárspolgárok bosszantására uszik ebben az izgatott ritmikus egyvelegben egy-egy gitárkulcs vagy emberi arcél kontúrvonala.

Ez művészet? — Ne alkalmazzuk a kubizmus elméletét a gyakorlatban, vessük ki magunkból a „józan ész“ minden tiltakozását, adjuk át magunkat az elfogulatlan élvezetnek és akkor be kell vallanunk, hogy ez a „zenei“ kubizmus, legjobb alkotásaiban, például *Picassónál*, csodálatosan művészi.

1910-ben Olaszországban *Marinetti* körül megalakul a *futuristák* csoportja, akik az aktvizmus öncélúságát hirdetik. Anarchikus rajongással dicsőítik a lázas tevékenységet és tagadják mindazt, ami statikus: ami állandó, ami kijegecesedett, ami hagyományos érték. Ezért pusztulásra akarják ítélni a múzeumok



kincseit és propagálják a háborút. (Mussolininek jó barátja volt Marinetti. Rombadőlt ősi templomok és egy tönkrezúzott Itália igazolják a futurizmus „látnoki“ célkitűzéseit...) A futurizmus nem „stílus“, nem formai vízió vagy tartalmi kényszerűség, hanem meglepő ötletek megvalósítása. Ilyen ötlet például a szabad asszociációk tárgyas megfestése, vagy a mozgás érzékeltetése olymódon, hogy egymás mellett, egymásba szerkesztve ábrázolták az egymást követő mozzanatokat.

Ezek mellett a magyar „Fauve“-ok 1911-ben megalakult csoportja, a „*Nyolcak*“, egyenesen konzervatívnak hathatott volna. Közönségünk nagy része azonban kábultan dörzsölte szemét. Hisz akadt kritikus (Szász Károly), aki számára még a huszas években is a forradalmi és józan ésszel immár bevehetetlen modernizmus netovábbja — a szecceszíó volt. A berlini *Sturm* 1912-ben megalakult csoportja egyesítette az összes forrongó irányokat. Egyik vezéralakja az orosz *Kandinsky*, aki 1911 óta „abszolút“ képeket festett, minden tárgyi vonatkozástól ment dinamikus hatású festményeket.

Ugyanebben az időszakban, a világháborút megelőzően, más csoda is akadt: Henri *Rousseau*, a saját örömére festegető vámtisztviselő, aki éppenséggel nem viharos elme, sőt valami döbbenetes nyugalom, zártság és kényszerítő erő tölti meg gyermeketeg álmait; ügyefogyott dilettáns és tudós alkotó egyben. Csak rejtélyes elfogulatlansága kölcsönözhetne neki az álomjáró biztonságát. Vagy a mi *Csontvárynk*, ez a lánglelkű látnok, aki megdöbbent kompozíciói kifejező erejével és színei vakmerő harmóniáival...

A háború alatt és után csúcspontjára hágott a káosz. Francia és német emigránsok Zürichben meg-

alapítják a *Dadaista* szövetséget. „Tagadják a törvényeket, a rendet, a szociális organizáció lehetőségét... és csak a jelenségekben, a fenoménekben hisznek.“ (Hevesy Iván.) Ebből a körből pattannak ki a konzervdobozokból, szövetdarabokból, újságpapírból, csavar-rúgókból összeragasztott „képek“, lelkük mélyén kétségbeesett művészek menekülései a cselekedet látszatába, mint amikor a sötétben rettegő ember földhöz csap egy vázát, hogy a zaj elűzze félelmét.

Ugyanekkor Picasso az „*ingricizmus*“-sal lepi meg híveit: páratlan eleganciával megfestett zömök aktokkal. A kritika fellelékzett: ime Picasso megtért és megtagadta a kubizmust! Tévedés volt. Picasso korunk egyedülálló fenoménje. Csodálatos érzékkel bír minden iránt, ami korszerű és rendkívüli művészi biztonsággal önti formába a legkülönbözőbb absztrakt, festői és klasszikus ízű szándékokat, tisztán vagy keverten, szeszélyes ötletszerűséggel egyidejűen vagy hirtelen frontváltoztatással, ahogy szubtilisan érzékeny szeleme megkívánja. Korunk hobbant különművésze Picassóban a maga összegező zsenijére talált...

Mikor a háború végetért, Berlinben, New Yorkban, Párisban a művészetek páratlan konjunktúrája virradt fel. A szédület egyre újabb és újabb kísérletekre, elméletekre és manifesztációkra ragadtatja a művészeket. Ugyanakkor, amikor egyesek élesen elfordulnak az absztrakciótól és inyenül újra egy folyékony festői szépségnek hódolnak (pl. Derain, Matisse), mások végletesen megszilárdítják az elvonatkozó képszerkesztőelemeket, dinamikus vonások és foltok helyett élesen megszabott és teret érzékeltető síkokat ácsolnak festményre, zárt mértani testeket szobrokká (*szuprematisták*, *konstruktivisták*). Mások a futurizmus szabad



gondolattársítás-ötletét mélyítik el több-kevesebb tehetséggel, a tudattalanból bányászva ki freudi tanulságok eredményeként álomszerű élményeiket (*szürrealisták*).

Nem soroljuk fel a gyermekdedség, a rémlátások, az erőszakolt szerkesztési rendszerek, a szabadjára eresztett ösztönösség minden ötletét, ami a huszas években oly tarkává, izgalmassá tette a művészi életet.

1930 körül az egész vonalon valami megszilárdulás érezhető. Németországban a Neue Sachlichkeit (*új tárgyilagosság*) keresi valahol a klasszicizistika és az erőteljesebb biedermeier között a kiutat. Az olasz *Valori plastici*-csoport, részben szürrealista eszközökkel, antikosz hangulatú képeket épít. Sok azelőtt szélsőséges festő visszakanyarodik egy zártabb, konstruktívabb impreszionizmus felé... Az irányok sokasága számszerűleg meg sem állapítható.

\*

Az építészet érthető módon nem követte a festészet és a szobrászat útját a nihilizmus felé. Valóban, görbe kocsikerékből és használt fogkeféből nem lehet házat emelni. De ne higgyük, hogy az építészet egységes volt az utolsó negyven év folyamán a maga célkitűzéseiben. Csak kilépett a XIX. századbeli művészi tehetetlensége búv köréből és új, meglepő eredményekre jutott.

Most is divott mindenféle keverékstílus, a termelés túlnyomó része most sem szerves és értelmes (Magyarországon a „neobarokk”). De — mint a gótika korában — egy technikai forradalom megkönnyíti az új szándékok megvalósítását: a vasbeton-szerkezet. Lehetővé tesz merész kiugrásokat és lebegő könnyűséget. Az üveg bőséges használata egészen irreális hatásokat eredmé-

nyez. Eltolható falak, egymásba hatoló tértestek, mesterséges világítási effektusok merész fantáziával telítik a látszólag puritánul egyszerű formákat.

Valóban, az új építészet idegenkedik a hagyományos díszítő elemektől, az antik oszlop- és párkányrendtől, a szokványos lizénáktól és tetőoromzatoktól, a ballusztrádoktól és vakablakoktól. Büszkén hangsúlyozza ki az anyagszerűséget és a célszerűséget: a vas hasson vasnak, a habarcs habarcsnak, a tégl a téglának. A díszek helyett érvényesüljön az arány és a különböző anyagok összhangja. A világosság és tisztaság keltsen valóságos áhitatot.

A modern építészet egyik végletén nem kerüli el a sivárság veszélyét. De nagy egyéniségek (pl. *Le Corbusier*, *Gropius*) akaratából korszakalkotóan új tér- és formahatások nyelvén szólal meg.



### III.

A legújabb kor művészetének roppant *különneműségén*, gyökértelenségén és változékonyságán, az irányok kaotikus sokaságán kívül még egy sajátsága van : *legkülönb teljesítményei túlnyomóan kisméretűek és intim rendeltetésűek.*\*) Soha annyi középületet és emlékszobrot nem emeltek, freskót nem festettek, mint a XX. században. De éppen az a jellemző a középületekre, az emlékszobrokra és falfestményekre, hogy művészi értékük túlnyomóan csekély jelentőségű, kétes vagy egyenesen negatív : a selejt-művészet körébe tartoznak. A „nagy cselekedetek“, a jelentős alkotások kevés kivétellel az intim-műfajok terén találhatók.

Ha a XIX. század építészetét tekintjük, úgy mint mondtuk, a század közepéig a klasszicista stílus még kitermel magából néhány művészileg kielégítő alkotást, habár egyetlen klasszicista építész sem üti meg a nagy barokk építészek mértékét, sem képzelőerőben, sem alakítókézségben. Úgy látszik, az egységes korszellem, a valódi eleven stílus és annak lelki előfeltételeinek hiánya okozza, hogy az igazi művésztehetségek java nem választja az építész pályát, vagy pedig — valamely meg nem magyarázható hatás alatt — formáló ereje megbénul.

Hogy már a század közepén felfedezhetők bizonyos

\* Erre a körülményre Kmetty János hívta fel legelőször figyelmemet.

megújulási törekvések csirái, nem változtat a tényen. Az építészettörténet joggal hivatkozik a rejtett forradalomra, ami például megmutatkozik a párisi Ste. Geneviève-könyvtár olvasó-csarnokának leplezetlen vas-szerkezeti elemeiben. Az ilyesmi tisztára fejlődéstörténeti szempontból érdekes és fontos. A Ste. Geneviève-könyvtár olvasó-csarnoka azonban nem szép, nem teszi szebbé és a művészi élmény számára korszerűbbé, hogy láttatja a meztelen vasvázat. Az építészet a vas- és vasbetonszerkezetből folyó *stílusbeli* követelményekkel csak a századforduló idejében kezd számolni. De ahogy a mult században például pályaudvarok, kiállítási épületek, áruházak emelésénél a vasszerkezeti elemeket, oszlopokat, gerendákat és gyámíveket, eredetileg a márványba való vésés szelleméből született, elsatnyulttá vált „antik motívumokkal“ „díszíti“ — az fojtóan sivár és stílustalan.

Jórészt a családi ház építése terén található meg a mult században az, ami építészetileg érdekes és új. Legelőször Angliában és — jellegzetes módon — főképp a belső kiképzés és berendezés terén. A modern lakás-építészet és lakberendezés korszakalkotó gondolatai itt születtek meg, az otthonára oly féltékeny szigetországban. Célszerűség, anyagszerűség, kényelem, egészségügyi szempontok figyelembevétele, a nemes anyag megbecsülése, kerülése annak, hogy műanyagok és műtűrés díszek halmozásával többnek akarjon látszani a dolog ; összhang a tér, a bútor és az élkímény között ; mindezek a szempontok érvényre jutottak és elindították a fejlődést a teljes megújulás irányában.

A nagy szobrászat terén a századforduló idejéig alig találunk igazán kimagasló alkotásokat. A köztereken mindenütt ugyanazok a tógás vagy katonaruhás, majd



civilbe öltözött bronz- és kőalakok álltak fagyos pózokban, lábuknál koszorút fonó allegorikus nőalakokkal. Viszont a romantikus *Barye* szenvedélyes mozgalmasságtól fűtött állatábrázolásai kisméretű bronzok, a klasszicista *David d'Angers* plakettjeiben a legnagyobb.

A festők legértékesebb munkáikat aránylag kisméretűekre szabják. *Delacroix* freskóinak és nagyméretű kompozícióinak jelentősége — kevés kivétellel — eltörpül kisméretű festményei mellett. Mindenki ismeri reprodukcióról *Millet* valamely nagyszabásúan ható alkotását: a Magvetőt, az Esti Imát, a Marokszedőket. Ezek a művek a valóságban meglepően kicsinyek, habár kibírtak volna tízszer akkora méretet is. A művészek szeme előtt nyilvánvalóan a szerényebb polgári lakások arányai lebegtek. Azoknak szánták legszebb műveiket, akik egyedül tudták méltányolni művészi szándékaikat.

A kivételek csekély száma megerősíti a szabályt. *Puvis*, amikor a hetvenes években a Pantheonban megfestette könnyeden monumentális freskóit, egy új és még meg nem született közösségi szellemmel kereste a kapcsolatot. A német *Marées*-nak, aki különleges művészi érzékkel küzdött az építészet térarányaival összhangban lévő festészetért — már csak fal sem jutott. Vászorra festette az örök harmóniát álmodó képeit és építészeti jellegű keretbe foglalta őket. Nem is kellett művészete senkinek, egy-két áldozatkész barátját kivéve.

Valóban, bizonyos műfajok egészséges fejlődésnek előfeltétele a *közösségi szellem*. A római kori templomok egy azonos lelki hangnemre hangolt szellemi kör termékei. A tömegek, amelyek e templomokat benépesíteni hivatottak voltak, szívesen alávetették magukat

az elit vezetésnek. A gótikában a városi polgárok közösségi érzése páratlan áldozatkészséggel emelt gigászi emlékeket, égbetörő dómokat. Ezekben szerves hely jutott a félig intim művészet remekeinek is: kápolnák méhében, pillérek bordái között ragyogtak csendes oltárképek, mosolyogtak a hívőre szentek átszellemült szobrai. Az intim műfajok — a maguk helyén — minden időben virultak. A román korban is. A szerzetesi könyvtárak féltve őrizték remekműví kézírataikat, amik sohse kerültek a tömeg, az avatatlanok szeme elé. Azonban a nép a templomok boltíves kapuinak béliében megcsodálhatta az üdvözülésről szóló kőbevésett tanítást, a templomok zömök oszlopai között, a falakon, elámulhatott a szentírás és a szentek történetének festett csodáin. Itt lényegében egyetértés uralkodott megbízó, alkotó és közönség között. A remekművek nem a dús élet feleslegeiből keletkeztek, hanem az egyetemes *áldozat-vállalásból*, a szó eredeti értelmében. A művészet szellemi táplálékára mindenkinek szüksége volt.

A renaissance pápák úgynevezett fényűzése — amennyiben a művészet pártolásában nyilvánult meg — az egész Rómába zarándokló kereszténység lelki éhségét elégítette ki. Helyettesítenie kellett azt, amit a pusztá vallás a hívő tömegeknek akkoriban adni nem tudott. A római polgár számára pedig a művészet egyenesen elsődleges közügy volt, a polgári öntudat legfőbb táplálója.

A barokk kastélyok pompájában a XVII. és XVIII. században testet öltött az a felfokozott életigény, ami a feudális arisztokrácia belső létalapja volt. Vélekedhetünk e korról erkölcsi és szociális szempontból bárhogyan is: el kell ismernünk, hogy a barokk művé-





szet tökéletesen szolgálta egy zárt társadalmi osztály egységes eszményeit. A barokk templomok ugyanezt a pompát, ugyanezt a felfokozott életritmust szórták a tömegek közé, kárpótlásul otthoni nélkülözéseikért.

A műalkotás szempontjából boldog korokban a művészet politikai irányvonalai maguktól adódtak. A szükséglet szülte a feladatot, a feladatok születtek az alkotókat.

A legújabb kort megelőző századokban a művészi megbízatásokat osztó szerv elsősorban az udvar volt. Itt alakult ki az a szellem, amelyik mindenfelé kisugárzott és termékenyítően hatott. A korszellem alól még a polgári jelleget képviselő hollandi művészek sem vonták ki magukat. A nagy- és kispolgárok művészi igényét (mert Hollandiában a XVIII. században még kispolgárok is akasztottak lakásuk falára szép festményeket) öntudatlanul bizonyos mértékig szintén a barokk szellem feudális sajátossága befolyásolta.

XIV. Lajos, abszolutisztikus politikai eszméjének megfelelően, a művészi életre is ki akarta terjeszteni az udvar hivatalosan szabályozott befolyását, ezért alapította az Akadémiát. Példáját más európai uralkodók követték.

A barokk művészi élet nem minden bonyolultságtól ment, de szerfelett szerves működése egyensúlyban tartotta az erőket: a megbízót, az anyagi eszközöket és a művészt. *A XIX. században az egyensúly felbomlott*, a művészetet éltető egységes szellem szertefoszlott és a kor belső egyenetlensége, sokneműsége, őszintétlensége szétzilálta a művészi élet tényezőinek összhangját.

Vizsgáljuk meg ezt a kort egyes tényezői szerint: a megbízó, a szabályozó és a kivitelező szervek szerint:

az állam és egyéb közületek, az akadémia és a művészek szerepét tekintve.

Az állam és a közösségi testületek átvállalják a mecénási szerepet az udvartól és a magas arisztokráciától. Évenként óriási összegeket áldoznak középületek és emlékművek emelésére, képek vásárlására, utazási ösztöndíjakra. Gazdag országok, gazdag városok versengenek egymással abban, hogy minél több és dúsabban kivitelezett alkotással díszítsék utcáikat és minél terjedelmesebb múzeumokban halmozzák fel nem csak a régi művészet értékeit, hanem az élő festők és szobrászok munkáit is. Az árak, amiket a közületek fizettek, tetemesek voltak. Egyetlen nagyobb kép vagy kisebb szobor árából egy átlagos, de elismert művész egy évig is élélhetett. „Beérkezett” művésznek lenni anyagilag is kifizetődött, megbecsülést, rangot, címet és tetemes jólétet jelentett. Egyes hírességek alkotásaikat mesés összegekért értékesíthették, annyi pénzért, amennyiből harminc-negyven munkáscsalád megélhetett egy évig. Ugyanekkor a kiváló tehetségek a művészek között éheztek.

Látszólag tehát a XIX. században pazarul tenyészett a művészi élet, a szóvirágos körmondatok a tárlatok megnyitása, a szobrok leleplezése, az épületek alapkölerakása, a díjak kiosztása alkalmából — új renaissance-ról, a nagy korokkal való versengésről regéltek — elhittető erővel bírtak. Azonban gazdag lehetőségeket csak az anyagiak nyújtottak, a hivatalos fejekben honoló szellem sűrű sikamlós ködben úszott.

Hiába őrizték meg egyes országok a feudális kereteket: a koronás fők itt-ott áltathatták magukat azzal, hogy felveszik a versenyt a műpártolás terén dicső őseikkel, a valóságban ízlésük hozzáidomult a bur-



zsoázia ízléstelenségéhez. A Hohenzollernek valamikor kitűnő érzékkel válogatták meg művészeit. Berlin és Potsdam barokk épületei és szobrai, Nagy Frigyes Watteau-gyűjteménye, a porcellán-manufaktúra és sok egyéb igazolja, hogy jó úton jártak. Mária Terézia alatt Bécs pompásan kiépült. De száz-százötven év múltán. . . Vilmos császár Budapestre látogatott és csodálkozásának adott kifejezést, hogy a szép dunamenti fővárosban oly kevés a szobor. Nyilván Berlinre gondolt, a wilhelmi Berlinre, a Siegesalleera, erre a parádés szobormaskarára. A jó öreg Ferenc József, akiből a művészet iránti érzék tökéletesen hiányzott és aki a műpártolást ugyanolyan hivatalnoki kötelességnek tartotta, mint az alkotmányos uralkodást, úgy látszik elrestelte magát és sebtiben tíz szobrot ajándékozott apostoli királyi székesfővárosának. Ebből az ajándékból születtek meg a Körönd díszei és más hasonló emlékcselekedetek.

Az állam a barokk kortól az *akadémiákat* is átvette örökségképen. Elmaradottabb országokban, ahol még nem voltak akadémiák, most alapítottak hasonló működés kifejtésére hivatott szerveket. A demokrácia szelleme módosítólag hatott ki az akadémiák szervezésére, mert most elvben a többségi határozat döntött . . . Sajnos, ha van egy terület, ahol a minőséget nem a szavazatok aránya dönti el, úgy a művészi terület az. A kultuszminisztériumokban honoló szellem nagyjában azonos volt az uralkodó polgári közvéleménnyel és az lehetetlenné tette, hogy a hivatalosan elismert testületekben a „forradalmárok“, a „szélsőségesek“, az „anarchisták“ helyet foglalhassanak, vagy ha már egyikük vagy másikuk bekerült, ott szóhoz jussanak. Pedig tudjuk, hogy a művészi fenegyerekek voltak az igazi

hagyományhűek, egyáltalán: majdnem egyedül ők voltak igazán művészek.

Már most: az akadémiák vagy annak megfelelő hivatalos művésztestületek tartották kezükben a művészi iskolázást, a tárlatok rendezését, a díjak megítélését, ők voltak hangadók a pályázatokat eldöntő zsűrikben, ők voltak a minisztériumok, városi szervek tanácsadói, ők szállították a szakértőket minden kérdésben. Hogy e mellett a protekció és a befolyásolás szelleme uralkodott, hogy a professzorok egymás között osztották fel a díjakat és megbízatásokat, vagy társadalmi súlyuk arányában részesítették tanítványaikat és pártfogoltjaikat, az korántsem lett volna oly nagy baj, ha a hivatalosan elismertek zöme nem lett volna selejt-művész, ha akár protekciók és igazságtalanság árán, de szóhoz jutottak volna valódi tehetségek is. Persze, itt-ott a század második felében is előfordult, hogy valami kisebbrendű kitüntetés vagy kisértékű megbízatás jutott — ha nem is a „szélsőségesek“ vezéralakjainak, de egyik vagy másik derék művésznek, aki a „szélsőségesekhez“ közel állott. Ezzel véltek a hivatalosak határtalan türelmükről tanúbizonyságot tenni...

Nem csoda, ha ily körülmények között a kirekesztettek visszavonultak a művészi közélettől. Ha a XVIII. században Párisban az akadémia ülésein és a Salon tárlatain zajlott a legtermékenyebben a művészi élet, most nagyot fordult a helyzet. Fűtetlen montmartrei műtermekben és másodrendű kávéházak asztalai körött készültek elő a művészi forradalmak, itt alakult ki a szűkkörű, de annál előkelőbb művészi közvélemény. Az igazi érték — mint annyiszor az emberi történelemben — a katakombákba szorult.



Természetes, hogy az akadémikus szellem a maga iskoláira is rányomta bélyegét. A tanítás alapvető szempontja az volt, hogy a régi művészet sablonjaival töltsse meg a tanítványok fejét. Két évig csak antik szobrok után készült gipszöntvényeket rajzoltak, a színérzéküket pedig a tanárok színvázlatainak másolásán kellett nevelniök. Belenőni a hagyományba, a mester hűségese utánzásával kezdeni a pályát: ez a régi egészséges korokban értelmes, sőt az egyedül lehetséges pedagógiai megoldás volt. Így öröklődött át a tudás nemzedékről nemzedékre, így vált a fejlődés szervesé. Ugyanez az elv a XIX. században katasztrófálisan hatott, mert a *hagyomány megszakadása, az ösztönös egység hiánya* miatt szikkadt formalizmusra, *külsőséges utánzásra* vezetett.

A fiatal és tehetséges művészek szabadság utáni szomjukban és a természetesség jegyében követelték, hogy egyéni elképzelésük alapján a tanári pedantériától és zsarnokságtól menten a maguk útján haladhasanak.

Ennek a követelménynek felelt meg a század vége óta kialakult új művésziskola-típus: a *szabadiskola*. Az elv az volt, hogy a fiatal művészjelölt az első órától fogva az eleven modell előtt tanuljon meg rajzolni, festeni, mintázni. A műteremben körülülték az aktot, jó időben kirajzoltak a szabadba. A tanár hetenként kétszer-háromszor jött korrigálni, pedagógiai tehetségéhez és egyéni súlyához mérten adott tanácsokat, amiket a növendék elfogadott vagy sem. Vizsgát, diplomát a szabadiskola nem ismert.

Nem csoda, hogy az akadémiaiak nyögös, gúzsbakötő rendszere elleni tiltakozásképen, tiltakozásul a külsőséges utánzás módszertana ellen, megvetették a tech-

nikát és hovatovább a legelemibb kérdésekkel sem jöttek tisztába, mesterségbelileg elsatnyultak. A szakmai tudatlansághoz az *egyéniiséghajhászás* járult, ami görcsös különködésben nyilvánult meg.

Ahol hiányzik a közös szellemi alap, ott nem találhatunk egységes művészetet. Ahol a tekintély lejáratta magát, ott nincs értéke az öregek tanításának. Ahol a fejlett technikai ügyesség művészileg értéktelennek bizonyul, ott ne várjuk a technika megbecsülését.

A XX. században a művészeknek számszerűleg is nagyobb része függetleníti magát az akadémiáktól és az annak megfelelő hivatalos szervektől, egyesületektől. De ez már nem gátolhatja meg a színvonalcsökkenést, sőt, kiterjeszti a szabadiskolák, kávéházak és padlás-műtermek légkörére is.



#### IV.

Ki tudja, elérkeztünk-e a XVIII. század óta uralkodó válság végére? A második világháború roppant anyagi kataklizmája és szellemi csődje vajjon eltakarította-e már egy új, egészséges szellemi fejlődés útjából az akadályokat? Vajjon a sok jóakarát-csira és szellemi izgalom, ami napjainkat jellemzi, már az új építő-korszak jele?

Feltételezzük, hogy így van. *Fogadjuk el a jelen lehetőségeit olyanoknak, hogy belőlük ki lehet és ki kell alakítanunk új jövőnket.* Minden téren; a képzőművészet terén is.

Bizonyos, hogy az utolsó, körülbelül százhatvan év művészi életének összképe súlyos válság jele. Még ha azt az álláspontot foglalnók is el, hogy koronként nem kell okvetlenül csak egyetlen művészi stílusnak uralkodnia, hogy a differenciálódás, a tagolódás a fejlődés értelmében történik — még akkor is eléggé súlyos válságtűnet a selejt-alkotások roppant számszerű túlsúlya, a kiváló művészek elidegenedése a közönség zömétől és magárahagyatottsága szellemi küzdelmében.

Miután a mult században a haladó művészek azt tapasztalták, hogy állam és közületek részéről csak gáncsban és megaláztatásban van részük, inkább kívánták a teljes függetlenséget, a korlátlan iskolai, szervezeti és propagandisztikus szabadságot. A nem-beavatkozástól több eredményt várhattak, mint az avatatlan gyámkodástól.

Ami akkor indokoltnak látszott, lehetetlennek tesszik ma. Senki sem gondolhat arra, hogy az állam és az egyéb közületek a szó régi, liberális értelmében hagyják szabadjára a művészetek ügyét és a művészek sorsát. Ha valamely hivatalos szerv a művészeknek a szó szoros, nem átvitt értelmében kenyeret juttat, kényszerűen kiválaszt egy bizonyos embercsoportot, amelyikre vonatkozóan elismeri, hogy „művész”. Már ebben a kiválasztásban is megnyilvánul valamely művészetpolitika. Ha miniszterek, pártvezérek, szakszervezeti tényezők művészeti kérdésekben nyilatkoznak, befolyásolják a közvéleményt és művészetpolitikát fűznek.

Sok oldalról — és éppen a fiatal művészek részéről is — elhangzott *a művészi életbe való határozott állami és közületi beavatkozás követelménye*. Valóban, az irányítást nemcsak a korszellem követeli meg, hanem, bizonyos értelemben, a józan ész is. A káoszról csak bölcs vezetéssel található meg a kiút.

Ám a művészi élet *végzetlenül érzékeny*, erőszakos beavatkozásra kényes terület. A művészi élet a többségi elv pedáns érvényesítését ugyanolyan kevésbé bírja elhordozni súlyos kárvallás nélkül, mint a merev, felsőbb-séges, önhatalmú szabályozást.

Ezért oly nehéz feladat a művészetpolitika. Kétséges, alkalmas-e korunk végleges és végletes megoldásokra, nem kell-e számolnunk elsősorban az átvett csődtömeg átmenthető és átmentendő értékeivel?

A művészetpolitika végső fokon sokkal inkább ösztön dolga, mint bármi más. Író- és rajzasztalnál kidolgozott, laboratóriumi eredményekre támaszkodó ötéves tervekkel csodákat lehet művelni gazdasági téren, sőt a természettudományok terén is. De a szel-



lemi tudományok és még inkább a művészetek kívül esnek a pusztá értelem terén. Ezért a helyes művészetpolitika feladata *megérezni* a szellem kívánalmait és *megsejteni* útjait, amiken járnia kell. Feladata az utak egyengetése, a helyes úton járók támogatása, a tévedésben lévők tapintatos irányítása. Figyelembe kell venni, hogy művészi elmélet és művészi gyakorlat között gyakran döbbenetes az eltérés. Továbbá: a még oly becsületesen és rátermetten haladott politikai elveket valló művészek nem szükségképen művészileg is haladtak és viszont. Az ellenkezőjét sem állíthatjuk: hogy művészi és politikai bátorság között ne lenne összefüggés. Mert van. De minden a lélek mélyebb rétegeiben zajlik le, át- meg átítatva az érzelmi élet legértékesebb rejtett forrásaival.

Hogy a művészetet irányító szerv nem lehet többé az akadémia a szó eddigi értelmében, sem hasonló szellemű egyéb testületek, az világos. Meg kell találni azt a szervet, amelyik a legtöbb teret biztosíthatja a szabad véleménynyilvánításnak, a termékeny eszmecserének és az ellenvélemény igazolásának (tehát pl. a nem kívánatosnak, korszerűtlennek minősített alkotások kiállításának). Ugyanakkor bizonyos tervek végrehajtását függetleníteni kell a pusztá többségi elv érvényesítésétől.

Kétségtelen továbbá, hogy a szabad iskola megbukott, mint ahogy megbuktak az akadémikus iskolák. Az új kialakítandó iskolatípus kell, hogy visszatérjen a *műhely* szelleméhez, de — legalább is hosszú átmeneti időre — biztosítsa a függetlenségre kívánczó egyéniségek kiképzését, önálló fejlődését és kezdeti érvényesülését.

Még nem érett meg arra művészi életünk — mert

nem érett meg rá szellemi életünk és mert így az egy-  
séges társadalmi alapépítmény is hiányzik — hogy  
erőteljesen egyetlen irányba, egyetlen stílusba és céh-  
szerű szervezetbe készíthessük a művészetet. Azonban  
talán a távoli jövőben sem lesz erre szükség.

\*

Térjünk ki ebben az összefüggésben még egy  
kérdésre: a *közösségi műfajok* kérdésére. „Közösségi  
műfaj”-nak nevezzük a középületet, azok ábrázoló és  
iparművészi díszét, valamint az emlékműveket. Tekint-  
sünk el attól, hogy e sorok írásának pillanatában új  
középületek emelése éppenséggel nem időszerű. De azzá  
válhatik egy vagy három év múltán és három év kis  
idő. A közösségi műfajok hivatalos támogatása kor-  
szerű gondolat. Kézenfekvő követelmény lehet, hogy  
állam és közület a művészetnek csak amaz ágazatait ré-  
szesítse előnyben, amelyek a köznek szólnak: az ábrá-  
zolóművészet terén a közterek szobrait, a középületek  
falfestményeit, üvegablakait stb. A közhivatalokban, a  
szakszervezeti székházakban és pártkörökben, az isko-  
láknak és egyetemeken, a színházakban és hangverseny-  
termekben, a gyűlés- és sporttereken fordulnak meg  
tömegek, itt kapcsolódnak a legszorosabban a közös-  
ségbe, itt „kondicionálják” őket a leghatározottabban  
a nyert benyomások a közösségi érzés irányában, itt  
van szükség tehát művészi megnyilvánulásokra.

Az elv kétségtelenül helyes. Mégis súlyos művészet-  
politikai hibát követne el, aki mereven a közösségi mű-  
fajok irányába terelné a művészi életet. Láttuk, hogy  
az utolsó másfél században a képzőművészi cseleke-  
detek legértékesebb része túlnyomóan az intim műfajok



terén található. Ennek van főképen eleven hagyománya. A helyes művészetpolitika mindig újra meg újra a közösségi műfajok felé csábíthatja a jó művészeket és különösen a fiatal nemzedéket, de óvakodnia kell egyirányú propagandától és makacsságtól. Ha kísérletek balul ütnek ki, ha kiderülne, hogy festőink természetének nem felel meg a falfestés, szobrászainkból hiányoznék a monumentalitás — a jó politikának mindig újra meg újra kísérleteznie kellene, de vigyázni egyúttal, nehogy olyan útra csábítsa az „intim“ tehetségeket, amelyek számukra hazugság vagy erőszak nélkül nem járható.

Itt rejlik a probléma magva, ime a legérzékenyebb pont : az *őszinteség* kérdése.

A művész feladata az, hogy választ adjon a közösség által feltett kérdésekre ; választ adjon a maga lelki területén, a maga formáló eszközével. Kérdezed tőlem, mi a világ titka ? „Lelkes parányok végtelen mozgása“ válaszol e kérdésre a festészet eszközével Monet, az impresszionista. „Nem ! Hanem kiegyenlített erők örök harmóniája“ — felel Raffael, a klasszikus mester.

A válaszadás a művész feladata és ne akarja a közösség, amely a válaszra rászorul, a választ a művész helyett eleve megadni. Azért vátesz a művész, azért látnok, mert rejtélyeket old meg. Ezért kell a köznek. Hogy válaszai koronként ellentmondók ? Mert a válaszok korszerűek és korhoz kötöttek. De ezért örökértékűek is, mert lényegbevágók és őszinték.

A művészet értékének előfeltétele, hogy őszinte legyen. Ami őszintén semmitmondó, az úgy is elmerül a semmiben, de nem ártott. Ám a hazug válasz félrevezet és mérgez. Elég volt ebből.

Akik irányítani akarják a művészetet és kivezetni a válságból, ne feledjék el : az *igazi* művész a kor

szelleméből táplálkozik. Egyetlen ecsetvonást, egyetlen kalapácsütést sem tud a korszellem ellen tenni. *Ha tudni akarjuk, mi a korszellem, lessük a művész spontán, őszinte válaszadását, ne mi írjuk neki elő, hogyan feleljen.* Ha a válaszadással elégedetlenek vagyunk, — feltéve, hogy igazi művésztől származik — járuljon ki-ki hozzá a maga munkájával, hogy a korszellem megváltozzék. Hazugságtól, önámítástól és mások ámitásától menten.





**Emil Pirchan**

**MŰVÉSZEK  
MŰHELYTITKAI**

Pirchan elve: A remekművet csak akkor érted, ha megismered a művészt. Ebből a gondolatból bontakozik ki a pompás könyv. Olyan titkokról lebbenti fel a fátyolt, melyek eddig rejtve maradtak a műszerető, képek, szobrok körül járatos közönség előtt is. Rávezet bennünket, hogy a művész milyen gigászi harcot vív korával, az anyaggal s önmagával és hogy a remekműben ne pusztá játékot lássunk, hanem az alkotó génusz tiszteletet parancsoló kinyilatkoztatását. A kitűnő fordító, Szalai Sándor, rendkívül érdekes magyar anyaggal egészítette ki a kötetet.

A teljes egészében műnyomó papírra nyomott kötetet 240 ritka, nálunk alig ismert reprodukció illusztrálja.

---

**DANTE KIADÁS**

Jacob Burckhardt

## AZ OLASZ RENAISSANCE MŰVELTSÉGE

Emlékezetes eseménye marad a magyar könyvpiacnak a „2000 év festészete“. Burckhardt munkája hatásában és sikerében méltó párja a 2000 év festészetének. A kiváló svájci műtörténész a modern tudós eszközeivel tárja fel a renaissance társadalom egész problematikáját: a régi Itália kereskedelme, politikája, erkölce, hite és hitetlensége, tudománya és babonája nyílik ki előttünk. Ismerősünké válik ez az alkotó feszültségtől duzzadó világ, melyből a Raffaelek, Tizianok, Veronések művészete kivirágzott. Burckhardt kitágítja az olvasó horizontját: a renaissance több, mint pár ezer nagy képzőművész parádés felvonulása. Ez a nagy korszak a modern Európát készíti elő.

A fordítás Elek Artúr művészi munkája.

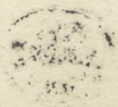
A 104 műnyomó papírra nyomott képtábla az idei könyvpiac szenzációjává avatja a hatalmas albumalakú könyvet.

---

DANTE KIADÁS







# DANTE ÚJ KÖNYVTÁR

---

SZERKESZTI

GODA GÁBOR ÉS SÓS ENDRE

---

Magában foglalja tudományból, művészetből, politikából, irodalomból — szóval a szellem egész birodalmából — mindazt, amit a jelenből és a múltból is megőrizni, a jövőendő számára célként kitűzni kötelesség

---

Kósa János: Thomas Mann a humanista  
Geleji Dezső: Tito és az új Jugoszlávia  
Hegedüs Géza: A Szovjetunió és a vallás  
G. Bernard Shaw: Fekete leányzó keresi az Istent  
Rabinovszki Máriusz: Művészet és válság  
Juhász Vilmos: Atomrombolás és társadalom  
Boldizsár Iván: Az angol munkáspárt útja  
André Maurois: Voltaire  
Vámos Magda: Roosevelt  
Antal Gábor: Einstein a humanista  
Sós Endre: Az emberi jogok  
Goda Gábor: Budapesti jelentés  
Kóroda Miklós: Az új Erdély szellemi élete  
Rónai Mihály András: Archimédesz ezredik halála

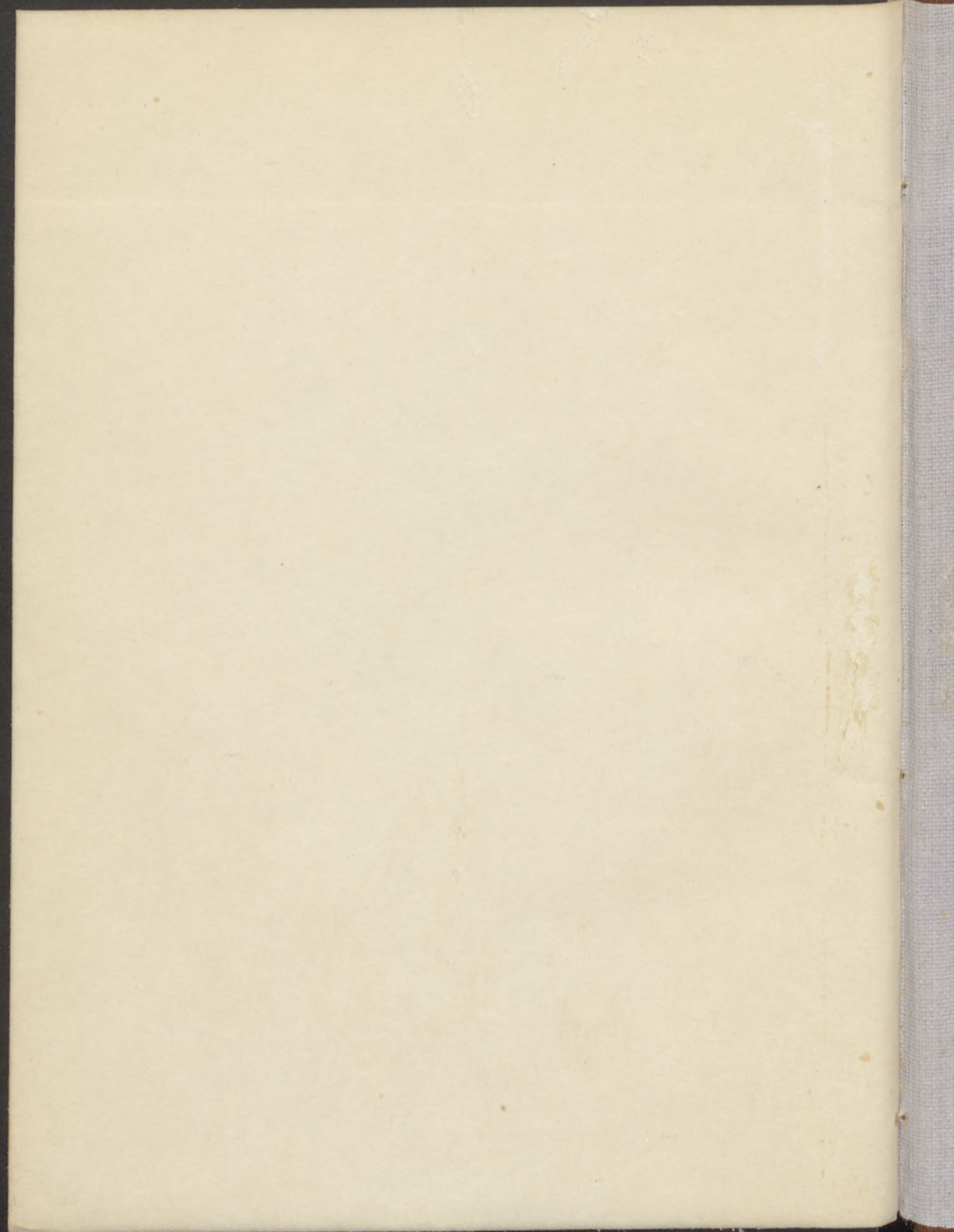
---

DANTE KÖNYVKIADÓ BUDAPEST

---









1972 SEP 25

