

250951

K Á L L A I E R N Ő

CÉZANNE

É S A X X . S Z Á Z A D
K O N S T R U K T Í V M Ű V É S Z E T E

A N O N Y M U S - K I A D Á S

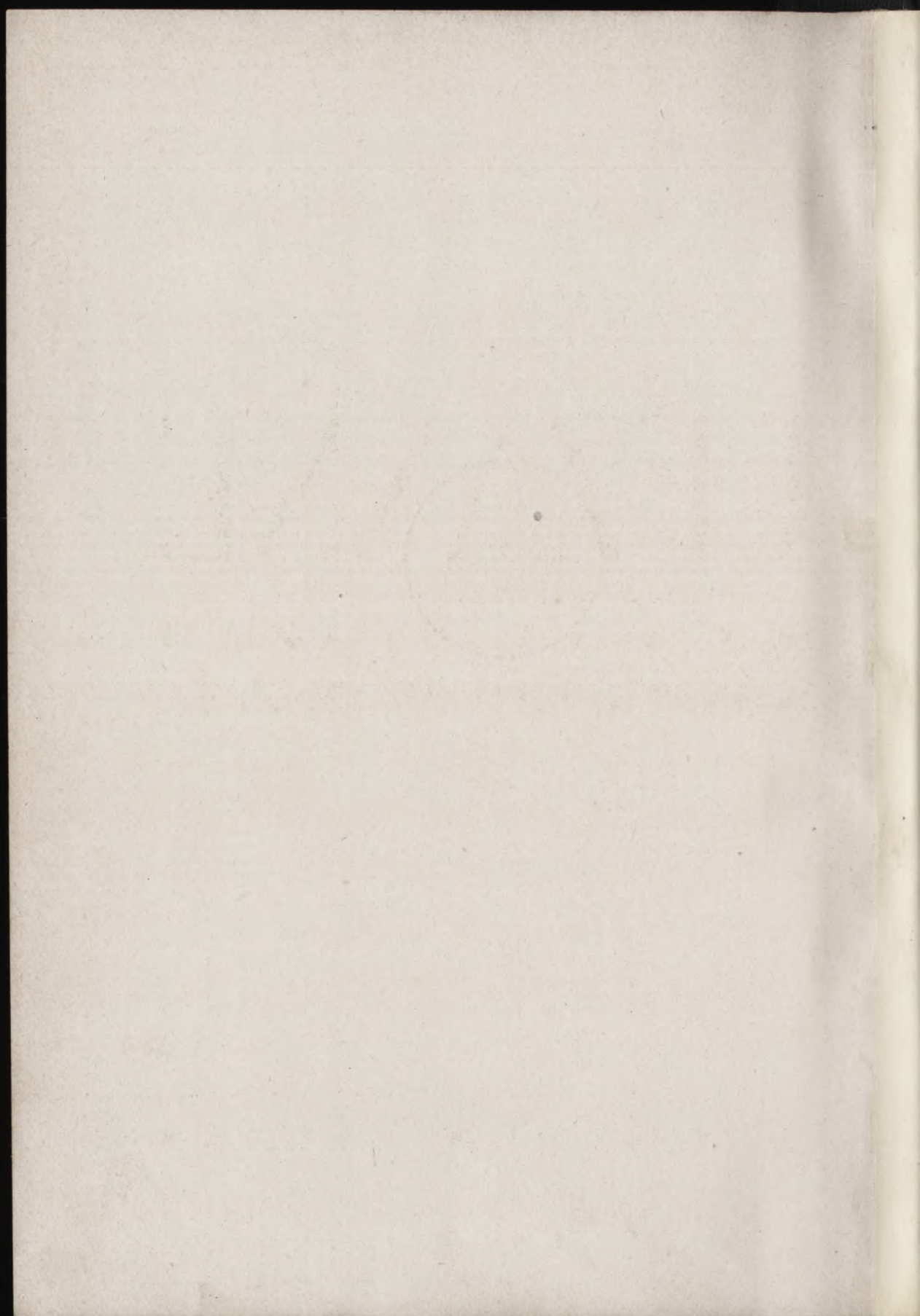
PAUL CÉZANNE

a XIX. század végi francia festőművészet átgészti mestere, egész életében arra törekedett, hogy a könnyed illékony fény-színjárlattá legiesedett impresszionizmust a tömörségnek és szilárdságnak a régiekkel, nevezetesen Poussin-nel és a nagy volencékkal egyenrangú fokára emelje. Jóllehet a hagyományokat eszményi példaként tisztelte is, járóformán végeláthatatlan, torralalman új stílusbeli fejlődéseket indított át. Kállai Ernő tanulmánya ezeket a rendkívül szétfágzó, sokrétű és messzire ható fejlődéseket követi nyomon, és pedig reprodukcióról reprodukcióra, nemcsak a festészet, hanem a szobrászat és az építészet területén is. Kimutatja, hogy Cézanne művészetében nemcsak a tiszta, színnel fogalmazott festői feülelnek, hanem a plaszticitásnak, főként pedig az új téri képzelenek minő gazdag, új tartalma rejlenek. Teszi ezt olyan átfogó szemlélet alapján, amelyre a modern művészeti irólalomban még senki sem vállalkozott. De a magyar olvasót ezen európai szemléleten belül különösképpen az érdekelletti, hogy Kállai Ernő a Cézanne-oz kapcsolódó stílusfelelényeket fejtegetve, nem kevesebb, mint 21 magyar festőművész méltatásának ejti sorát. Az új magyar festőművészetnek számos, jelentős nagy értéke ilyenformán az őt megilleő európai háttérhez, nemzetek filüll foglalathoz jut. A tanulmány értéke, e sajátosan magyar stílusfelelényeket illetően éppen abban rejlik, hogy megérteti velünk: a szigorú szerkezetű és formai körtöttség egyáltalán nem szegi szárnyát a szabadságnak, sőt rapszódikus csapongó, érzelmes, szíjtelmes képzelenek, a lélek romantikus látomásának, ezek a sajátos módon magyar, tovább meggyűnk: nemzetien magyar képzelmességeknek.

sta

10





K Á L L A I E R N Ő

CÉZANNE

É S A X X . S Z Á Z A D
K O N S T R U K T Í V M Ű V É S Z E T E

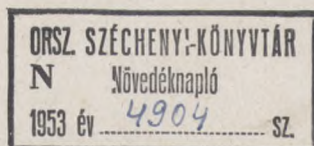
A N O N Y M U S - K I A D Á S

A borítékot és a címlapot

REITER LÁSZLÓ

rajzolta

250951



ANONYMUS KÖNYVKIADÓ, BUDAPEST.

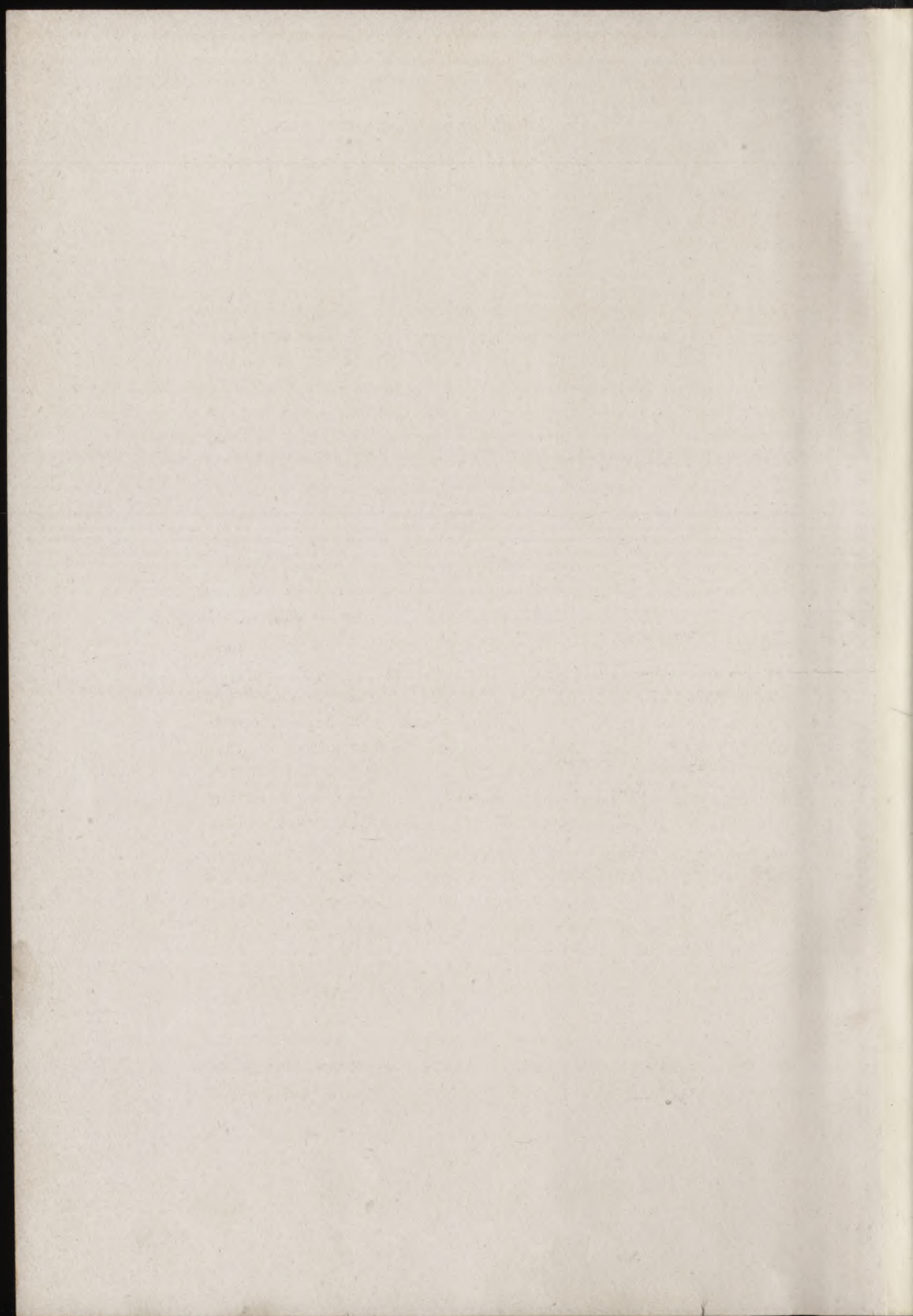
Felélős kiadó: LENDVAI KÁROLY.

Nyomatott:

URBÁNYI ISTVÁN KÖNYVNYOMDÁJÁBAN

Budapest, VI., Gr. Zichy Jenő-u. 36.

*Ezt a könyvet kedves pajtásomnak,
megértő társamnak, feleségemnek ajánlom.*



Bevezetés

Ennek a tanulmánynak egy vetített képes előadás szolgált alapul, melyet először 1939 november 30-án a Zeneakadémia kistermében tartottam. Az eredeti szöveget sokhelyütt gyökeresen átdolgoztam, márcsak annál az oknál fogva is, mivel a reprodukált művek közül 33 nem szerepelt az előadáson. E tekintetben különösen azt tartottam figyelemreméltónak, hogy az új képes anyag nagyobbik fele magyar eredetű. Huszonkét reprodukció bizonyítja, hogy a Cézanne-hoz fűződő konstruktív stílusfejlemények, miként Európaszerte, az új magyar művészetben is milyen jelentősek és teremtő erejűek. Tudom, hogy Cézanne és az általa elindított fejlődés csak egy részét teszi korunk csodálatosan gazdag és szövevényes művészetének. De ez a rész egy származástaniilag és morfológiai szempontból folyamatosan összefüggő, hatalmas, szilárd stílus-területet alkot, melyet tömör struktúrájánál fogva jogosan tekinthetünk az új művészet gerincének, alapközetének. Ehhez a masszívumhoz képest a formailag kötetlenebb, inkább érzékeltes valószerűsége vagy romantikus sejtelmekre és szürrealisztikus jelképekre irányuló művek világa szeszélyes festői és plasztikai vegetációnak mondható. Ez a gyönyörű, színes vegetáció inkább képzeletünket izgatja és költői kalandozásra csábít. A XX. század konstruktív művészete viszont szigorú, tárgyilagos rendszerezésre kötelez. Tanulmányomban erre a rendszerezésre tettem kísérletet, olyan átfogó szemlélet alapján, aminővel eddig tudtommal még senki sem próbálkozott a művészeti irodalomban.

—:—

Képzeljünk el egy terebélyes fát, melynek törzse izmos ágakat bocsát a négy világtájnak. Ahány ág, annyi művészeti irány. Az ágakból temérdek gally indul szerteszét és a gallyak

végén, a szárazon levél és gyümölcs helyett megannyi stílusra különböző kép meg szobor terem. Ennek a tüneményes fának a törzse Franciaország áldott művészeti talajában gyökerezik de csemetéi a világ minden országában, minden valamire való szellemi éghajlat alatt föllelhetők. Ezt a csodatermő fatörzset PAUL CÉZANNE-nak hívják.

1939-ben volt Cézanne születésének századik évfordulója. Ezt a centennáriumot, mint a modern művészettörténet döntő jelentőségű dátumát az egész művelt világ számontartotta. Értelmezhető. Hiszen alig tudunk festőt, akinek művéből annyi szétágazó és messzire ható serkentés fakadt volna, mint az övéből. Ezért, ha most a mesterről szólunk, figyelmünk nemcsak őt magát illeti, hanem azokat a stílusbeli fejleményeket is, amelyeknek ő a forrása.

Se szeri, se száma a belőle sarjadt formáknak, amelyek cézanne-i leszármazása akkor is nyilvánvaló, ha idegen eredetű formákkal oltották egybe azokat. Nálunk is számosan vannak olyan művészek, akik mint többé-kevésbé közeli vagy távoli rokonok Cézanne törzsökös leszármazóinak tekinthetők. Persze, a törzsökös cézanne-isták közül ki-ki csak önmagát véli az a mester törvényes szellemi és stílusbeli örökösének, azt állítván a többiekéről, hogy azok tévelygők vagy szerencsétlen stíluskeverődés folytán elfajultak...

Hogy Cézanne örökét miként kell helyesen felfogni és tovább fejleszteni, arról annyi a különböző vélemény, mint a biblia értelmezése körül. De a cézanne-i örökség sokértelműsége is éppen azt igazolja, hogy a mesterben a modern európai művészet központi jelenségét kell látnunk. Cézanne korszakos jelentőségű gócpont. Új fejezetet indít a festőművészet történetében. Amit ő alkotott, az annyira a teremtető kezdet ősi, elemi erejével teljes, hogy valóban azt mondhatjuk róla: KEZDET BEN VALA CÉZANNE.

Nagy újító volt, de műve bővelkedik az olyan formai csirákban, amelyekkel a mester nem is vetett számot. Bizonyára ő

volna a legjobban megrökönyödve, ha látná, mi mindennek vetette el a magvát, annak idején, amikor minden becsvágya az volt, hogy műve a régiekkel vetélkedjék szilárdságban és klasszikus harmóniában. Amilyen mérges tudott lenni, aligha nem hetedízigleni átkot szórna nem egy újabb nagy festő fejére, aki pedig jogosan hivatkozhatik arra, hogy ő bizony Cézanne serkentésének köszönheti azt, amit létrehozott.

Valóban páratlanul érdekes és izgalmas látványt nyújtanak azok a sorozatos stílusfejlemények, amelyek, ha mégannyira elűtnek is egymástól és még olyan messzire távolodtak is a kiindulóponttól, valamennyien Cézanne-ra vezethetők vissza. Ha az ember fokról fokra nyomon követi ezeket a stílusfejleményeket, akkor megérti, hogy festői és plasztikai formák a növényekkel rokon módon rügyeznek, fejlődnek, variálódnak. A beoltás, kereszteződés náluk is sajátos, új terméssel jár. Vagy azt is mondhatnók, hogy a Cézanne-ból sarjadó festői stílusok szín- és alakváltozása a kristályosodás vegyi folyamataira emlékeztet, amelyek eredményeként egyre újabb összetételű és alkatú képződmények támadnak.

Előzmények

I. Nagyon messzire kell visszamennünk a művészet történetében, hogy kellően megérthessük és értékeljük annak jelentőségét, amit Cézanne alkotott. Elsőnek a 12. századból való *Katalán predellaképet* vegyük szemügyre. A Megváltót ábrázolja, a bizánci stílusra ütő, merev, szertartásos modorban. Az ábrázolás részletei két erősen érztetett, egymást keresztező főtengely körül vannak elrendezve. A középén végighúzódnó függőleges tengelyt jobbról-balról az arc két szimmetrikus fele, de kivált az orr két párhuzamos vonala jelzi. Az arc formai főrendezője gyanánt tehát a krisztusi kereszt négy szára szerepel. A megnagyobbodott, felfokozott kereszt feszül a fejet övező dicsfényben is. Ezen az egyszerű, merev szerkezeten alapul az ábrázolás fönsége és szilárdsága. A Megváltó ábrázatához a mulandóságnak még csak halvány lehellete sem fér. Ez az arc maga a megtestesült *örökkévalóság*.

A középkori hívők szemében Isten léte biztosabb és áthatóbb erejű valóság volt, mint a nap az égen, vagy mint a föld, mely hegyeket és óceánokat hordoz a hátán. Ezért magasodott a középkori istenvízió olyan szilárdan és keményen a hívők képzelete elé, mint a sziklafal. Ennek a katalán predellaképnek a szellemvilága túl van minden emberi, minden földi határon, de ez a *spiritualizmus* egyben tömör *realizmus* is. Az ábrázolás nem légiesedik el, nem szárnyal sejtelmes hangulati régiókba, hanem a *képfelület reális, anyagi tapintatához idomul*. Ezért van a látomásnak olyan csodálatosan szuggesztív ereje.

A szöveg elé helyezett római számjegyek a könyvben közölt reprodukciók sorszáma-ra vonatkoznak.



I. Románkori katalán predellakép.

II. A festészet idővel kilépett az isteni világrend szigorú szellemi és stílusbeli kötelmeiből. Emberibbé, természetesebbé vált. Hosszú, fokozatos fejlődésen ment át, amíg ezt az állapotot elérte. De mi a közbenső fázisokat és kerek 500 esztendő átugorva, a katalán predellakép után mingyárt *Velazquez*-nek egy udvari bolondot ábrázoló festményét nézzük. *Pablillos de Valladolid* ábrázata és mozdulata beszédes elevenességű. Alakját a fénnel és árnyékkal dolgozó festői mintázás testileg valószerűvé domborítja. Ez az ábrázolás is szilárd, az alak jól megveti a lábát a földön. De a képfelület maga, mint szemmel tapintható, áthatlan tömörség, már nincs többé. Mintha ablakká vált volna, amely a testi világ csalóka látszatjára nyílik. A felületnek a katalán predellaképen tapasztalt reális ereje elillant, mint a kámfor, hogy helyét az egyre tökéletesebb, *érzéketes illúzió*nak engedje át.

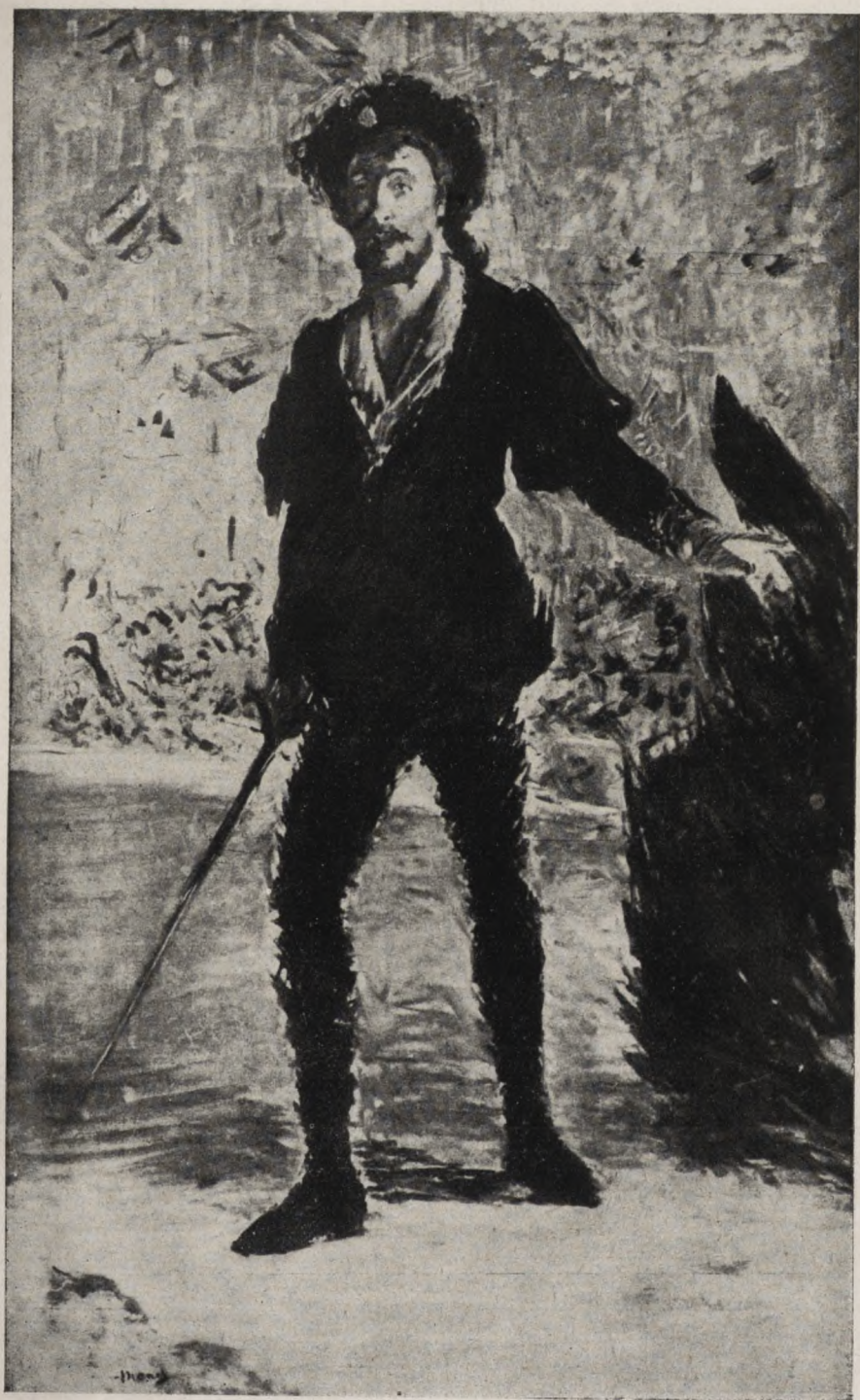


Velázquez:
Pablillos
de Valladolid

III. Megint nagyot lépünk, kb. 230 esztendő. A 19. század utolsó negyedéhez érünk ezzel a képpel, amely a francia impresszionizmus kiváló mesterétől, *Edouard Manet*-től való. A színész *Elie Faure*-t ábrázolja *Hamlet* szerepében. Emlékezzünk: *Velazquez* még úgy festette az udvari bolond alakját, hogy az a domború, szilárd testiség látszatát keltse. *Manet* képén ennek a *plasztikus* jelenítésnek nyoma sincsen. A színpadi hangulat amúgy is életét veszi a szereplők emberi valójának és az illúziók magasabbrendű világát varázsolja elénk. *Manet*-t ebből a hangulattól is éppen csak a recehártyán átsuhanó, pillanatnyi festői inger, a színek és fények sziporkázó tüneménye érdekelte. Tehát a színpadi hangulatnak és jelenetnek is csak a *fölvillanó impresszióját* festette. Nem embert, nem is színészt, hanem *optikai jelenséget* ábrázolt. Mesterien érezteti a pillanat sűrített izgalmát, de az alak a színeknek és fényeknek ebben a csupa ideg-elevenítségében testetlen fantómá, tovatűnő sziluetté légiesedett.

Ahol a régi mesterek csak egy-egy helyi színt, anyagot és testet éreztető, egyöntetű barnát, szürkét, hússzínt láttak, ott az impresszionisták megfigyelték, hogy a levegő és a fény, de kivált a szabad napfény közbenjötté miként módosítja ezeket az egyöntetű színeket, miként bontja fel őket temérdek különböző árnyalatra, egymást kiegészítő elemre, szerteszóródó, tarka visszfényre. Az impresszionizmus színek rezgő atomjaira bontva ábrázolta a világot. A festészet ily módon mérhetetlenül meggazdagodott színben, de ugyanannyit veszített az ábrázolás térfoglaló, szilárd, plasztikus erejében.

Ezt a stílusfejlődést illusztráltuk három kiragadott példával, a katalán predellaképpel, *Velazquez* és végül *Manet* festményével. *Manet* láttán megérthetjük, hogy ez a végsőig érlelt folyamat lezáró pontot és új fordulatot kívánt. Nos hát, *Cézanne* az a festő, aki a temérdek apró fényvillanásra bontott, illékony színt újból szilárd, plasztikus formákba tömörítette és ezzel új korszakot indított a festészet történetében.



Manet:
Faure,
Hamlet.

Cézanne

IV. Íme a „Húshagyó kedd“. Jó lesz ezt a Cézanne-képet kissé behatóbban szemügyre vennünk. Hogy a lenge színpárlattá finomult, impresszionista Manet után mennyivel tömörebb és zárkózottabb festői erővel van dolgunk, az az első pillantásra nyilvánvaló. Két farsangi alakot látunk, fallal és függönnyel szorosan lezárt térben. Mintha nem is eleven emberek, hanem merev, szögletes faragványok volnának. A kompozíció kemény abroncsok közé fogja és mozdulatlanná cövekeli őket. Alakra egyrészt kézzel foghatóan plasztikusok, valószínűleg, de ugyanakkor mintha hirtelenül megdermedt, megszakadt volna bennük az élet, — hasonlóan ahhoz a pillanathoz, amikor az imént még mozgó filmvetítés egyszerre megáll. Félelmetes bűvölet rejlik ebben a mozdulatlan festői rendben. Ugyanaz, amit az ember egyiptomi szobrok, bizánci mozaikok, falfestmények és románkorbéli faragványok láttán érez. Közepes nagyságú, profán tárgyú kép és mégis *monumentális*. Azzá avatja a forma *tárgyilagossága*, szigorú, *építmenyes* szelleme.

Pedig ez a monumentális forma a színek végtelenül gyöngéd szövedékéből, az árnyalatok finom hasadású, kristályos szerkezetéből áll. Cézanne képeinek csodálatos festői lelke a színek, főleg a narancssárgák, vörösek, kékek és zöldek sokrétű, üde összhangzatában rejlik, amelynek szépsége csak az eredeti műveken nyilvánul meg igazában. A fénykép ezt a finom színességet a szürkék és fekete-fehérek nyers, ellentétes foltjaira szaggatja. Azt vélné az ember, hogy a színek összefércelt, durva köntös módjára fedik a felületet, holott valójában csak úgy sugárzik róluk a francia szellem mértéket és rendet tartó világossága és a csiszolt művesség.



IV. Paul Cézanne

Húshagyó kedd.

Cézanne a régiek tömör, piasztikus formáit tartotta szem előtt, mint eszményképet. Az volt a vágya, hogy az impresszionisták légies színeiből szilárd festői alkotmányt teremtsen, azonban — és ezt a döntő momentumot jól vessük eszünkbe — *anélkül, hogy a sok színárnyalatból csak egyet is feláldozna.* Nemcsak hogy fenntartotta, de még tovább is fejlesztette és bonyolította az impresszionista színességet. Elemző látása a színbontást eladdig páratlan érzékenységgű fokra vitte. Ezek az egymástól alig megkülönböztethető színárnyalatok zavaros, kásás lében folytak volna össze, ha mesterük olyan légiesen és folyamatosan festett volna, mint az impresszionisták. De Cézanne a színskálát kiemelte ebből az olvatag hullámból. Nem *modulálta*, hanem lehelletnyi viszonylatokon belül is *tagolta* a színeket.

V. Megfigyelte, hogy a természetben a dolgok különböző mérvű közelségét vagy távolságát a különböző színértékek bonyolult skálája jelzi. Ezért tehát képein is arra használta a színárnyalatokat, hogy természetes egymásrakövetkezésük rendjén szemével mintegy körültapogassa, megmintázza a tárgyak domborzatát és végigjárja a tér mélyülését. Elemző látása pontról pontra haladva, színesen mintázta meg a tárgyak domborzatát és színesen mérte végig a tér mélységét. E színes távlati skálának minden fokát szabatosan lerögzítette és elhatárolta a körülötte levőktől. Így kristályosodtak ki keze alatt lassan, megfontoltan, a színes parányok roppant sokadalmából a formák és így falazta ki szilárdan a formákat körülzáró teret. A rajz, a kontúrozás szerepét is a színre bízta. Öt idézzük:

„Rajz és szín sohasem válnak el élesen egymástól. Azon mód, ahogyan festünk, egyszersmind rajzolunk is. Minél harmónikusabb a szín, annál pontosabb a rajz. Ahol a szín a leggazda-



V. Paul Cézanne

A Sainte Victoire hegye.

gabb, ott a forma is a legteljesebb bőségben mutatkozik. Az árnyalatok ellentétei és megegyezései: ebben rejlik a rajznak és mintázásnak a titka.“

Csodálatos, hogy miként tudott ebben a pazar színekfejlésben rendet tartani, hogy nem bonyolódott bele egy áttekinthetetlen zsúfoltságba. A részletmegfigyelések fáradhatatlan gyarapítása és följegyzése közben sem tévesztette szem elől a nagy, összefoglaló egységet. Képein a természetadta alkati és felületi szabálytalanságok változatos, szerves burkolatában is érezzük a rejtett alapformák egységesítő és szabályozó uralmát. Erre vonatkozólag maga a mester mondotta a következőket:

„A természettel a henger, a golyó és a kúp módjára bánjunk és az egészet a helyes távlatba állítsuk, olyként pedig, hogy valamely tárgynak minden oldala, síkja egy-egy középponthoz vezessen.“

Minden képen a függőleges és vízszintes főrendezők szilárd váza feszül. Akár tájképet, akár enteriört, alakos képet vagy csendéletet festett, mindig úgy helyezte el a dolgokat a térben, hogy formáikat a képfelület négy széle több ponton is metszette. Ezzel a térbelileg még annyira kitágított ábrázolást is mintegy belekötötte a felület adta mértani keretbe. Az ábrázolás teljes térbeli és tárgyi bősége ilyenformán a *képfelület optikai éreztetésére, telítésére* szolgál.

Mint duzzasztóban a víz, úgy tolul egymásra a cézanne-i képfelületen az ábrázolás sokrétű festői energiája. Ebben a felülethez szabott és mégis nagy térbőségű, gazdag ábrázolatú szerkezetben rejlik Cézanne képeinek a régi mesterekkel egyenrangú tömörsége, feszítő ereje, monumentalitása. Ebben a legparányibb színfoltig is határozottan tagolt, építményes rendben, ebben a bizonyos fokig *kristályossá merevített* ábrázolásban nyilvánul Cézanne művészetének elvont szellemi jellege. Így támad a végig tapintható, eleven domborzatnak és az élet sodrából szinte kísértetiesen kimagasló mozdulatlanságának az a kettős ígérete, amely az embert mindig újból és

újából lenyűgözi, valahányszor egy-egy Cézanne-kép elé kerül.

Cézanne művészetében lényegileg a festői *értelem*, a *konstruktív Logosz* megnyilvánulását csodáljuk. Nyoma sincs benne érzelmességnek, hangulatnak. Látása nemcsak fákat, házakat és hegyeket, de még az emberi arcvonásokat is egy általános törvényszerűség világába emeli. Nem egyéni mozzanat, nem pillanatnyi, érdekes gesztus, hanem a dolgok örök és *egyetemes* rendje az, amit Cézanne képein látunk. Vegyük figyelembe, hogy Cézanne ezt a monumentális formavilágot az impresszionizmus fénykorában, tehát az árral szemben alkotta. Akkoriban a legkiválóbb modern művészek is beérték a pillanat érzékletes, festői ingerével.

Abban az átfogó festői egységben, melyet Cézanne teremtett, négy, voltaképpen széthúzó elem van egybeötvözve, mégpedig mind a négy egyformán magasra fokozott, egyformán hangsúlyos erővel: a temérdek árnyalatú *szín* és plasztikus tömörségű *forma*, a képfelület egyszintű *síkja* és a mélybe nyúló, sokrétű *tér*. Cézanne tehát igen sokat markol egyszerre. Ezért is van az, hogy nem mindig jutott el a tökéletes harmóniáig, hogy nem egy képe torzónak maradt és hogy művének összetett egysége a következők kezén részekre bomlott.

Többen osztoztak Cézanne festői örökségén. Vannak, akik a színt és a sokszínűséget ragadták magukhoz és fejlesztették tovább. Mások csökkentették a színt és túltették magukat a felület szerkezetes határain, hogy teljes figyelmüket a plasztikus ábrázolásra fordíthassák. Megint mások a plasztikus ábrázolást vetették el. Ezek viszont annál szigorúbban ragaszkodtak a felülethez, hogy annak sokrétű szerkezetében érleljék meg azt az új téri látomást, melynek csirái szintén megellelhetők Cézanne művében. Az örökség olyan gazdagnak bizonyult, hogy elbírtá ezt a specializálódást. Különböző ágakra, irányokra szakadtan is igen jelentős, új művekre adott serkentést, ezek pedig a maguk részéről ugyan-csak további fejleményekhez szolgáltak kiindulásul. Nézzük hát sorba, egy-egy jellegzetes példa kapcsán, hogy mi minden fejlődött Cézanne-ból.

A Cézanne-ból induló festői fejlemények

I. A szín

VI. *Henri Matisse* sutba dobta a cézanne-i képalkat térbeli bőségét. Beérte a képfelület síkjával. De erre a síkra annál szabadabb és festői harmóniát plántált. A temérdek elaprózott színárnyalatot néhány erős ellentétte foglalta össze és ennek megfelelően a tárgyak körrajzát is a végletekig egyszerűsítve ábrázolta. A jórészt egyöntetű, széles színmezők közé itt-ott egy-egy formát jelző, határozott vonalat húzott. Ezzel a festészet végső elemeire szorítkozó, összevont stílussal főleg 1905 körül, a „Fauves“ (Vadak) csoportjának megalakulása idején élt. A VI. képen reprodukált műve valamivel későbbi keletű; ennek a stílusa is áttetszően egyszerű ugyan, színrendszere a kéknek és vörösnek világos ellentétén épül, de az ábrázolás már nem olyan sommás és programmatikus, hanem jóval differenciáltabb és szerveesebb. Bizonyos, hogy ez a finom színfelület meg sem közelíti Cézanne összetett, tömör mélységeit. Viszont az is kétségtelen, hogy Matisse elképesztően kevés eszközzel megfestett, könnyedén fölrakott műveiről olyan szellemi derű sugárzik, melyhez foghatót Cézanne súlyos, bizonyult szerkezetű látomásában többnyire hiába keresünk.

Ne tévesszük szem elől, hogy miként Cézanne előző képein, a Matisse festette „Enteriőrön“ is mennyire hangsúlyos a függőlegesek és vízszintesek szerkezeti váza. Igaz, hogy aminek Cézanne-nál szigorúan *építményes* szerepe volt, az Matisse kezén már könnyebb fajsúlyú, *dekoratív* jelleget öltött. De ebben az enyhébb, simulékonyabb fogalmazásban is sértetlen a felület négy széléhez igazodó rend, a formai összefüggések tiszta logikuma, a csodálatos francia ízlés és arányérzék.



VI. Henri Matisse

Enteriör.

VII. A harmincas évekből való „Odaliszk“ stílusa sokkal fesztelenebb, sűrűbb és teltebb az „Enteriörnél“; az öregedő Matisse színeiből a virággá bomlás káprázatos pompája kél. Azonban ezt az érzékletbeli dúskálást is a szellem mértéktartó és rendező fegyelme harmonizálja. Az ábrázolásnak minden lirizmustól és idealizmustól mentes, tisztán és tárgyilagosan festői célzata még következetesebben nyilvánul, mint az előző képen. A kompozíció tökéletes ornamentummá alakult, melyen belül az emberi test ugyanolyan, lelkileg, „tartalmilag“ jelentőség nélkül való, dekoratív alakzat, mint egy szőnyegnek vagy falikárpitnak a mintája.



VII. *Henri Matisse*

Odalisk.

VIII. Azok az elemien egyszerű, tiszta színek és formák, amelyekre a cézanne-i képszerkezet Matisse kezén redukálódott, többekre voltak hatással a magyar művészek közül is. Bizonyosságul elsőnek *Nemes-Lampérth József* 1910-es évekből való, „Ravatal” című művét közöljük. A fiatalos lendülettel, merészen, sommásan egybesűritett képre szemlátomást Matisse korai stílusa hatott. A kiterített holttestnek, noha a művész édesapja feküdt a ravatalon, itt sincsen semmi érzelmi, emberi hangsúlya; egy tárgyilagos festői ornamantumnak a része, akárcsak a pitykegombos mellény, vagy a halotti bársonyvánkos és a gyertyák kara. De éppen ez az érzelmileg a ridegségig tartózkodó, nagyvonalú festői ornamantum idézi olyan megkapóan a halál komor fönségét. A gyászosan sötét kékek, violák és viaszkos sárgák ellentéte dermedtő, szakadékos mélység módjára tátong a képen. A jelenítésnek ugyanolyan döbbenetes súlya, ugyanolyan lenyűgöző, tömör ereje van, mint *Bartók Béla* azidőtájt komponált „Sirató énekeinek”.

Íme, a „nyugatos” tájékozódású, az átkos „école de Paris”-hoz tartozó *Nemes-Lampérth* mennyire mélyen magyar: milyen grandiózusan és teremtő értelműen keleti, barbár vízióval gazdagította művészetünket. A kép eredetijét, sajnos, kevesen látták, mert azt a Szépművészeti Múzeum állandóan véka alatt, a raktárban rejtegeti.



VIII. *Nemes-Lampérth József*

Ravatal.

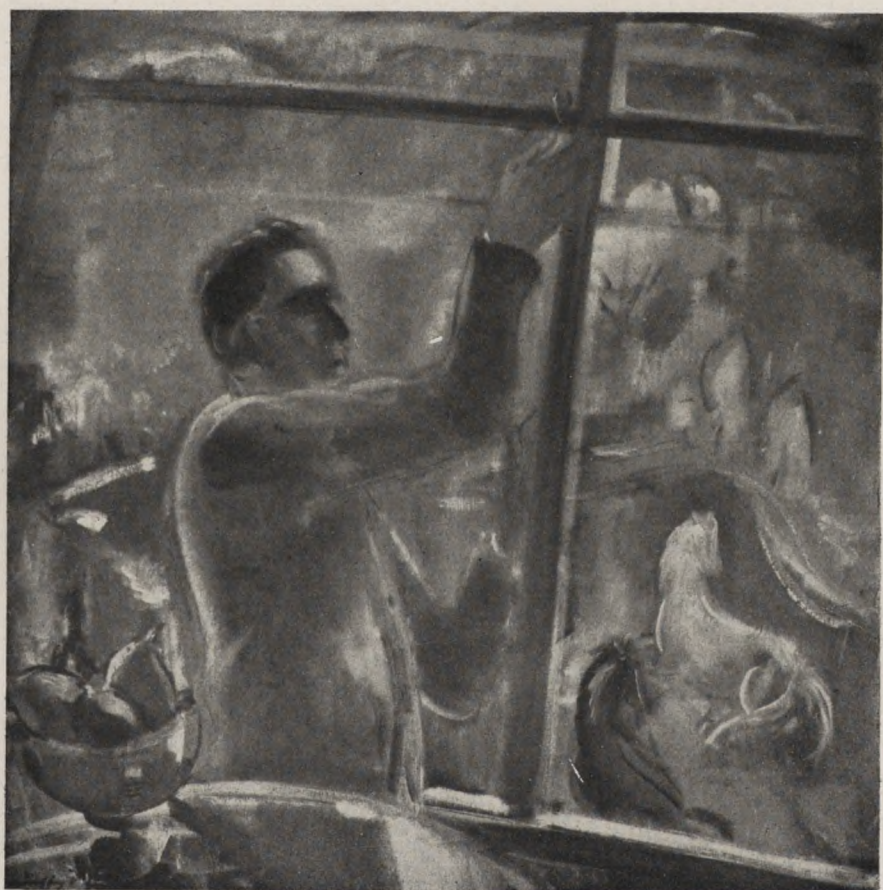
IX. A Matisse-től Czóbel Béla-hoz vezető szálak nyomában eredetileg a magyar festő vásznain is a „Fauves“-kor-szak harcos, programmatikus stílusának értelmében való, végletesen egyszerű színek és formák támadtak. Ám, miként a francia mester fejlődése, Czóbel Béla útja is idővel összetettebb és árnyalatosabb, gazdagabb és lágyabb művekhez vezetett. Közülük való a IX. képben reprodukált „Csendélet“. Matisse festői világához való tartozása rögtön szemünkbe tűnik, ha róla a körülbelül egykorú „Odaliszkra“ tekintünk vissza. Ehhez az összefüggéshez, igaz, *Rouault* sejtelmes világa felől érkező sugallatok is járulnak. Hatásuk a sötét kékek, vörösek, barnák dúsan bomló, izzó mélyében érezhető. Czóbel Béla ezeket a párisi hatásokat a maga teljes egyéni látomásába olvasztotta. Hogy műve nem fullad a színek bővérű, buja sűrűjébe, azt a felület szerkezetes tagolásának köszönheti, melyben a Matisse-féle példaadáson túl az ősforrás: Cézanne szelleme is fölrévül. Ezen a konstruktív egybefogáson múlik az ábrázolásnak majdnem túlcorduló, gyönyörű festői telítettsége, — az a sajátosan Czóbel művészetét jellemző kvalitás, melynek egész modern piktúránkban nincsen mása.



IX. Czobel Béla

Csendélet.

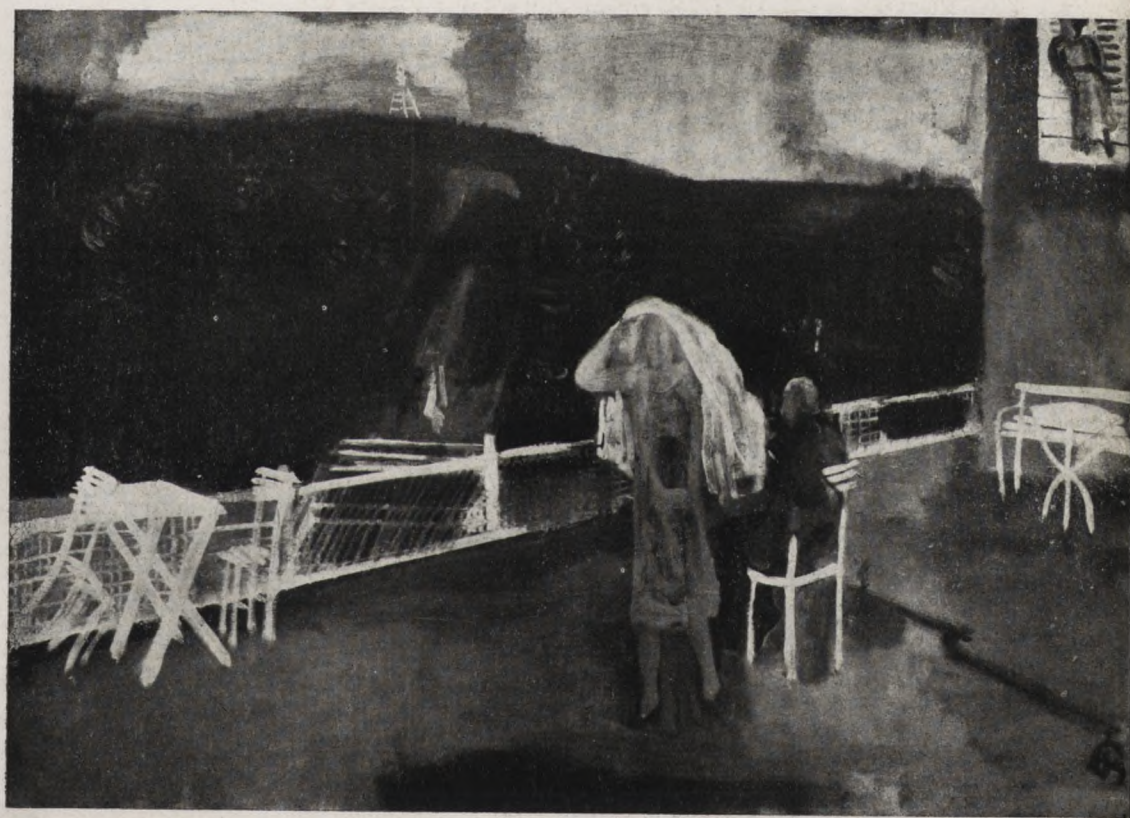
X. Czóbel csendéletét nézve a színek zsíros, televényes talaján jártatjuk szemünket. *Márffy Ödön* „Kilátás“ című festménye ezzel szemben csupa fényködös légiesség. Pedig ez a kép is egy Matisse példáján indult fejlődésnek az eredménye. Tiszta alaprajza, finom arányú, konstruktív alkata az atmoszféra áttetsző fátyola mögül is szemünkbe tűnik. Márffy nem csak a szerkezetre, hanem a könnyed, szellemes festői előadásra nézve is sokat tanult mesterétől. Egyike legfranciásabb kultúrájú művészeinknek. De íme, ez a kitűnő iskola, az a bizonyos „école de Paris“ korántsem válik ártalmára rapszódikusan villanó, röpke futamokra és briliáns rögtönzésekre lendülő, jellegzetesen magyar temperamentumának.



X. Márffy Ödön

Kilátás

XI. *Bernáth Aurél* „Reggel“ című vásznán, a felület nagyvonalú, világos tagolásában ugyancsak Matisse példája, az a tiszta festői elemeken alapuló, konstruktív képfogalmazás érvényesül, melynek törvényeit ez a kiváló tehetségű művészünk az utóbbi években, sajnos, nem mindig tartotta szem előtt. A festmény remekbe készült váza franciás szellemű, de az a sejtelmesen fölfénylő és borongó, melankólikus mélységekbe süppedő, puha színesség, mely erre a vázlatra terül. *Kokoschka* lángoló expresszionista látomását idézi, szelíden letompítva és megenyhülve, csöndes lírai révület alakjában. Bernáth Aurél ebből az ötvözetből magasrendű, egyéni stílust teremtett, melyen azonban újabban a szellemi ellanyhulás és a századeleji naturalizmusához való fáradt visszakozás jele mutatkozik.



XI. Bernáth Aurél

Reggel.

II. A plaszticitás

XII. *Vissza Cézanne-hoz.* Fejtegetéseink során még néhány-szor őhozzá folyamodunk, hogy mindannyiszor a belőle induló serkentésnek egy-egy újabb ágára, a cézanne-i örökség egy-egy újabb, sajátos kamatoztatására utalhassunk. Egyébként eddig is állandóan az ő szellemi naprendszerében jártunk, akkor is, amikor a belőle sarjadt Matisse és akkor is, amikor a Matisse-on okult művészek festményeit néztük.

Ezt a Cézanne-csendéletet azért közöljük, mert kiválóan szemlélteti a mester stílusának *plasztikus* erejét, a formák kerekded *domborúságát*, mely a felület négy szélével, mint a kompozíció építményes alapvázával szorosan egybe van szerkesztve.

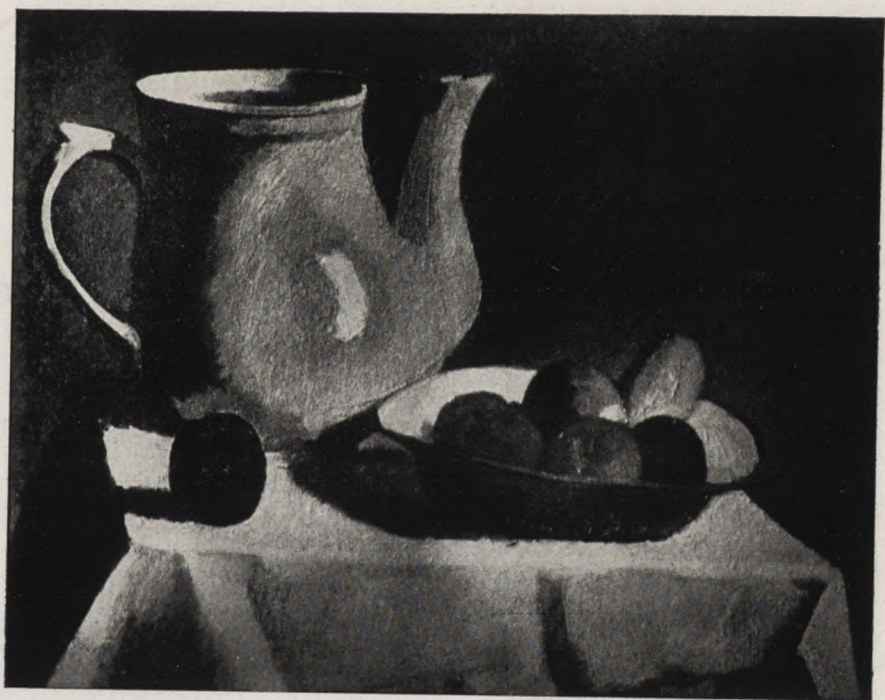
A cézanne-i ábrázolás plasztikus tömörsége sok művésznak szemébe ötlött. Bőven akadtak követői, akik azonban jórészt beérték a testiség sommás távlatával, anélkül, hogy azt a képfelülettel szerkezetesen egybeöltötték volna. Színérzékük nem volt elég finom ahhoz, hogy a tárgyak domborzatát és a tér mélységét a különböző árnyalatok révén fokról fokra végigpontozza. Ezért vagy egyszerűbb és darabosabb színekből rőták egybe a tárgyakat, vagy visszatértek az egyöntetű helyi színekhez, a lokáltónusokhoz és a fénnel meg árnyékkal való hagyományos mintázáshoz.



XII. Paul Cézanne

Csendélet.

XIII. *Berény Róbert* korai csendélete a színekkel való sommás testi mintázásnak kitűnő példája. Jól látni rajta, hogy az ábrázolás cézanne-i plaszticitása minő elemi erővel ragadta meg a fiatal festő figyelmét. Ebben a képben bizonyára sok a fiatalosan nyers lendület, hogy úgy mondjam, a betyáros kiállítás. Berény festői készsége idővel sokat finomodott és mélyült, de ezt a megkapó erejű plaszticitást elvesztette.



XIII. *Berény Róbert*

Csendélet.

XIV. *André Derain* 1922-ben festett csendélete. Ez is a cézanne-i képforma plaszticitásán okult. Igaz: Derain a színes árnyalatok gondját elvetette. Visszatért a barnák, okkerek és szürkék világába, lokáltónusokhoz és a fény-nyel, árnyékkal domborító mintázáshoz. De a festői eszközök eme egyszerűsítése révén sikerült képének olyan folyamatos, tiszta kontúrokat adnia, aminőkre viszont Cézanne-nál nincsen példa. Ezek a végtelenül egyszerű, világos körrajzú, nemes formák már a klasszicizmus világába valók. De milyen lélekből fakadó, valósággal muzsikáló, újklasszicizmus ez. Olyan ez a mélyzöngésű csendélet, mint egy mesteri gordonkaszóló. A római iskola magyar neveltjei bizvást példát vehetnének róla. Íme az újklasszicista kép, az akadémizmus és manierizmus minden bántó mellékszöngéje nélkül. Tiszta méltóság, tiszta erő és tiszta grácia. Nem hiába a francia géniusz és az „école de Paris” szüleménye.

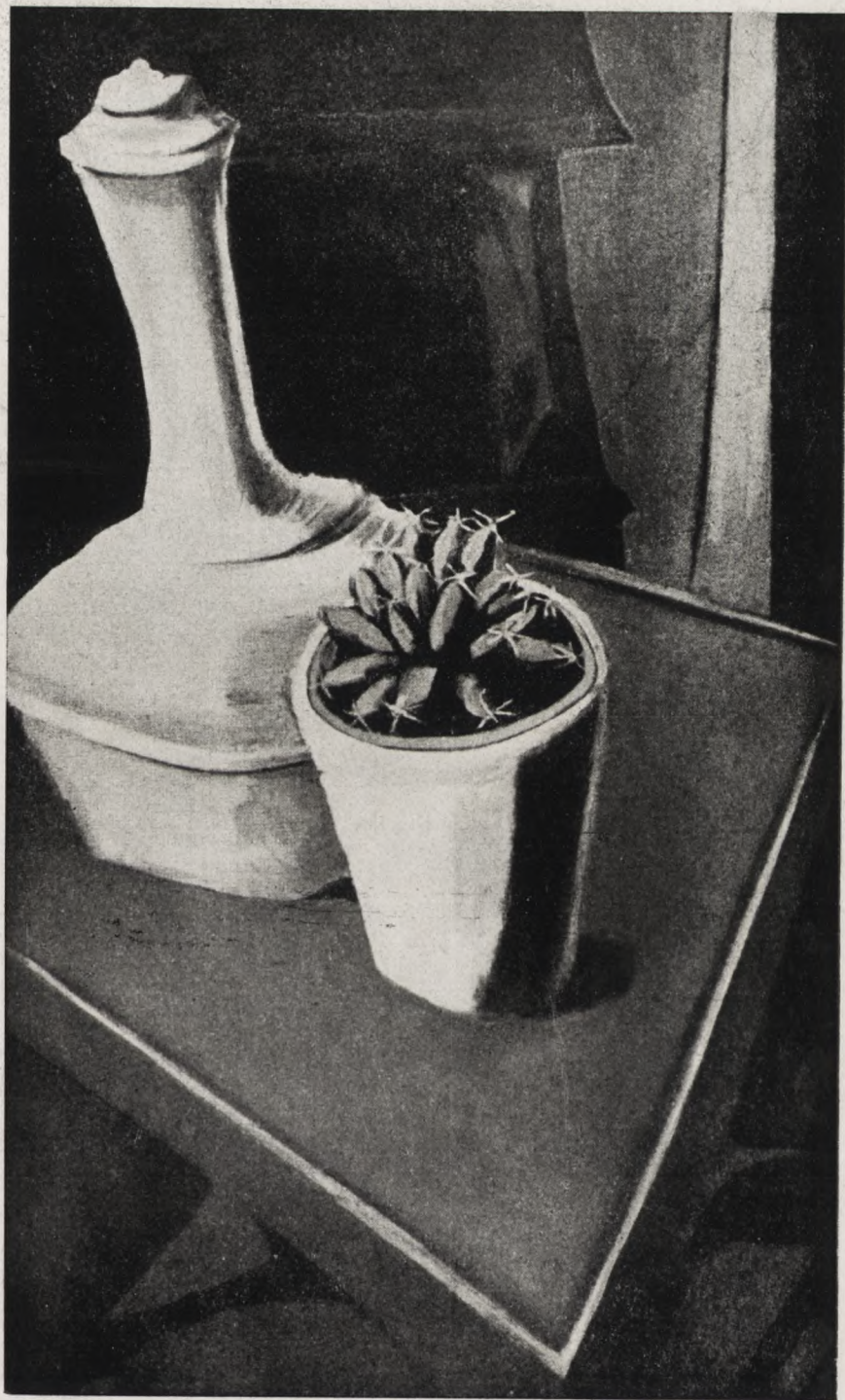
A Derain-csendélet tömören és hangsúlyosan példázza, hogy Cézanne művészete többek között az újklasszicizmus alapkép-letét is magában foglalja. Különben is tudvalevő, hogy Cézanne-nak klasszikus eszményképei voltak. Poussin-ért és a velen-ceiekért rajongott. Ha pedig klasszikus művészeten nem akadémikus szabályzatot értünk, hanem a festői ábrázolás szerkezetes szellemét, tisztult összhangját, nyugalmát és plaszticitását tartjuk szem előtt, akkor el kell ismernünk, hogy Cézanne művében és a Cézanne-ból induló stílusbeli fejleményekben bőven akad valóban klasszikus veretű forma.



XIV. *André Derain*

Csendélet.

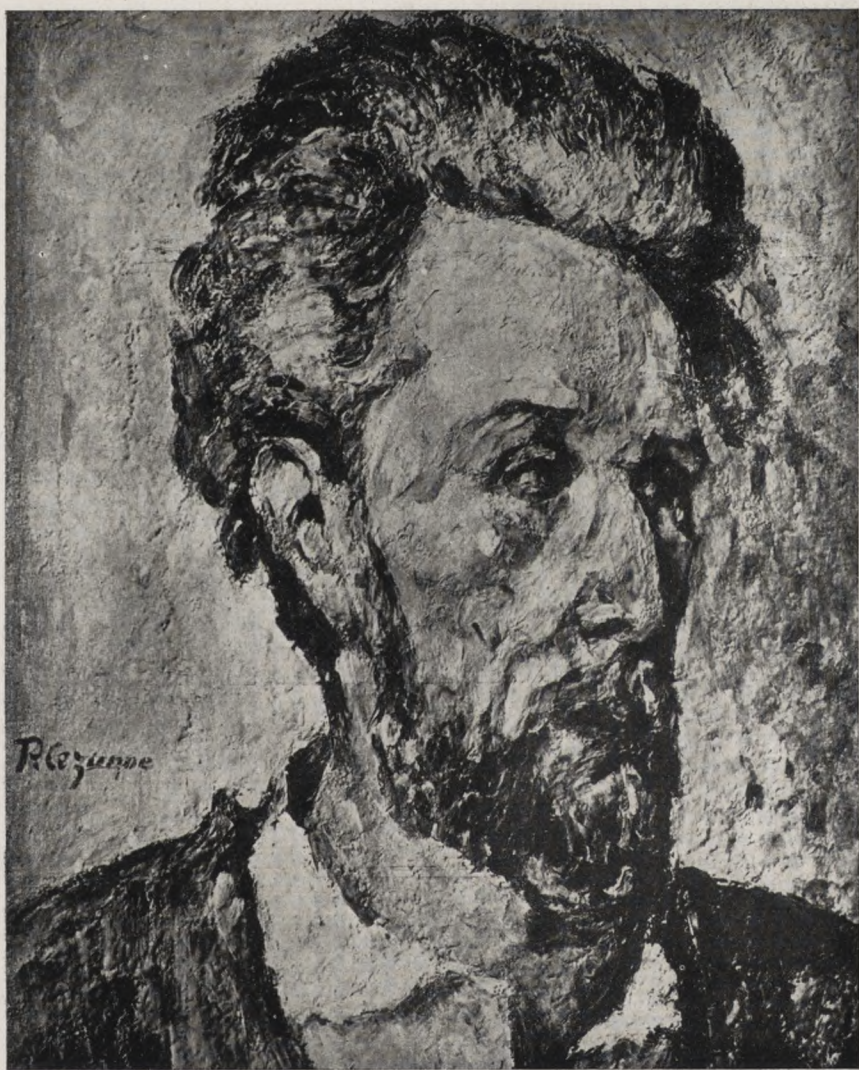
XV. *Tihanyi Lajos* csendélete 1922-ből. Cézanne csendéletein is gyakran találkozunk a tárgyak felülnézetével. Ez a távlati fogás részben arra szolgál, hogy a háttérrel feljebb emelje, a képfelület szintjéhez közelebb juttassa, tehát a téri mélységet ezen a réven is szilárdan elrekessze. A felülnézetnek másfelől az az értelme, hogy a testek domborzatát lehetőleg szorosan körül fogja. Tihanyi csendéletének érdekes arányú, tömör kompozíciója ezeken a Cézanne-től ellesett távlati fogásokon alapul. Műve etekintetben az olasz *Carra* és *Chirico* ama stílusára emlékeztet, amely a futurizmusra következett és a domború forma meg tér legegyszerűbb, szerkezetes viszonylatain alapult. A „*Valori Plastici*” című folyóiratban, a huszas évek elején közölt ilyenemű dolgoikat értem, amelyek Cézanne-ból való kiindulása egészen nyilvánvaló.



XV. *Tihanyi Lajos*

Csendélet.

XVI. Cézanne konstruktív képfogalmazásában az emberi ábrázat is belső erőktől feszülő, plasztikus formát öltött. Ugyanaz a Victor *Choquet*, akiről *Renoir* a maga ismeretes, finom, selymes levegőjű, derűs és lágy arcképét festette, az aixi mester vásznán románkori falfestők és szobrászok próféta és vértanuseregével egyenrangú látomássá magasodott.



XVI. Paul Cézanne

Victor Choquet archevêque.

XVII. Az alakos ábrázolásnak Cézanne-ból induló, tömör, új stílusa miként magánál a mesternél, a hatása alá kerülő művészeknél is nem egyszer kapcsolódott össze a renaissance-ra ütő, klasszikus képzetekkel. Uitz Béla rézkarcában, e két keményen és nagyvonalúan megmintázott arcban a cézanne-i példa *Masaccio*, *Mantegna* és *Michelangelo* világával rokonul. Ez a mélységes, szent komolyságú ábrázolás kivált a szoborszerűvé merevített férfiprofilban az új, szociális gondolattól áthatott, hősi és patétikus emberi öntudatra vall. Uitz Bélának ebben a szellemben készült alakos kompozíciói mai neoklasszicistáink elhigult, tetszetős manirizmusával szemben egy valóban monumentális feladatokra hivatott, freskóra termett stílusban fogantak. Fanatikus hitvalló erejüket, szenvedélyes lendületüket a forma konstruktív fegyelme, szigorú építményes rendszere tartotta féken.



XVII. Uitz Béla

Rézkarc.

XVIII. Most a Cézanne-ból sugárzó serkentésnek megint más irányára vessünk futó pillantást. Mennyi falusi zugot festettek a naturalisták-impresszionisták, köztük a mieink is. Csupa olvatag színfoltot, csupa illékony, légies messzeséget. De íme ez a Cézanne festette „Falusi zug“. Itt már nem a levegő és a fény bársonyos, szellős játéka folyik. Itt az ódon falak tömör ereje van uralmon. Mereven, élesen hatolnak a falak a mélybe, ahol szögletbe fordulva, ridegen gátat szabnak a térnek. A háttérben magasodó lomb is inkább szilárd falnak, semmint hajlékony növényzetnek látszik. Ez a különben befejezetlen festmény újból éles világot vet Cézanne stílusának építményes szellemére. Nem ez az egyetlen kép, amelyen a mester kövek, falak és házak ábrázatának teljesen új, monumentális festői értelmet adott. Hogy falak, ablaküregek és háztetők mértani idomaiban, épületek szögletes, súlyos tömegében milyen zárkózott, térnek és időnek szembe-feszülő élet lappang, arra Cézanne mutatott rá először. Ez a meglátása is rendkívül sokat hatott a modern művészetre, az olaszok közül pl. *Sironira*.



XVIII. Paul Cézanne

Falusi zug.

XIX. Be kell érünk a párisi *Maurice Utrillo* festményével, amely egy kis francia város ódon utcáját ábrázolja. Házfalakhoz idomuló, erősen szerkezeti és mértani tagolásában Cézanne örökére ismerünk. Ehhez a szerkezethez mint sajátos, új elem a valóság közvetlen, érzelmes festői ábrázolása járul. A régi, sok életet és halált látó kövek, az omladozó vakolat, a szegénység és a penész szorongó, leverő mélabúja kísért rajta. De ennek a festői realizmusnak sűrű, felgyülemlett ereje, egyben tisztult formájú Cézanne nélkül lehetetlen volna.



XIX. *Maurice Utrillo*

Utea.

III. A tér

A tér mint eleven erő és lendület. — Kubizmus. — A kubizmusból következő absztrakt kompozíciók. — Konstruktív térfogalmazás és tárgyi ábrázolás.

XX. *Még mindig Cézanne körül járunk.* Ezt a festményt azért ajánlom az olvasó különös figyelmébe, mert új fejezethez szolgál bevezetésül. Ezután térünk rá a Cézanne-ból induló stílusfejleményeknek egy igen fontos és termékeny ágára, a *konstruktív térfogalmazásra*.

A kép fasort ábrázol, de a lombok a képfelület síkjával párhuzamosan, valósággal tömör falat vonnak. Így fogják szorosra és zárják le a háttérrel. A fasorbeli árnyas sétány úgy fest, mint sziklába vájt alagút. Az ábrázolás minden részlete odahat, hogy az egész kép sűrű, áthatlan tömbbé préselődjék. Figyeljük meg az előtérben látható, vékony fatörzseket. Mintha nem is növények, hanem épületrészek volnának. Nincsenek is egybe-nőve a lombbal; inkább azt mondhatnók, hogy egybe vannak azzal *ácsolva*. A kép építményes alkata a legapróbb részletekben is megnyilvánul, pl. a talajon látható vízszintes rovátkákban. Mindegyikök a terméyülésnek egy-egy újabb szintjét, a téri szerkezetnek egy-egy újabb tartozékát jelzi. A képen szigorú mértani rend, az architektúra monumentális törvénye uralkodik, de ez a rideg forma dúsan át van itatva a parányi színkristályok festői életével. A forma plasztikus tömeggé sűrűsödött, de ezt a tömeget az apró színkristályok között húzódó eresztékek mentén, ezernyi hajszálfinom rostra szakadozott, *eleven téri erők szövik keresztül-kasul*.

Régi képeken a testek a távlati ábrázolás törvényei szerint, mint magukba zárt, formai egységek különülnek el a körülötük levő tértől. Az impresszionizmus a térnek és formának ezt a kettéválását elmosta. Festményein a tér is, meg a forma is levegős, szivárványos káprázattá illant. Cézanne újból szilárd formát és határozottan mélyülő teret festett, de nála a tér meg a forma ezernyi finom rost és ereszték kapcsán bensőségesen egybe van szöve. Ez az egység olyan szerves és olyan mély, hogy egy Cézanne-képen a formát legfőljebb amputáció



révén lehetne eltávolítani a térből. Cézanne a téri erővel dúsan átszótt formát szorosan belekötötte a képfelület négy széle közé és ezzel a képfelület síkjába. *Képei a felületet hangsúlyozva is erősen téri hatásúak. Ez az a pont, amelyből a további festői stílusfejlemények kiindulnak.*



XX. Paul Cézanne

Fasor.

XXI. *Robert Delaunay* 1909-ből való festménye. Egy gótikus templom belsejét ábrázolja. Azok a téri erők, amelyek Cézanne képein még hajszálfínom eresztékek mentén szótták át a formát, emitt már egybeforrott, izmos lendületre kaptak. A tér vajúdó mélysége megvonaglik és ez a mozgás elkapja, ide-odahajlítja, majdnem szétveti a pilléreket, oszlop-kötegeket, boltíveket.

Ez a *dinamikus térfogalmazás* a továbbiakban még sokkal merészebb szárnyakat bontott. Delaunay-nak az Eiffel-toronyról festett kompozíciói eget ostromló, barokk látomások. Egyikét ezeknek a festményeknek *Franz Marc* és *Kandisky* híres kiadványukban, a „Der Blaue Reiter“-ben *Greco* „Keresztelő Szent Jánosával“ szemben reprodukálták. A párhuzam tökéletesen helytállónak bizonyult. Mind a két kép extatikus festői lángoszlop módjára tört a magasba, hatalmasan szétáradó, egyetemes távlatok világába.

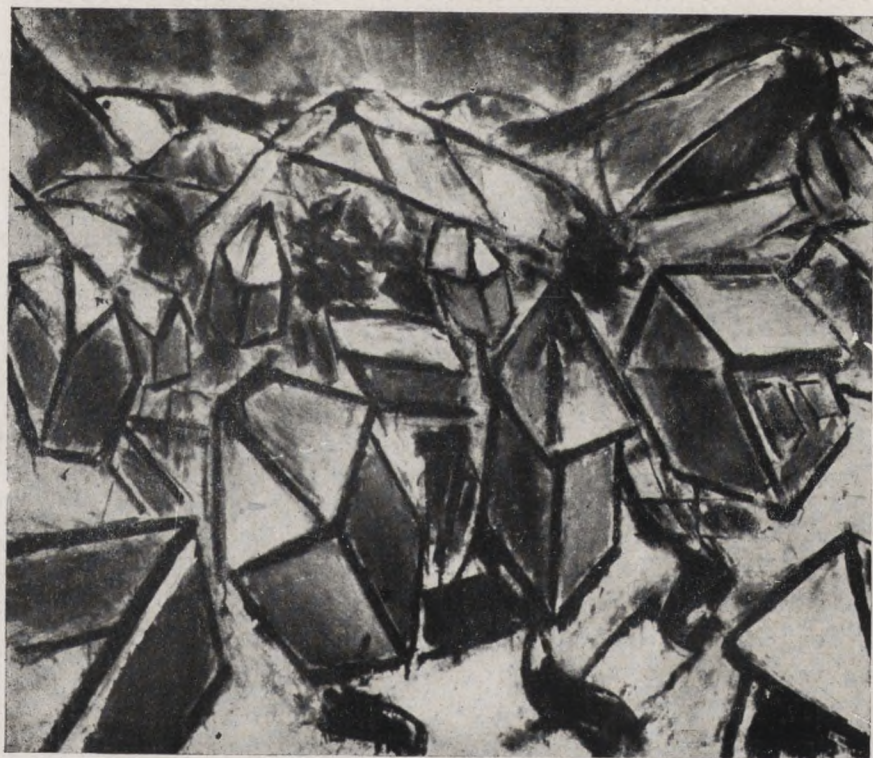
Az első világháborút megelőző évek társadalmi és szellemi forrongása a művészetet is magával ragadta. Így támadt Franciaországban a Fauves-mozgalom, majd a kubizmus, Németországban az expresszionizmus, Olaszországban a futurizmus. Nálunk a „Nyolcak“, majd a „MA“ körül csoportosuló aktivisták voltak az úttörők. Egyként fordultak szembe a múlt század akadémikus csökevényeivel és a naturalizmussal-impresszionizmussal, mely éppen akkoriban „futott be“ a népszerűség és a hivatalos elismerés révébe.



XXI. *Robert Delaunay*

St. Séverin.

XXII. Ennek a természetes távlat kötelmeit szétfeszítő, azokon szenvedélyesen túlviharzó, új szerkezeti és alkati képzetekkel vívódó, festői aktivizmusnak két igen jelentős, sajnos, túlkorán elhunyt magyar tehetsége volt, *Galimberti Sándor* és felesége *G. Dénes Valéria*. Festészetük annyira rokon stílusban fogant, hogy ebben a nagyobb összefüggések tisztázására szorítókozó tanulmányban elég lesz egyikök kiváló művét reprodukálnunk. A Cézanne-ból eredő szálak G. Dénes Valéria tájképén is szembetűnnek. Miként Delaunay „St. Séverin“ c. képén, a kompozíció izmos szerkezeti vázában itt is nyugtalan téri erők feszülnek. Az éles színellentétek révén is határozottan tagolt, nagyvonalú, kemény formák ütemesen kapcsolódnak egymáshoz.



XXII. G. Dénes Valéria

Tájkép.

XXIII. *Georges Braque* a Cézanne-ból induló új térfoglal-
mazásnak minden forradalmi láz és szilaj geszti-
kuláció nélkül, csöndesen, állhatatosan, pontról pontra járt a
végére. Cézanne „Fasorához“ hasonlóan az 1909-ből való, re-
produkált tájkép is a színek apró, finom, kristályos elemeiből
van egyberóva. Azzal a különbséggel, hogy Braque már le-
mondott arról a temérdek légies árnyalatról, amelyhez Cézanne
váltig ragaszkodott. Braque leszűrkitette, szegényebbre fogta
a színskálát, de megfosztotta illékony jellegétől: újból meg-
rögzítette és lokalizálta. A színekből tömör felületek képzésére
alkalmas anyagot gyúrt. *Tektónikusan*, azaz *falszerűen* foglal-
mazza meg és műveli végig a képfelületet.

Cézanne-i örökség a testek tömegvoltának és a tömegek tér-
foglaló erejének hangsúlyos ábrázolása. Cézanne módjára, de
még sokkal fokozottabban is kitetszik, hogy ennek a téri ábrá-
zolásnak azért van olyan rendkívüli, újszerű ereje, mert eresz-
tékei a képfelület síkjába ékelődnek, a felület négy széle ellen
feszülnek. A zsúfolásig rakott tér valósággal beleszorul a
képfelületbe, amelyen a tömegnek mintegy zajló torlasza
támad.

A képfelület, a tér és a tömegek szerkezetes egységét csak
igen határozott formai tagolás révén lehetett megvalósítani.
Ezért az egyszerű, szürkés színskálához mértani idomokká
sommázott formák járulnak. Ez ama bizonyos, híres vagy
hírheft kockák és hasábok értelme, amelyekre a rosszmájú
kritika a „kubizmus“ fogalmával felelt. Ám ezek a kocka- és
hasábszerű formák a kubizmusra csak a fejlődés első szaká-
ban voltak jellemzők és akkor sem lényegileg. Majd meg-
látjuk, hogy Braque további képein már nyomuk is alig lesz.

A kubizmus mingyárt kiindulópontján válaszút elé került.
Kétféle irányban haladhatott tovább. Vagy még jobban hang-
súlyozza a tárgyak testi integritását, tömegvoltuk zárkózott
egységét, de akkor múlhatatlanul meglazítja a képfelülettel
való szerkezeti összefüggésüket és inkább távlati ábrázolásra
tér át, hasonlóan pl. Berény, Derain és Tihanyi csendéleté-
hez (XIII—XV). Vagy pedig a képfelület szerkezetes kikép-

zését, reális síkvoltának lehető gazdag, festői hangsúlyozását szorgalmazza és akkor a távlati ábrázolás utolsó csökevényeit is levetve arra törekszik, hogy a testek tömegét az őket magába foglaló térrel egyetemben minél szorosabban egybegyazza a képfelülettel.

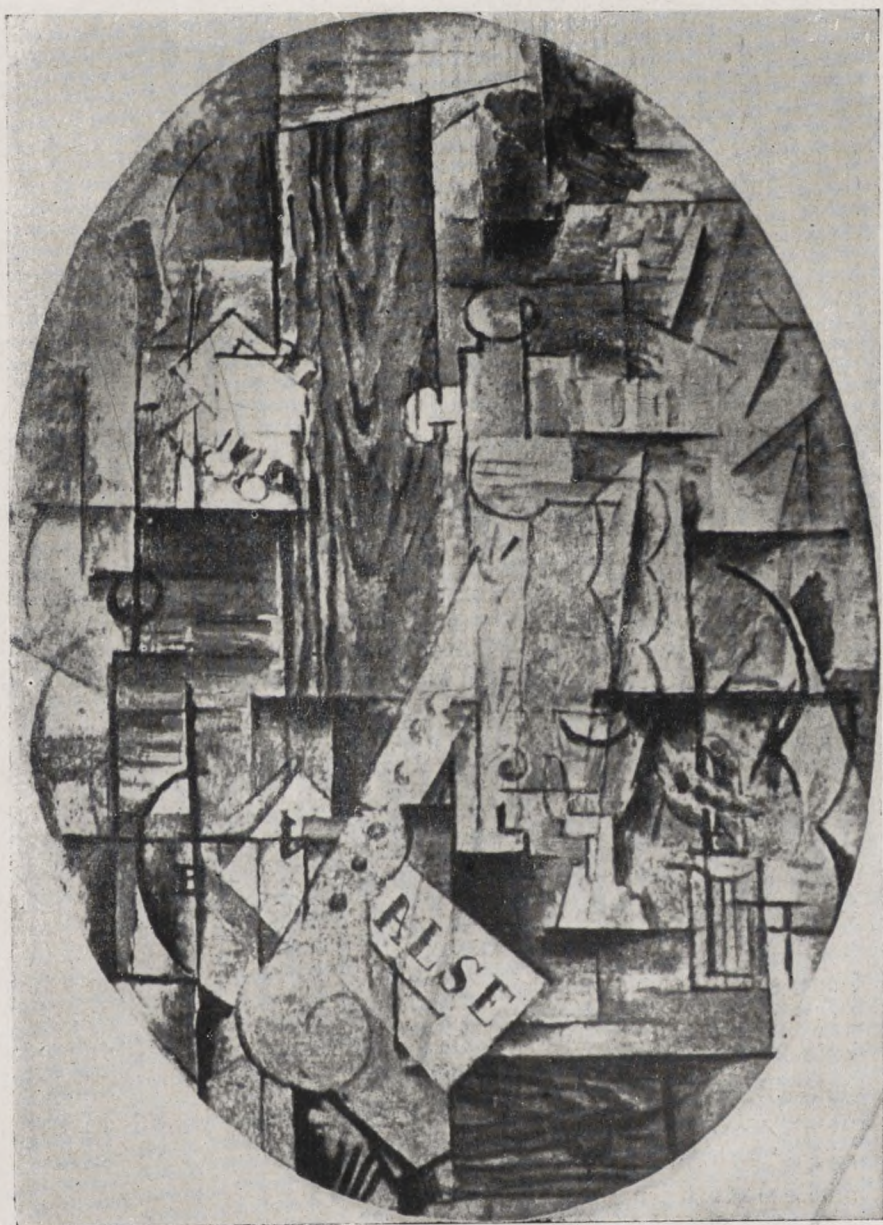


XXIII. *Georges Braque*

Tájkép.

XXIV. Braque, akárcsak *Picasso*, eleinte úgy próbálta ezt az egységet megközelíteni, hogy a tárgyakat finom szerkezeti elemekre fejtette szét, amelyek a hozzájuk tapadó térrostokkal, mélyülésekkel együtt könnyebben szívódtak fel a felületben. Amilyen mértékben kebelezte be magába a képfelület a tárgyakat és a teret, azonmód sokasodott és kristályosodott ki egyre határozottabban, egyre gazdagabban a felület szerkezetes festői élete. A képfelületnek teljesen új, rejtett világa tárult fel Braque előtt. Most már önként adódott a kívánság, hogy ezt a világot keresztül-kasul járja, szerkezetes törvényeit kitapintsa, festői ízét végigkísolja, és hogy ezekkel az új lehetőségekkel egyre merészebb és bölcsebb, egyre elragadóbb játékot folytasson.

Három év van az előző tájkép és az 1912-ből való „Tojásdai csendélet” között, de már egészen új világban járunk. A forma egyé vált a felülettel, amely ennek az egyesülésnek



XXIV. *Georges Braque*

Csendélet.

a következtében valósággal domborúvá duzzadt. A felület a maga egészében forma. Széle nem keret, hanem szerkezeti alapváz, melynek alkatában és arányaiban a belső tagozás főrendezői már eleve adva vannak. A felület (vagy a forma: a két fogalom Braque további stílusfejlődésében immár egyet jelent...) szerkezeti eresztékeiben csupa finoman elosztott, rostokra bontott téri erő lappang. Aktivitásuk ezen a képen még igen óvatos, tapogatózó. A semlegesen egybesimuló, szürkés-barnás-okkeres színekben az árnyalati feszültségekkel együtt a térbeli feszültségek is eloszlanak, a lebegő bizonytalanság, a csirázás állapotában maradnak. Ugyanez az érzés vezeti az ecsetet a finoman remegő, kristályos hasadá sok rajzában, amelyek egyenesen vagy ívelődve szelik át a felületet, hol szélesebben és erősebben, hol éppen csak rezzenésnyi nyomot hagyva. Gyöngéd hajnali mozdulás, áttetsző félhomály dereng képein. Az új stílus derengése ez, amelyet a festői színkezelés, a *faktúra* majdnem fátyolos finomságai is jeleznek.

Érdemes ezt a faktúrát közelebbről megtekinteni. Braque helyenként homokot kevert az olajfesték közé, hogy az érdestől, a lehelleitnyi símaságig, az érzékeny anyagi tapintat egész skáláján jártassa végig a tekintetét. A faerezet valószerű ábrázolása is csak azért van, hogy a faktúrát és ezzel a felületet, tehát a forma festői életét gazdagítsa. Braque szerkesztő és ütemező festői tapintata annyira kényes, hogy még az anyagkezelés hajszálnyi struktúrakülönbségeit is belevonja a formai eszközök összjátékába.

Braque az olajfestéket mindenféle idegen anyaggal kombinálva alakította sokrétűvé és elevenné a faktúrát. Fadarabot, lemezpapírt, csiszolópapírt, organtint, grafitot és a jó ég tudja mi mindent alkalmazott, ami „szemnek ingere“. Kifogyhatatlanul találékonynak bizonyult abban, hogy a faktúra hatások ingyenc skáláját miként bővítse új meglepetésekkel, preparációkkal. De ez a technikai ötletesség igen komoly célzatú volt. A felület és a forma érzékletes, domborzatos sűrítését tartotta szem előtt.

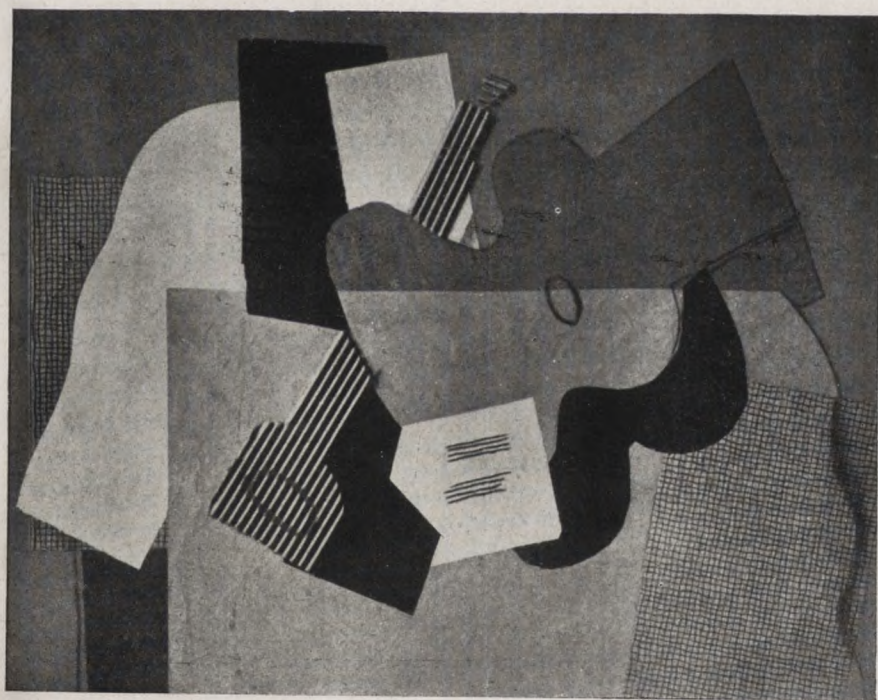
XXV. A „Csendéletmontázson“ már rendkívül határozottan ütközik ki a szerkezeti újítás, a felület *falszerű képzése*, amelyen belül, mint valami domborművön, mégis *különböző szintekben* rétegeződnek a formák. A két egymásba ékelődő hangszer közös szintet alkot, de az egyiket hullámos lemezpapírból kivágott és a vászonra ragasztott („szerelt“) formája mégis előbbre emeli a másiknál, amely vékonyan odafestve símul a vászon síkjához. A gitár alsó, világosabb szürke fele felső rész sötétebb szürke tónusával szemben ugyancsak előre, emez pedig hátra lendül. Ugyanaz a forma színének árnyalati kettéválása révén a mélység két különböző szintjét jelzi. A kompozíció két középső, fehér tagozata színértékre teljesen egyenlő ugyan, de az első mégis előbbre szökken, a felső pedig hátrább szorul.

Ez a szintbeli különbség a rajzon alapul. Az alsó fehér forma a gitáron fekszik, míg a felsőt ugyanez a gitár részben eltakarja.

A faktúra, a valór és a rajz adta szintkülönbségek kombinációja révén a képfelületnek igen sokrétű, téri viszonylatoktól áthatott szerkezete támad. Elég a szerelvényes csendéleten, ezen a tökéletes síkkompozíción a fehér és a fekete hatására figyelniünk. A térileg semleges, passzív szürkével szemben a fehér előrevillan, míg a feketében süllyesztő mélység tátong. De ez a merész térhatás nem él a testi és légköri látszat, a távlati rövidülés és halványulás eszközeivel, amelyek a képfelület valóságos síkalkatát elfeledtetik. A térbeli dinamika, épp ellenkezőleg, szorosan bele van kötve a képfelület síkjába, a felületet határoló szélek közé. Így a tér legtávolabbi és legmélyebb pontja is közvetlenül az előtérben levőnek, közvetlenül jelenvalónak hat.

Ez a téri látomás, amely a felület szerkezetes erejét nemhogy csökkentené vagy éppen eltiúntetné, de a végsőkig fokozza és gazdagítja, a kubizmus egyik nagy, teremtő újítása, amelyre Braque és Picasso közösen jutottak. A térnek ez az alapvetően új, szerkezetes fogalmazása, hogy úgy mondjam: anatómiai képlete, a látást szolgáló művészetek egész területén roppant nagy hatással volt és van, még mindig. Ide értjük elsősorban a festészetet, továbbá a szobrászatot, de a fotomontázst és a filmet, sőt az architektúrát is.

Ezen a szerelvényes képen, a festészet szokásos eszközeitől merészen elrugaszkodó technika és a jórészt mértani alkat, tehát az impresszionista szempontból „festőietlen“ stílus ellenére is, szervesen lélegzik és lüktet az élet: a fehérek és feketék, barnák és szürkék ütemes változása, az egybekulcsoló körvonalak lejtése, az egyenesek és görbék mozgékony összjátéka. Ezen a képen is bámulatraméltó a kristálytisztaság rendszerességnek és a telt hangzatú, érzékletes szépségnek, a szerkezeti szigornak és a könnyedkező, meleg közvetlenségnek jellegzetesen braque-i és jellegzetesen francia egysége.



XXV. *Georges Braque*

Gitáros csendélet.



XXVI. *Georges Braque*

Virágkosár.

- XXVI.** Braque időbeli sorrend szerint reprodukált művei kompozíció és technika szempontjából egyre határozottabb és szabadabb, egyre nagyobb vonalú és gazdagabb stílusra vallanak.
- XXVII.** A felület síkalkata egyre bátrabban mutatkozik és ugyanilyen leplezetlen rajta a különböző szinteket jelző rétegeződés. Következésképp a térhatás is egyre hangsúlyosabbá és lendületesebbé válik. A forma szerkezetes feszítőereje, domború telítettsége is mindinkább fokozódik. A szín-skála erősebb ellentétekre szakad. A huszas évek végétől és a harmincas évekből való műveken a fekete, a sötétszürke és a sötét violás-kékes szürke földre húzó, súlyos rétegeivel szemben a fehér világos eleven ereje csattan. Sötét, bársonyos zöldre aranyokker felel. Másutt a krómzöldet cinóbervörös tarkítja. Olívzöldhöz narancssárga, ezüstös szürkéhez zsíros



XXVII. *Georges Braque*

Gitáros nã.

szénfekete, rózsaszínhez barna járul. A mozgalmas, ellentétes színtársítás lendületét olykor a széles, hullámzó ecsetjárás fokozza.

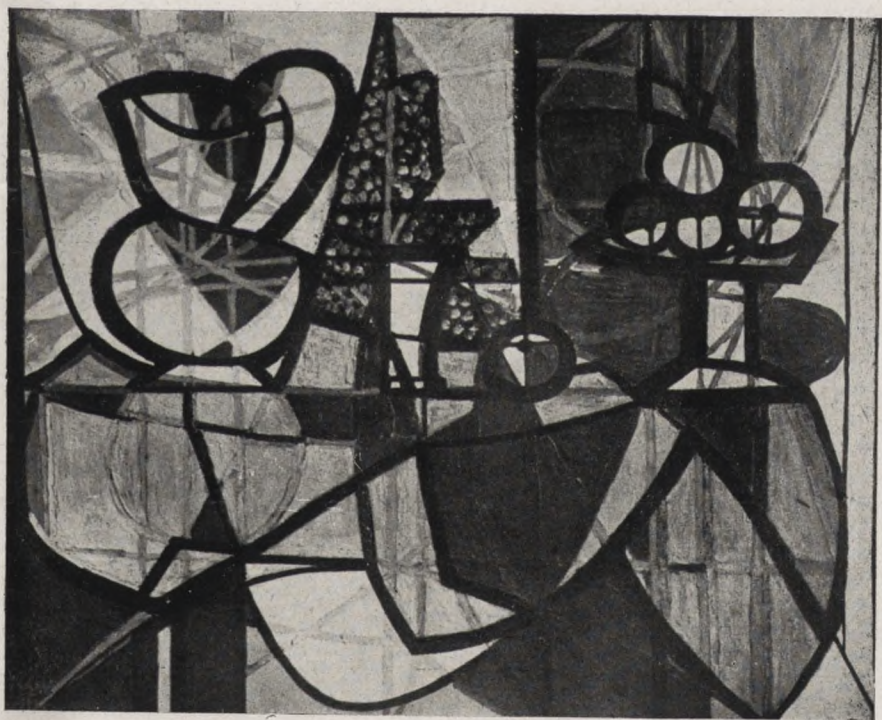
Braque a tiszta formák olyan szuverén mesterévé fejlődött, hogy a tárgyakat többé nem kellett szétaprózni, kristályosan föloldania. Viszonylag természetes rajzukat meghagyva is nyugodtan ágyazza be azokat a szabad képzeletű formák közé, anélkül, hogy tárgyi mivoltukban, tehát az elvont szerkezeti és alkati összefüggésen belül zökkenőnek hatnának. Akár emberi arc vagy alak, akár virág vagy gyümölcs, hangszer, pipa vagy játékkártya, borospohár, kancsó vagy rumosüveg, nyomtatott betű vagy falikárpit ékítménye, fának vagy márványnak az erezte: nincs az a tárgyi kellék, amely Braque képein immár tökéletesen át nem hasonulna a felületet betöltő festői ornamentum egy-egy hajlatává, a felületen és a térben végiglejtő és keringő ütemek egy-egy taktusává.

XXVIII.

és

XXIX.

Pablo Picasso útja is a többé-kevésbé reális tárgyi vonatkozású és a szabad képzeletből teremtetett formáknak ehhez a térileg rendkívül sokrétű, szerves festői egységéhez vezetett. Miként Braque-ot, őt is a kubizmus úttörő mesterének kell tekintetnünk, aki szintén mérhetetlenül messzire jutott a kezdet kocka- és hasábszerű formáitól és a testek háromkiterjedésű tömegének bonyolult, elemző szétfejtésétől. Fejlődése egy ideig teljesen párhuzamos volt francia társáéval, de később nagyon eltávolodott tőle, sokkal merészebb és csapongóbb látomások világába. Mentől idősebb lett, annál élesebben nyilvánult művészetének sajátosan spanyol vérmérséke és szelleme. Rajta is kiütkezött az ibériai



XXVIII. *Pablo Picasso*

Csendélet sárga korsói.

félsziget ősi lelki öröksége, amely szerint a spanyolok a képzelet legkalandosabb szárnyalásának, a legrejtelmesebb révületnek is izzó realistái.

Ettől eltekintve Picasso fejlődése annyiban is gyökeresen eltér Braque-nak az útjától, hogy benne a legmeglepőbb fordulatok üzik egymást. Braque egyenletes, nyugodt fejlődéséről néhány reprodukció is eléggé tájékoztat. Ezzel szemben, ha Picasso sokarcú és sokszínű lényét akarnók megvilágítani, akkor majdnem annyi képre volna szükségünk, mint amennyivel ebben a könyvben a Cézanne-ból kiinduló, szerteágazó, konstruktív európai stílusfejlődést szemléltetjük. Magán, Picasso kaméleon-művészetén belül is, e konstruktív fejlemények olyan változatosak, hogy leírásuk külön tanulmányt igényelne.*

Be kell érünk néhány kiragadott, de a maga nemében jellegzetes példával. Egyelőre két olyan festményt veszünk szemügyre, amely Braque előbb reprodukált csendéletével és alakos képével megközelítően analóg stílusbeli vonalat jelent. Az egyéni és nemzeti temperamentum adta, egyébirányú különbségek éppen az érintkező pontokon innen és túl válnak annál nyilvánvalóbbá. Miként Braque-nál, ezen a két Picasso-képen is szembetűnő a síkfelületnek és a téri mélységnek szerkezetes egysége, a kubizmusnak ez a roppant horderejű, korszakos festői újítása. Az új térfogalmazás a „Tükör előtt” című kompozíción kivált a női alak tükörképében nyilvánul rendkívül szépen és sokrétűen. Míg azonban Braque a figurális motívumból is a csendéletszerű nyugalom és a finom, gyöngéd, érzelmes festői harmónia remekművét alkotja, addig Picasso csendéletén is a heves, mozgalmas erőknek valóságos világrendszere száguld szövevényes bolygópályákon. Braque bár dúsan nyíló, de mégis szelíden és lágyan egybesímuló színeivel szemben Picasso színskálája szinte vakítóan erősfényű árnyalatokon és ellentéteken játszik. A „Csendélet” tüzes színpompája középkori üvegfestményekre emlékeztet.

* Erre a tervezett tanulmányra való tekintettel Picasso-nak ezúttal csak néhány művét reprodukálom.



XXIX. *Pablo Picasso*

Tükör előtt.

XXX. Picasso szilaj festői lendülete után az ugyancsak spanyol származású *Juan Gris* csendéletén újból mértékletesebb harmóniák fogadnak bennünket. Valamennyi kubista közül ez a fiatalon elhunyt, végtelenül rokonszenves, finom tehetségű művész festette a legtisztább, legáttetszőbb alkatú képeket. Reprodukált csendélete kiválóan szemlélteti, hogy a képfelületen belül mint futnak össze egy síkban a térnek hol felvilágító, tehát előre nyomuló, hol lehúnyó, tehát visszahúzódó rétegei. Figyeljük meg, hogy ezen a sokrétű felületen milyen szorosan és bensőségesen forrnak össze a tárgyak, a motívum szerény kellékei: a poharak, a szőlőfürt, a kottásfüzet, a mandolin. Az egybeölelkező formáknak ez a gyöngéd ornamentuma maga egészében olyan, mint egy lélegző és lüktető szervezet, melynek életét fordulatos ütemek szabályozzák. Juan Gris és Braque képein különös erővel és szépséggel nyilvánul a kubizmus érzelmi világa, rejtett zeneisége.



XXX. *Juan Gris*

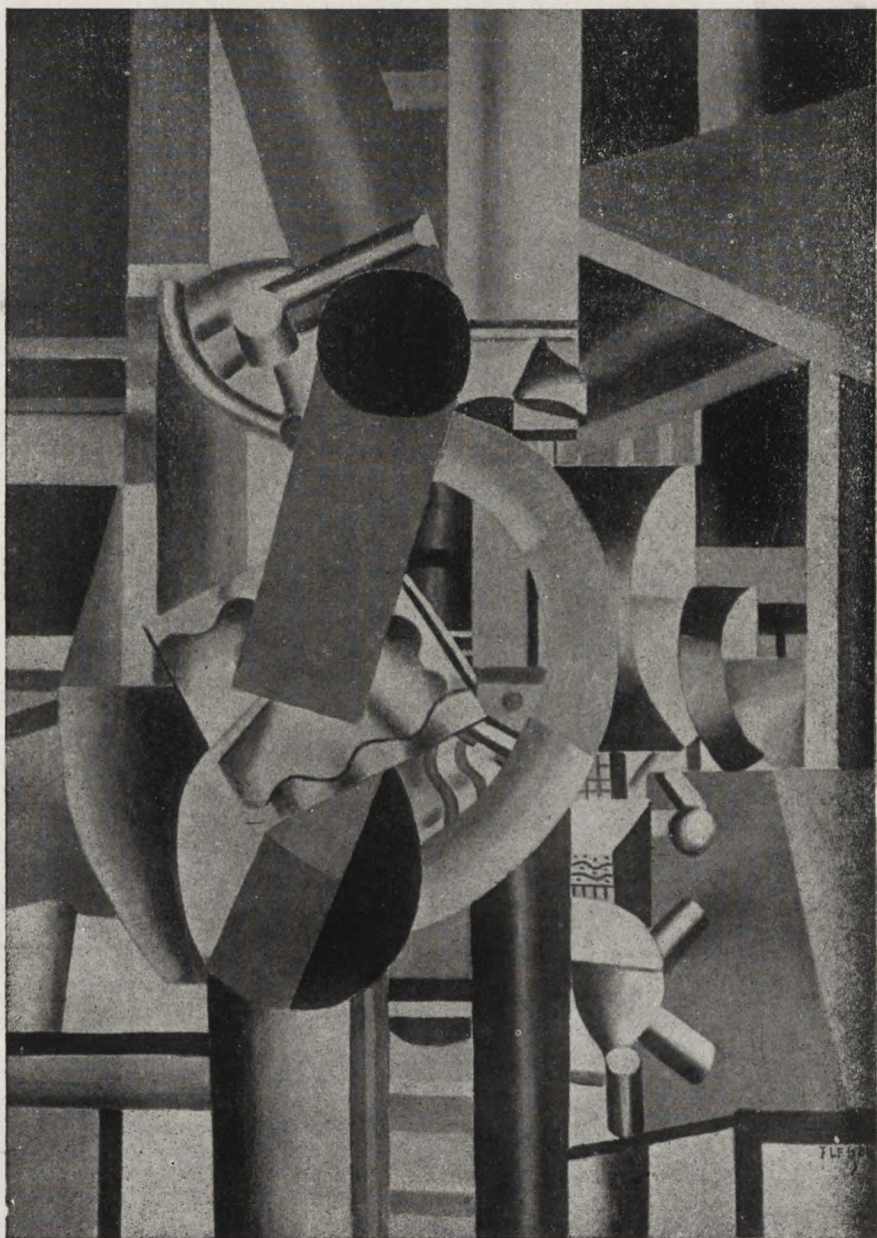
Csendélet.

XXXI. *Fernand Léger* kezében a kubizmus egészen más típusú, még pedig hangsúlyozottan *építményes*, valamint a *modern gépi világtól ihletett* formát öltött. Léger a konstruktív képfogalmazást a rideg mértaniságig szigorítja. Színeiben is kemény ellentétek: élénk sárga és kék, vörös és zöld tagozatok feszülnek. Reprodukált csendéletén nyilvánvaló az egyes formák tiszta síkszerűsége, másrészt az egybekelt formák összességének mélybe nyíló, sokrétű téri hatása.

Léger újabb festményei levetették magukról az építményes rend merev kötelmeit. A formák lazább, mozgékonyabb kapcsolatban vannak egymással. Ezeken a dekoratív jellegű kompozíciókon igen szellemes, könnyed ütemek futnak végig. Az ábrázolás nem egyszer a legheterogénebb tárgyi elemeket csoportosítja, tisztán bizonyos formai és ritmikai vonatkozások kapcsán. Egy meglehetősen nagyméretű vásznan pl. egyfelől egy kulcsesomó, másfelől két táncosan lebegő női akt szerepel, néhány mértani forma kíséretében. Ezen a tárgyilag olyannyira különmemű formák a dekoratív festői hatás dolgában mégis tökéletesen egybecsendülnek.

—:—

Már Cézanne-nál, de főleg a kubizmusnál ismételten figyelmeztettem olvasóimat a képek *építményes* szerkezetére. Arra a fontos rendező és szilárdító szerepre, amelyet a kompozícióban a függőlegesek és vízszintesek játszanak. A kubizmus ezt a szerkezetes vázat a legkülönbözőbb profilú formák változatcs festői köntösébe bujtatja. Ám a Cézanne-ból sarjadó konstruktív stílusfejlémények nem álltak meg ezen a ponton. Akadtak művészek, akik a szerkezetet hangsúlyozandó, lassanként mindent lehántottak róla, amíg csak a puszta vázhoz. a *konstruktív alapelemhez* nem jutottak.



XXXI. *Fernand Léger*

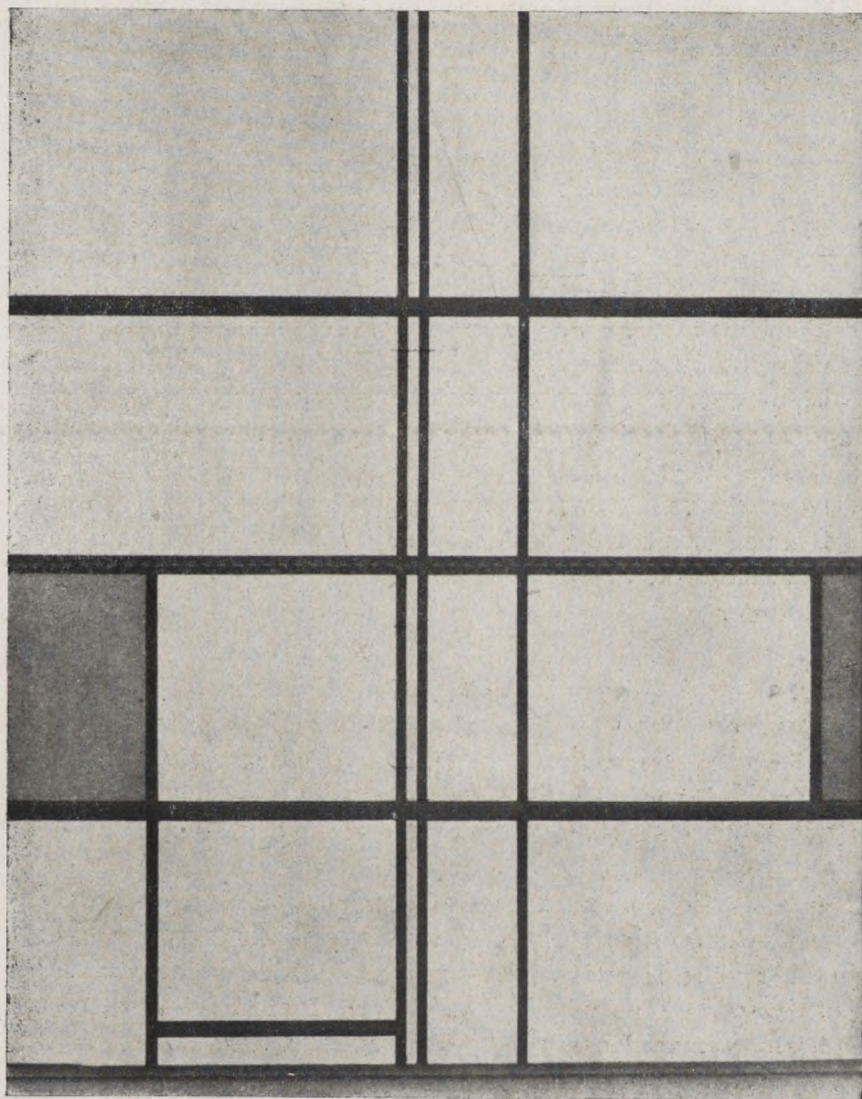
Csendélet.

XXXII. Ezt a kubizmusból kiinduló, végső alkati csökkentést és összevonást a legszigorúbban egy hollandus festő: *Piet Mondrian* hajtotta végre. A képfelületnek az a sajátos, új térhatással járó rétegződése, amely a kubizmus lényege, az ő vásznairól ki van rekesztve. Mondrian lemondott a téri szerkezetről. Beéri a pusztasíkkal. Reprodukált kompozíciója: reliefszerűen kiemelkedő, fehér alapon néhány különböző vastagságú, egyenes, fekete vonal. Közülük két színes négyszög. A valamivel szélesebb baloldali kék, a jobbszélen levő keskenyebb négyszög vörös színű.

„Ez az egész?” — kérdezhetnék olvasóim. „Hol itt a kép? Hol itt a művészet? Hiszen ilyen pár vonalat bárki játszva végighúzhat egy felületen. Egy-két négyszöget egyenletes színűre festeni szintén gyerekjáték.” Nos, jól van. De akkor honnét van az, hogy a Mondrian-epigónok, mert ilyenek is vannak, nyomába sem érnek mesterük eme látszólag olyan könnyen és gépiesen gyakorolható sematizmusának. Ennyire végletesen egyszerű elemeknél hajszálnyi arány és helyzetkülönbségek is döntő hatásúak a kompozíció értéke szempontjából. Kellő mérlegelésük tökéletes szellemi koncentrációt kíván. Mondrian idestova húsz éve egyebet sem fest, mint ilyen képeket. Szóval mániákus, mondhatnók erre. De tegyük hozzá: mint a középkori ikonfestő, aki egész életében szintén mindig ugyanazt a sémát hajtogatta.

Sok Mondrian-képpel találkoztam már. Nem egyszer hagytak közömbösen. De akadt közöttük olyan is, melynek láttán széles, mély nyugalmat, roppant erőt és szilárd egyensúlyt, fensőbbes szellemi harmóniát és szent komolyságot éreztem. Így jártam ezzel a reprodukált képpel is.

Talán nem érdektelen, ha elmondom, hogy ez a kép milyen művészeti környezetben állta meg a helyét. Egy bázeli patricius család gyűjteményében láttam. A földszinten *Manet*, *Reinold*, *Pissarro* és *Cézanne* válogatott képei voltak. Az emeleten *Matisse*, *Braque*, *Juan Gris*, *Picasso* remekművei között függött ez a Mondrian is. Formára és színre csupa ízes festői gyönyör-



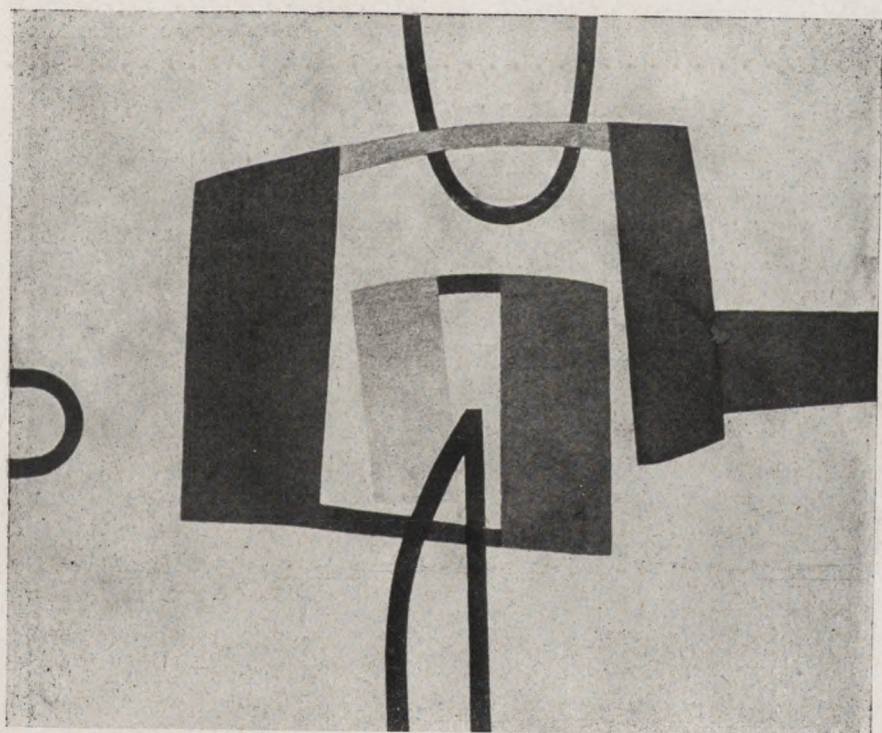
XXXII. *Piet Mondrian*

Kompözió.

rűség közepette ez a szüksézávú, rideg törvénytábla. A többi képen, úgy mondhatnám, szellemes festői társalgásban volt részem. De ennek a találkozásnak kellemesen bizsergő, esztétikai izgalma rögtön elült bennem, mikor Mondrian elé kerültem. A sok festői ötlet, gesztikuláció és figuráció után valósággal megrendítő volt ez a végletes egyszerűség, amelyben az *alapok egyetemes rendje, örök egyensúlya* vált láthatóvá. Mert hiszen egész látásunknak, minden optikai viláéképzetünknek valóban a függélyes és vízszintes a két főrendezője. Minden képrendnek, minden plasztikai rendnek ez a végső váza.

Mondrian képei mindig csak ezt az alapakkordot szóáaltatják meg. Jórészt tömör, monumentális erővel. Képein soha sincsenek fő- és melléktagozatok. Mindennek egyformán hangsúlyos szerepe van. Az erőknék ebből a mellérendelő elosztásából, kiegyenlítéséből egy új társadalmi rendnek az eszméje sugárzik. Mondrian minden képe ezt az eszmét hirdeti. Innen ered e műveknek sokszor fönséges szellemvilága. Nem egy Mondrian-képet, az emitt reprodukáltat is, nyugodtan állíthatunk a Megváltó románkori katalán ábrázata mellé. Két rideg, csupasz felület, melyre a vonalaknak egy-egy fundamentális, jelképes rendszere van fölírva. Ahhoz persze, hogy valaki örökké csak ilyen szigorú törvényképleteket rójjon a képfelületre, festőileg aszkétának kell lennie.

XXXIII. Mondriannal a Cézanne-ból és a továbbiakban a kubizmusból induló, konstruktív stílusfejlémények ú. n. absztrakt végleteihez értünk, melyeknek ő a legmerevebb elvi következetességű, törvényt statuáló szelleme. A fiatal francia *Jéan Hélión* műve már korántsem ilyen rideg és aszkétikus. Fehér alapon szürke, kékesszürke és sárgás formák. Szerkezetes egybefűzésük világosan mutatja a kubizmustól kapott serkentést. Ennek a szerkezetnek a nyomán messzire szárnyaló, könnyed lebegés, finom, szabad ritmus támad. Tisztán érezni korunk technikai impulzusát, az áramló, mozgó és sugárzó energiák derűs, térhódító lendületét.



XXXIII. *Jean Hélion*

Kompozíció.

XXXIV. Rokon szellemű, de sokkal színesebb és mozgalmasabb, rajzában és téri alkatában jóval összetettebb az ugyancsak francia *Auguste Herbin* kompozíciója.

Braque művei kapcsán figyelmeztettem az olvasót, hogy azokon (mint általában a kubisták képfelületein) az ábrázolás tárgyi vonatkozású részletei is egy tisztán festői *ornamentum* elemeivé válnak. Az *ornamentum* fogalma Matisse „*Odaliszk*” c. festménye láttán is fölmerült. Annál a formai világrendszer-nél, melynek Cézanne az elindítója, gyakran van helye ennek a fogalomnak. Ezzel kívánjuk hangsúlyozni a képnek tökéletesen önmagában nyugvó, szerkezetesen és ütemesen tagolt alkatát. Azt az alapvetően és magasrendűen képzőművészeti jellemvonást, mely a multszázadbeli realizmus, naturalizmus és impresszionizmus kezén jóformán teljesen veszendőbe ment. A Cézanne-ból sarjadt konstruktív festőművészet ezzel a „naturalizációval” szemben újból ráeszmélt a képfelület sajátos szerkezeti törvényeire és visszatért az ornamentumszerű képfogalmazáshoz. Így került rokonságba az ír miniatűrökkel, a bizánci mozaikokkal és a románkori üvegfestményekkel.

Hogy ebben az ornamentumszerű képfogalmazásban mennyi kifejező erő lehet, arra nézve éppen Herbin kompozíciója kitűnő példa. Láttára mindig az az érzésem, hogy világok keltek táncra, a felszabadult élet ragyogó, diadalmas örömeiben. Hevesen kigyózó vonalaiban, messzire világító, élénk színeiben ropant távlatokat átfogó, remek lendület szárnyal.



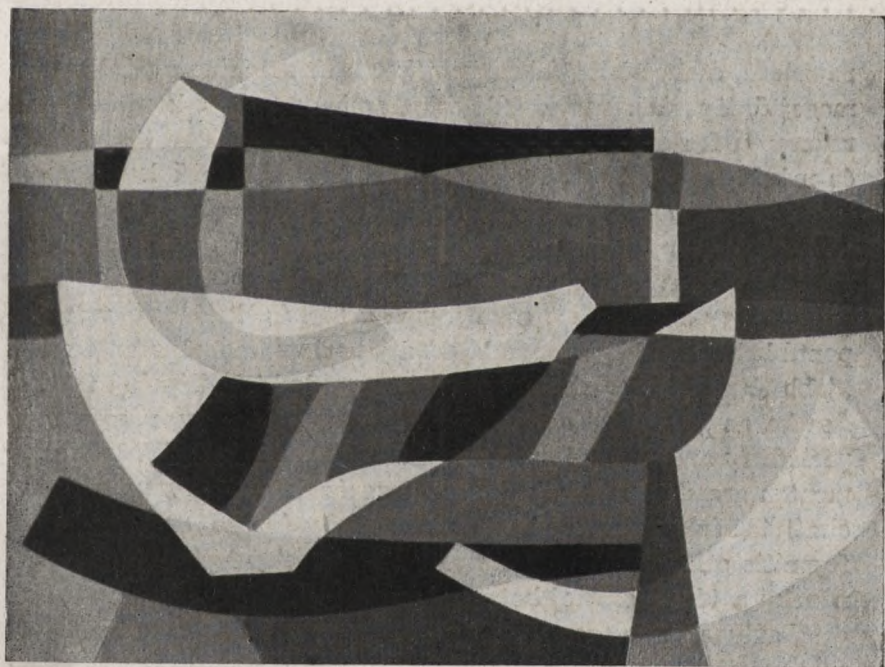
XXXIV. *Auguste Herbin*

Kompozíció.

XXXV. Ez a végtelen, szabad távlatokat idéző, elragadó lendület tartja mozgásban a pécsi *Martyn Ferenc* kompozícióját is: részben a hullámzó vonalak, de még inkább az ultramarin, smaragdzöld, barnászvörös, okker és fehér szüntelenül éles ellentétekre forduló, csapongó váltakozása révén. Hullámzó vonalakat látunk a képen; a figyelmesebb szemlélet rögtön észreveszi, hogy ez az eleven vonalhálózat tengeri tájakhoz fűződő képzetekből sarjadt. A hullámformák hajókra és vitorlákra emlékeztető idomokkal fonódnak össze. Ez a szoros, ütemes összefonódás, melynek mélyén a függőlegesek és vízszintesek szilárd tartószerkezete feszül, teszi a kép ornamentumos jellegét. Noha a vonalhálózatot kitöltő formák és színek külön-külön síkszerűek, a felvilágító és lehúnyó színek váltakozása mégis hol a felszín és a közelség, hol a mélység és távolság képzetét kelti. Így támad ezen a szigorúan kötött képfelületen roppant vízi térségek romantikus látomása. Nem gyöngéje, hanem rendkívüli művészeti erénye ennek a látomásnak, hogy egyöntetű színekből és egyszerű formákból világosan, szerkezatosan alkotott felületét akár üvegbe is lehetne foglalni.

— : —

„Kezdetben vala Cézanne.“ Abból a konstruktív magból, melyet művészetével elhintett, sarjadt a kubizmus. Ennek korszakos jelentőségű, teremtő képgondolata abban nyilvánult, hogy a képfelület tiszta síkszerkezetéből egy sokrétű, dinamikus látomást alakított. A kubizmus a maga részéről igen különböző további stílusfejleményeknek volt elindítója. Ezek egyikének, az „absztrakt“, ornamentumszerű képfogalmazás irányában haladónak Mondriannal, Hélionnal, Herbinnel, Martynnal az előbb ejtettük sorát. Most olyan művészekre térünk, akik a képfelületnek és a téri mélységnek kubizmus alakította, szoros szerkezeti egységét egy többé-kevésbé újból tárgyi képzetekre irányuló ábrázolással kombinálják.



XXXV. *Martyn Ferenc*

Kompozíció.

XXXVI.

Elsőnek megint *Pablo Picasso*-val találkozunk, akiben a klasszikus tisztaságú és tömörségű forma iránti érzék a huszas évek elején váratlanul újra fellobbant. A kék és rózsaszín periódus (1903—1905) tökéletes rajzolatú, alakos képei óta nem kerültek ki keze alól olyan megejtő, figurális harmóniák, mint aminőket most kezdett sorozatosan festeni. Ezek a humánum örök fönségében tündöklő és mégis meghökkentően új fogalmazású, egyszerű kompozíciók élesen szembefordulnak azzal a minden emberi távlaton túllendülő, bonyolult, konstruktív ornamentummal, melyet a lángeszű spanyol mester mindazonáltal változatlanul tovább művelt, így adván okot arra a rosszmájú és korlátolt szempontú kritikára, hogy csupa blöff, amit csinál, mert hiszen, íme, „jobb“-kezével klasszicista, „bal“-kezével kubista képeket fest. Ám ha az „Ülő nőt“ összehasonlítjuk a kék vagy rózsaszín periódus valamelyik törékeny finomságú, bájos nőalakjával, menten szemünkbe tűnik, hogy Picassónak a kubizmus révén elmélyült és megizmosodott, konstruktív érzéke erre az új figurális stílusra minő nagyszerű következéssel járt. Az „Ülő nőnek“ a térrel szétfejthetetlenül egybenőtt, határozottan tagolt, súlyos, szoborszerű alakja lehetetlen volna a kubizmus szerkezeti tanulságai nélkül.



XXXVI. *Pablo Picasso*

Ülő nő

XXXVII. Ugyanezt mondhatjuk *Giorgio Chirico* „Régészek“ c. látomásának különös figuráiról is. A két rejtelmes, monumentális alak ölében ugyancsak kubizmus ihlette, külön, zárkózott téri világ támadt, telve az egymásra tornyosuló romok sokrétű, fantasztikus konglomerátumával, az elsüllyedt mult megkövült emlékeivel. Dermedten, az elmúlás mélabújának mérhetetlen súlyával szívében, hajlik az ember e szakadékos, életet temető mélység fölé. Chirico képzelete már a szürrealizmus világában jár, de a jelenítés formai eszközeit a hellénisztikus és római barokk elemekkel ötvöztetett kubizmus szolgáltatta.*

* A kubizmus új térfogalmazásai a mai olasz művészetre, a *Novecento*-ra is nem egy ponton hatott. Többek között *Casorati*-ra is, aki azonban mind ezt a hatást, mind a régi olasz mesterekből merített tanulságokat túlságosan síma és tetszetős modorra váltja.

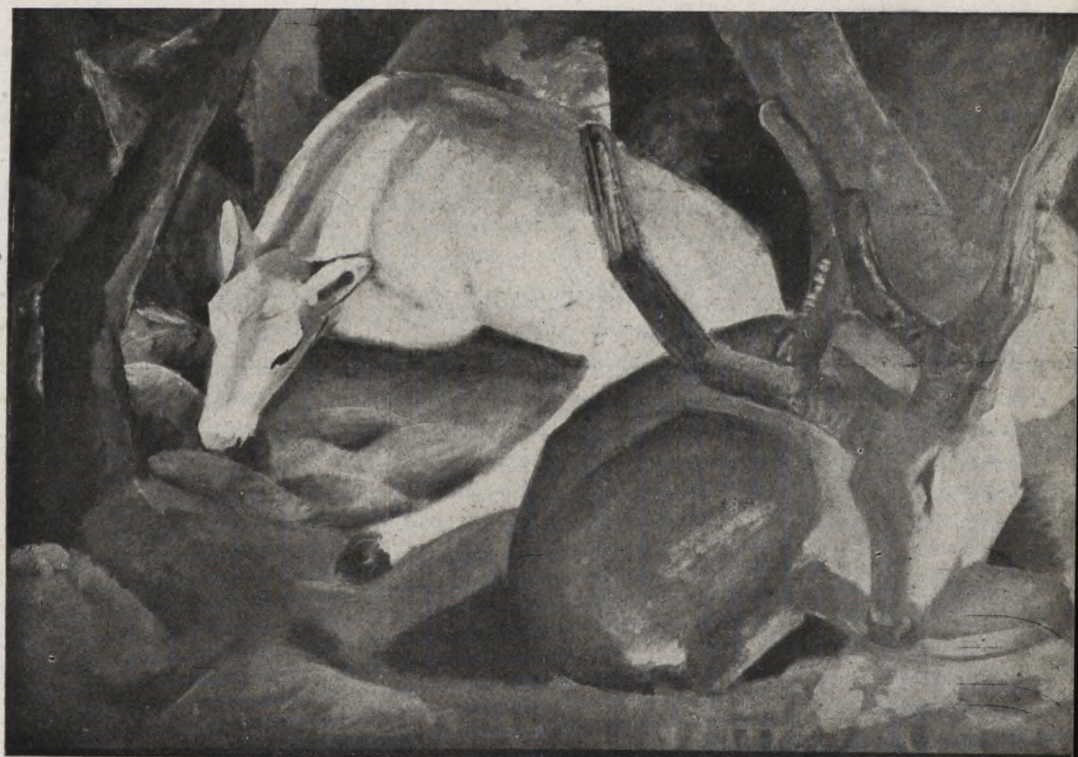


XXXVII. Giorgio Chirico

Régészek.

XXXVIII.

Picasso és Chirico kompozíciójában a forma jellegzetesen mediterrán plaszticitása uralkodik. *Franz Marc* „Szarvasok” című művében a misztikus germán révület az állati és táji élet mélységes, lelkes egybefonódását, közös lüktetését érezteti. Ennek a nyugodtan, álmatagon lélegző életnek az anyagtalan szivárványszín a rejtetten világító szövétneke. Ez a szín a látomás expresszionista eleme. De ezt a bensőségesen lelki világot idéző, az áttetsző, tiszta láng módjára megfoghatatlan elemet a kubizmus ihlette szerkezetes képfogalmazás köti és tagolja. A tér és a forma szoros egybeöltése kelti bennünk a táji és az állati lét misztikus egységének érzetét. Miként a szürrealista Chiricónál, az expresszionista *Franz Marc*-nál is a képszerkesztés új logikája szolgál eszközzül az irracionális sejtelmek kifejezésére.



XXXVIII. *Franz Marc*

Szarvasok.

XXXIX.

A flamand *Fritz van den Berghe* „Látomás”-ának is pontosan ugyanez a lényege. A viszonylag óriási emberi alaknak és a vele térileg közvetlenül összetartozó, apró táji és állati jelenségeknek erre a minden természetes távlati rendből kiszakadt és mégis elhithető, szerves (nem egyszerűen a középkoriakat utánzó) egybekomponálására csak a kubizmus új képszerkezete nyújt módot. Csak ebben, a határtalan mélységet és távolságot is világosan idéző és azt a képfelülettel mindazonáltal egyszintre hozó, új térfogalmazásban ölelkezhetnek a természeti és az emberi lét különböző régiói. Így lebeghet az *Ember van den Berghe* képén ég és föld között, csillagzatok, állatok és növények bűvös hálójába fogva, szemében az ámulat fényével, szívében a röpdöső, daloló örömmel és balján az asszonnyal, akinek a művész, ő tudja, miért, csak ilyen kis helyet és szerepet juttatott. Persze, akárcsak *Chagall* 1910—14 között festett képeinek, ennek a műnek rendkívüli szürrealista igézete is másfelől az átszellemült, égő és lüktető színeken múlik.



XXXIX. *Fritz van den Berghe*

Látomás.

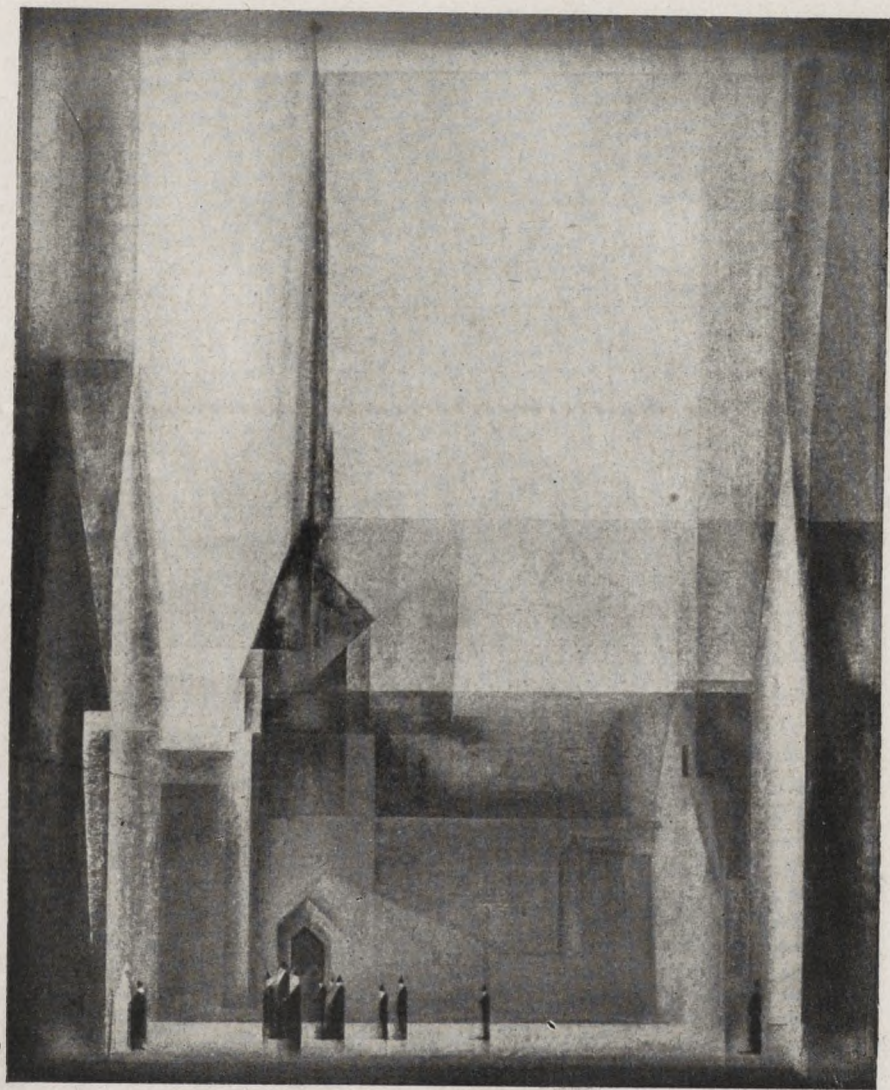
XL. Hogy a képalkatában annyira architektónikus szellemű kubizmusból épületek ábrázolására is új távlatok nyílnak, az főleg akkor ötlik szemünkbe, ha a Léger-csendéletre (XXXI.) pillantunk vissza. Az olyan architektónikus látomást, mint *Marcel Gromaire* „Brugesi őrtornyát“ Cézanne és a kubizmus nélkül el sem lehet képzelni. Gromaire újból szerepet juttat a levegőnek és a sötét, mélytüzű kékek, barnás vörösek, violák félhomályának, de ebben a sejtelmes fluidumban csak annál jobban hangsúlyozza a kövek zordon, ősi világát, az architektúra égnek meredő monumentalitását.



XL. Marcel Gromaire

Oratory.

XLI. Az északfrancia Gromaire-nek már a darabos és nehézkes flamand-germán formákkal érintkező, de mindazonáltal még mindig jellegzetesen gallo-latin tömörségű és plaszticitású látomása után a német *Lyonel Feininger* városképét reprodukáljuk. Szembeszökő a képfelület kubisztikus tagolású téri alkata, de a formákat a sűrű félhomály teljesen anyagtalanná szellemíti. Ebben a félhomályban a kompozíció áttetsző, egymást tükröző tagozatai mint egy misztikus kórus szólamai szállnak az ég felé. A germán metafizika érzelmes és romantikus hangulattá enyhült, mélyértelmű világában járunk. Feininger a multszázadbeli német romantika nagynevű mesterének, Caspar David *Friedrichnek* törvényes szellemi örököse. A látomás félreismerhetetlenül zenei idegzetéhez az szolgálhat magyarázatul, hogy Feininger nemcsak kiváló festő, de igen képzett muzsikus is, aki főleg Johann Sebastian *Bach* orgonaszerzeményeit szereti játszani és maga is nem egy fugát komponált már.



XLI. *Lyonel Feininger*

Gelmerode.

A kubizmus tisztán konstruktív, ornamentumszerű képfogalmazása terén nem igen akadunk kimagasló magyar jelenségekre. De művészeink közül elég számosan mélyedtek el ennek a festői világrendnek a tanulmányozásába, aminek nem csekély hasznát látják, amikor a természet és az ember körül támadó, sajátos új képzeiteket öltik formába. Bizonyosságul a következőkben *tizenkét magyar festőnek* a művét vonultatom fel sorban, egymás után.

Eddig jórészt arra törekedtem, hogy a Cézanne-ból sarjadó, rendkívül szétágazó stílusfejlődés menetét lehetőleg minden képpel egy-egy lépésre előre vigyem, egyre újabb és újabb következtetések felé. De most szándékosan fékezek és hagyom, hogy a fejlődés sodra meglassulva nyugodt öböllé szélesedjék. Itthon vagyunk, magunk között, a hazai művészetnek egész-

ben véve szelídebb és tempósabb ütemű tájain. Tehát nézzünk körül kissé tüzetesebben...

Ez a seregszemle több szempontból érdekes. Először is kitűnik, hogy miként valamikor a nagybányaiak, majd a Nyolcak, azután pedig a két háború közt beérő, posztnaturalista és posztimpresszionista jelenségek idejében, Magyarországon a Cézanne—Braque—Picasso vonalon haladó konstruktív fejlemények során is kialakult egy mennyiségre és minőségre egyaránt tekintélyes festői együttes. Ez a gárda annál is inkább érdemes a figyelemre, mivel tagjai között jónéhány, még csak negyven év felé járó, sőt ennél fiatalabb művész is akad.

Másodszor: ez a seregszemle újabb bizonyossága annak, hogy a nyugateurópai, szorosabban: francia szellemű példaadás és ösztönzés milyen termékenyítően hat a magyar művészetre. Mert hiszen ez a tizenhárom reprodukció egytől-egyig jól megtermett, határozott arcélű, értékes művészegyéniségre vall, nem pedig holmi jellegtelen, felemás, korcs stíluskeverékre. Nyugodtan összehasonlíthatjuk ezt az együttest egy bármelyik nemzetbeli művészkerral, a stílusfejlődés analóg fokán, és bizonyosak lehetünk benne, hogy festőink nemcsak minőség dolgában állják meg helyüket, hanem atekintetben is, miszerint európai mivoltukban egyúttal sajátosan magyaroknak bizonyulnak, noha mi sem áll tőlük távolabb, mint a népieskedés vagy az ősmagyarkodás divatos romantikája.

Harmadszor: e könyv szorosan vett témája szempontjából azért tartom érdekesnek és fontosnak a tizenkét magyar festő felvonulását, mert általuk is beigazolódik a Cézanne-ból eredő konstruktív stílusfejlemények példátlanul messzehordó ereje és sokoldalúsága.

Végül, de nem utolsó sorban: e seregszemle kapcsán is kiderül, hogy az új, konstruktív képfogalmazás, amennyire érdekes formailag, ugyanolyan gazdag új tartalmi mondanivalók dolgában. Sőt, hogy ezek az emberi életre, természetre vonatkozó, új tartalmi értékek, meglátások, szükségképpen csakis ezen az új, szerkezetes, formai nyelven közölhetők.

XLII. A seregszemle élén *Egry József*, jelenkori festő-művészetünk legeredetibb és legkiválóbb mestere áll. Egry a köztudatban csak mint a balatoni tájak és a párás, délibábos fénytünemények elmerengő festőpoétája szerepel. Beismerem, hogy ehhez, a mester művészetét nem teljesen átfogó értelmezéshez magam is hozzájárultam. Annál nagyobb öröömre szolgál, hogy ezt a féligazságnyi méltatást most végre kiegészíthetem. Itt az alkalom, hogy nyomatékosan rámutassak: *Egry festői látomásának igen szilárd és szabatos, bár hajszálfinoman éppen csak hogy megcsillanó, szerkezeti gerince van.*

Egry József anélkül, hogy szigorúan Cézanne és a kubizmus csapását követte volna, mégis belekerült abba az általános, konstruktív áramlatba, mely Párisból indulva egész Európán végigfutott. De a nyugatról érkező indítékok az ő képfelületén egészen sajátos alakot öltöttek. A szerkezetes képfogalmazás francia stílusa a látomást szorosan a felület négy széle közé foglalja. Egry látomása ezzel a körülzárt plaszticitással szemben formába nem ölthető sejtelmek számára nyújt szabad, nyílt teret és tündérien, légiesen szárnyalva világgá tárul, akár a *Ming-korszak* kínai tájfestészete.

„Szigliget“ búboskemence alakú, Balaton tükrözte dombjai körül az égi és vízi tér egybefolyó, sugaras végtelensége nyílik. Úgy érezzük: itt van a világ közepe. Elmerülünk a keletien bölcs szemlélődés önfeledt nyugalmában, a mindenség átszellemült igézetében. Ám ez az igézet nem is annyira a légkör, a fény és az aranyló, őszi színek anyagtalan káprázatában, mint inkább a kompozíció gyönyörűen kiegyensúlyozott, tisztán, arányosan és ütemesen tagolt, kerekded szerkezeti alkatában rejlik. E könnyedén, vízszintesen lebegő szerkezetnek függélyes nehezéke, horgonya a pallón álló emberi alak. Sztatikai szerepe egyúttal mélységesen lelki értelmű. Benne testesül meg a látomás emberszabású léptéke. Ehhez a földbe gyökerezett, magányos, szilárd figurához viszonyítva tárul fel a kép keleties igézete: a fényszötte, csöndes, légies végtelen.



XLII. Egry József

Szigliget

XLIII. Az alakos és enteriörös tárgyú kompozíciókon Egry olykor szűkebbre fogja a teret és az ábrázolást szorosabban köti a képfelülethez. Ebben a tömörebb szerkezetű képfogalmazásban rejlik „Krisztus és a pribék“ c. művének drámai ereje, a vízió monumentalitása. Nézzünk körül korunk művészetében: alig ismerünk festőt, az egy *Rouault* kivételével, aki Krisztust, mint a gonoszság és korlátoltság örökkön jelképes, tragikus emberi áldozatát ilyen egyszerűen és szükséztlenül, ennyire póztalanul és szívbemarkolóan ábrázolta volna.*

* Jellemző és lesújtó kortűnet, hogy az *Alba-Novákok*, Molnár C. Pál, *Kontulyak* külsőséges, fellengős hatásokra vadászó, lélektelen és üzemszerű, egyházi freskógyártása idején templomainkban egyetlen Egry-kép sem akad.



XLIII. *Egrý József*

Krisztus és a pribékek.

XLIV–XLVI.

Egry József nem az egyetlen magyar művész, aki a pleinair és az impresszionizmus által föltárt légies fényszínekből és a képfogalmazás új szerekezeti elemeiből sajátos festői szintézist teremtett. Rendkívül érdekes e téren *Kmetty János* fejlődése. Kmetty a kubizmus konstruktív iskoláját szigorú következetességgel, mondhatnók rideg értelmi rendszerességgel járta végig, de legszárazabb, legszögletesebb építményű kompozícióiból sem rekesztette ki egészen a természetes fényt és levegőt. Képein a harmincas években kezdtek lazulni a szerkezet merev, mértani abroncsai. Stílusa ettől fogva egyre hajlékonyabbá, érzékletesebbé vált, színei, mintha csak *van Gogh* lángoló hevülete érte volna őket, napfényes, ízes árnyalatokban dúskáló, áradó lendületre kaptak. Ebben a szabad természetén megittasuló, festői kibontakozásban a képfelületnek tér és forma szerint való, eladdig igen határozott és világos tagolása egy ideig valamelyest elmosódott. De Kmetty konstruktív érzéke az oldódó, hullámozó színekévéket biztos kézzel csakhamar újra összefogta. Nagyszerű példája ennek a szintézisnek a „Naprakorgós csendélet“ (XLIV.) a maga térben és színben sokrétű, de mégis tömören egybeácsolt, plasztikus erejével. Stílusa bizonyos mértékig ismét Cézanne közelében jár, de az ábrázolásnak sokkal összevontabb, sűrítettebb fokán.

A Műcsarnok szokványos kiállításain tömegestül láthatunk olyan képeket, melyek a pleinair-naturalizmus végső, meddő felhigításával úntatják a szemet. Ez a mindenkori epigónok sorsa: azt hiszik, elég, ha nagykényelmesen beleülnek az úttörők által kimunkált és kiharcolt művészeti örökségbe és annak könnyen elleshető, felszíni stílusjegyeit ismételtetik. Sejtelmük sincs arról, hogy a formáló erők minő lassú, gyakran kerülő utakon járó gyülekezése, minő bonyolult erjedése kell ahhoz, hogy életrevaló mű, a festői jelenségek világában számottevő, sajátos érték jöjjön létre, még ha ez az érték nem is tör új utat új távlatok felé, hanem meglevő hagyományok szerves folytatója.



XI.IV. *Kmetty János*

Napraforgós csendélet.

Nyilvánvaló, hogy *Szobotka Imre* tájképe (XLV.) a pleinair-naturalizmus magyar hagyományaival rokonul, de éppen olyan szembetűnő, hogy ezt nem az epigónok lagymatag, sekélyes módján teszi, mert hiszen csak úgy sugárzik róla a velejében megújult festői fogalmazás szellemi és optikai frissesége. Ez a frissesség a fényszötte, légies színek és formák kristályosan finom, áttetsző téri tagolásán, vagyis azon a konstruktív készségen múlik, melyre Szobotka kubisztikus műhelytanulmányai révén tett szert.



XLV. Szobotka Imre

Badacsonyi szőlőhegyen.

Derkovits Gyula (1934) „Hajnal“ című festményének (XLVI.) gyöngéd lirizmusára bizonyára nem kell az olvasót figyelmeztetnem, noha a fényképes reprodukció éppen e tekintetben nyomába sem ér az eredeti mű szépségének, a fénylő, üde színek szűzi varázsának. De arra talán nem lesz fölösleges rámutatnom, hogy a kompozíció mesterien tervelt téri foglalata milyen dédelgetőn, szerelmes ölelés módjára fonódik az alvó nő alakja köré. Mint már nem egy ízben e tanulmány során, itt is arra a megismerésre eszmélünk, hogy a festmény emberileg megkapó érzelmi világa egyfelől az ilyen hangulati árnyalatokra leghajlamosabb, légiessé szellemült színekben, másfelől, és pedig mélyebben, gyökeresebben, a képfogalmazás új szerkezeti magvában rejlik. A „Hajnal“ Derkovits fejlődésének abból a szerencsés pillanatából való, amikor a színekben nyilvánuló festői érzelmesség még nem sodorta magával a képfelület sokrétűen és világosan tagolt, konstruktív téri alkátát. Anélkül, hogy Derkovits további fejlődésének pompás értékei elől elzárkóznék, mégis azt tartom, hogy nem egy aggasztó jelét mutatta a túlzott kolorisztikus ellágyulásnak. Képei olykor már-már terjengőssé és szétfolyóvá kezdtek válni, bővületében annak a csak színekben, fényben és atmoszférában érző, olvatag festőiségnek, melynek kedvéért nálunk annyian áldozzák fel könnyűszerrel a kompozíció szerkezeti gerincét, a rajz, a plaszticitás, a téri viszonylatok értelmes tisztaságát.



XLVI. *Derkovits Gyula*

Hajnal.

XLVII. *Paizs-Göbel Jenő* újabb képein az egymás hegyén-hátán szorongó, olykor szivárványos színrovátkáknak bonyolult sűrűje, valósággal dzsungelszerű vegetációja támadt. De ha kissé huzamosabban és figyelmesebben nézzük ezt a bűvös szín-rengeteget, akkor látszólag kusza mélyéből lassanként egyre tisztábban és határozottabban lépnek elő a tárgyak és alakok és egyre pontosabban tájékozódhatunk a szövevényes térben, mely titokzatosan magában rejtli őket. Az elaprózott pigmentszálak nyüzsgő sokadalmában — tökéletes, konstruktív rend uralkodik!

Csak a reprodukciónak ezzel a kolorizmussal szemben való technikai tehetetlensége miatt tettem le arról, hogy Paizs-Göbelnek ebből a festőileg olyan dúsan és gyönyörűen érett, újabb stílusából közöljek mutatóba. Viszont az sem érdektelen, ha egy korábbi festményét vesszük szemügyre, amelyen a rajzos korlátok közé szorított szín még nem burkolja be a kompozíció szerkezetes vázát. Az 1930-ból való „Csendélet” (XLVII.) konstruktív ereje, plaszticitása egyenesen meghökkentő. Már ez az egy kép is olyan kiváló művészre vall, hogy érthetetlen, miért nem méltatja festőjét a kritika jóformán semmi figyelemre, holott Paizs-Göbel e mű óta további, igen jelentős fejlődésen ment át.

Hogy a „Csendélet” érdekes téri szerkezete a kubizmus nyomán alakult, azt az eddigiek után nem kell tovább fejtegetnünk. Lényegesebb arra figyelni, hogy a képet, színeinek sajátos érzelmi skáláján kívül ez a merész téri szerkezet avatja romantikus látomássá, melyben a közeli és távoli dolgok, a szűk kis enteriőr és a roppant tengeri táj, az ember és a természet perspektívái mélyértelműen egybekapcsolódnak: a képfelület síkfoglalatában egy szinten találkoznak. Ezt a téri egybefoglalást legszembetűnőbben a fekete asztalon álló gyümölcsöstál végzi. Fehéren világító korongja olyan rejtelmesen úszik az élénk narancssárga ablakkeret között idelátszó, lilaszínű, óceáni és égi végtelenben, mintha nem is közönséges használati tárgy, hanem valamely égitestnek fölrévülő kísérte volna.



XLVII. *Paizs-Goebel Jenő*

Csendélet.

XLVIII—LIV.

Az Egry—Kmetty—Szobotka—Derkovits vonalon többé-kevésbé légies fényszínek és távlatok világában jártunk. Paizs-Göbel csendéletén a színek levegős fátyol nélkül, majdnem csupaszon, keményen és tömören lépnek az előtérbe. Most sűrűbb és mélyebb, földi erőkkal, anyagokkal és indulatokkal vemhesebb színekhez és olyan képekhez érünk, amelyeken az ábrázolás markosabb és súlyosabb, vagy mozgalmasabb, dinamikus formákkal él. A képfogalmazás változatlanul konstruktív, a téri viszonylatokat is határozottan tagoló marad, de festői lendülete szélesebben, olykor szilajabban árad, sőt itt-ott szertelenséggel határos.

Nem nehéz ezekben a stílusjegyekben a magyar expresszionizmus újraéledésére, Nemes-Lampérth, Uitz Béla és a Galimbertiek érzelmesebb, festőibb, romantikusabb formában visszatérő örökre ismerünk. Ezt az örökséget a mult világháború után egy politikai hegyomlás temette maga alá. A lábbadozás és konforizmus éveiben általában a posztnaturalizmus és posztimpresszionizmus enyhébb, simulékonyabb, érzékletesebb stílusa került előtérbe. A képzelet merészebb szellemi lendületére, a forma tömörebb és mélyebb szerkezetű fogalmazására valló művek részben félreszorultak, nem keltettek méltó figyelmet, részben pedig még lappangóban, a lassú készülődés és fejlődés állapotában voltak. Ez a helyzet csak az utóbbi években kezdett gyökeresen megváltozni. Ma már nyilvánvaló, hogy a magyar expresszionizmus nagyszerű kezdeti lendülete csak külsőleg szakadt félbe. Szelleme tovább hatott és főleg a festőművészet terén jelentős új műveket, új formákat értelt. De hiszen természetes, hogy ez a korszak, melyben az új társadalmi és szellemi rendért folyó küzdelem második menete zajlik, művészeinek képzeletvilágát is nyugtalanabb, borongóbb és talányosabb látomások felé sodorja.



XLVIII. *Farkas István*

Kompozíció.

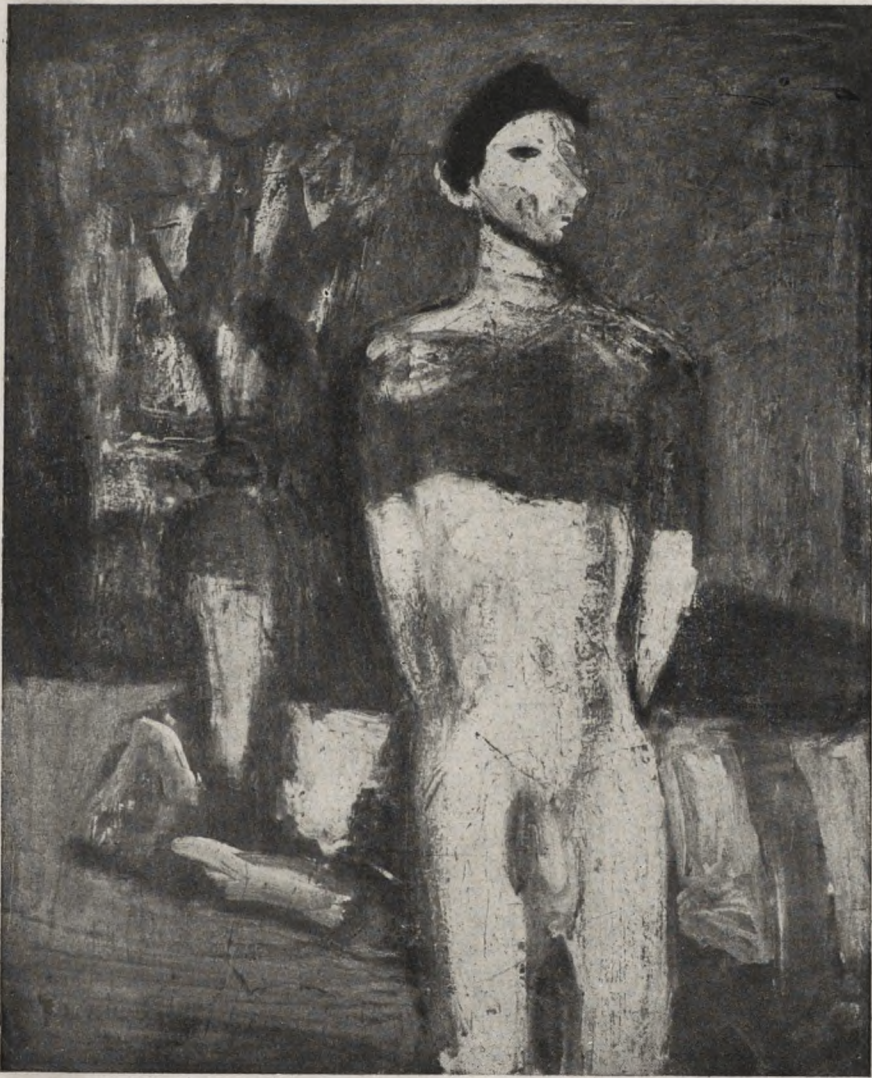
Farkas István festménye (XLVIII.) „Kompozíció“ címen szerepelt a művész legutóbbi gyűjteményes kiállításán. Bizonyára azért, mert ebben az álommal és valósággal egyként határos, fantasztikus látomásban annyira széthúzó képzetek és érzelmek találkoznak, hogy azokat közös fogalmi nevezőre hozni, konkrét címbe foglalni úgysem igen lehetett volna. A dús gyümölcessel ékes csendélet és a bujakeblű női akt asszociatív és formai egybehangzása nyilvánvaló. Bennük a természet, az érzéklet, az élet öröme és gyönyörűsége nyilvánul. Ezek a jelenségek a látomás derűs partján állanak. Szakadékos mélység választja el őket a túlsó parttól, a kiaszott, görcsös fától, a *Mednyánszky* csavargóira emlékeztető, éhező és fázó férfiaktól és a kietlen táj ölében látszó, rideg, kihalt tanyától. A két part között tátongó érzelmi, hangulati disszonanciát a különös clair-cbscur tetézi. Sötét lilába, szürkésbarnába és zöldbe hajló homály, metszően éles, hideg, sárgás fények. De a látomás döbbenetes kifejezőereje végső fokon mégsem ezekben a tárgyi és atmoszférikus, kolorisztikus elemekben, hanem az új, szerkezetes térfogalmazásban, az enteriőr és a táj, a belvilág és a külvilág merész téri egybekapcsolásában rejlik.



XLIX. *Gaddányi Jenő*

Fekete táj.

A naturalizmus valamikor a természethez, igazodva fordított hátat az akadémiának. Azok, akik ma is az ő szemével nézik a művészetet, az újabb áramlatokban, köztük a kubizmusból sarjadt, elvontabb konstruktív képfogalmazásban is természet-től elrugaszkodó tévelygést látnak. Erre a vádra azt is felelhetnők, hogy az európai művészetnek nem egy hatalmas régi korszaka és stílusa volt már, pl. a merovingok és karolingok idejéből való, továbbá a románkori és a bizánci stílus, melynek formavilága semmivel sem állt közelebb ahhoz, amit a naturalizmus ért a természeten, mint a 20. század állítólag „mondvacsinált“, „kiagyalt“, „elfajzott“ „izmusai“. Ám a természethez nemcsak anyagi felületén, nemcsak a naturalizmus (vagy a realizmus és impresszionizmus) érzékletes szemlélete révén, hanem a dolgok lényének és életének mélyebb szintjén is hozzáférkezhetünk, mégpedig, egészen egyszerűen szólva, „lelki szemeink“, azaz képzeletünk, intuíciónk révén.



L. Domanovszky Endre

Akt.

Éppen tanulmányom írása közben értesültem *Gauguin*, *Bernard*, *Sérusier*, *Denis* hajdani mozgalmának (Pont-Aveni Iskola és a „Nabis“, azaz a beavatottak, próféták társasága) ez év tavaszán, Párisban rendezett, retrospektív kiállításáról. A kiállítás katalógusában Maurice Denis a szimbolizmusról írva kifejti, hogy „minden művészet jelképes, mely többet fejez ki a dolgok felületénél és a természet belső értelmét szemlélteti.“ Ezen a mélyebb szemléleten alapult, a maga sajátos, konstruktív stílusában, *Cézanne* művészete; ezt áhítozták nálunk a „Nyolcak“, ez volt *Mednyánszky* világa és ez a természetbeli motívum rejtett szerkezeti alkatára, lelkes vérkeringésére irányuló látomás öltött alakot *Gadányi Jenő* „Fekete táj“ című festményében. (XLIX.)



I. J. Barcsy Jenő

Fehér fények

Ezek a sommásan egyszerűsített körvonalú, minden távlati rend híján való fák, cölöpök, palánkok nem illeszthetők semmiféle naturalisztikus táji ábrázolásba, annyi bizonyos. A színek sem nagyon igazodnak a természetben látottakhoz; a lokáltónusokhoz is csak hozzávetőleg, de a szabad levegő és napfény révén módosuló valőrökhöz meg éppenséggel semmi közülük sincsen. Gadányi a talajon és a tárgyak között kígyózó fény- és árnyéksávokból fehér-fekete szalagokat kötött és ezeket szeszélyesen, lazán egybefonta a föld meg a tárgyak jelzésére szolgáló, sötét vörösesbarna, szürke és zöld színű, kissé keményebb és szilárdabb formákkal. A tájból szerkezetesen és ütemesen tagolt, sokrétű festői ornamentumot komponált. Ámde ezzel nemhogy kirekesztette volna a képből a természetet, hanem éppen ellenkezőleg, annál mélyebben átérezte és magához ölelte azt. Az ornamentummá alakult „Fekete táj” minden tárgya, színe, formája egy önmagában záródó, szövevényes festői áramlásnak eleven láncszeme. A dolgokat: a földet, a növényzetet, az ember alkotta tárgyakat az élet osztatlan folyama fűzi össze; együtt lélegzenek és lüktetnek. Kell-e ennél igazabb, lelkesebb egység természet és művészet között? A művészetnek a Cézanne—Braque—Picasso vonalon mérhetetlenül messze kellett távolodnia a naturalizmus-impresszionizmus láttá természettől, hogy az ellenkező póluson annál közelebb férközzék a természet rejtett alkatához.



LII. Dési-Huber István

Parasztudvar.

Ha a „Fekete tájban“ ennek a *léleklátó** természetábrázolásnak a festői eszközeit kutatjuk, akkor magvaként itt is a képfelületnek, a téri mélységnek és a formáknak új, konstruktív egybeöltésére bukkanunk. Rokonszellemű, bár festői stílusában röghözkötöttebb, súlyosabb, vaskosabb és tömörebb látomás *Bárcsai Jenő* „Fehér fények“ című képe (LI.). A kompozíció szívében látható emberi alak jóformán teljesen egybeolvad a felvillanó fehér fények ellenére is fojtottan tüzes színű, komor zuggal, a formák pedig maguk is csak fölrévülnek az anyag feneketlen mélységű, buja öleléséből. Íme, ősanyánk, a föld csak az érzékleten túlmerészkedő, sejtelmes képzetnek mutatkozik meg így, a maga titokzatos és félelmes valójában.

* Ezzel a szóval „léleklátó“ művészet a „spirituális“ vagy „viziós“ művészet közhasználatú, idegen nyelvű kifejezését magyarítom. Tudvalevő, hogy napjaink művészeti irodalmában és kritikájában Egry, Czobél, Márffy, Szőnyi, Bernáth stb. mint „spirituális“, vagy „viziós“ művészek szerepelnek. Az érzéklet-hez idomuló ábrázolásnál szellemibb, lelkesebb célzatú művészetüknek akkor is a velejére tapintunk, ha azt magyar szóval „léleklátónak“ nevezzük. Amint-hogy általában a Cézanne, van Gogh, Gauguin úttörése nyomán kialakult, egész modern festészet léleklátó művészet.



LIII. Pálffy Péter

Úlő nő.

Figyeljük meg, hogy korunk megkínzott, megcsúfolt, hatalmas céloknak eszközül és prédául vetett embere milyen megtisztult és megerősödött öntudattal, milyen gerincesen fog kikerülni ebből a megpróbáltatásból. Ezt az elmélyült, nekibátorodott humánusmot az őt megillető, tömör és nagyvonalú stílusban csak a konstruktív szellemű művészet ábrázolhatja. Különösképpen ebben a vonatkozásban utalok *Domanovszky Endre* (L.), *Pálffy Péter* (LIII.) és *Pap Gyula* (LIV.) festményeire. Behatóbb stílusbeli elemzésükre az expresszionizmus újabb fejleményeihez fűződő, eddigi fejtegetéseim után nincs szükség. Mindössze Domanovszky műve kapcsán volna az a megjegyzésem, hogy a forma szerkezetes és plasztikus erejét a fény-árnyék könnyed, festői játéka, romantikus hangulata sem gyöngíti.

Dési-Huber István „Parasztudvarának“ (LII.) szociális realizmusa tele van lázadó keserűséggel, baljóslatú, riasztó sejtelmek izgalmával és feszültségével. A látomás sugalló ereje egyrészt a nyugtalanul föltrebbenő, lázasan égő és csapongó színekben (sötét narancssárga, krómsárga, krapplak, cinóbervörös, szürkés-kékes zöld), másrészt a tragikus női alak és a leromlott udvar közti téri viszonylatok különös, fájóan széthúzó, sebzett alkatában tehát a tudatosan kifejező célzatú, szerkezeti disszonanciákban rejlik.



LIV. *Pap Gyula*

Кохомункászок.

Szobrászati fejlemények

A Cézanne-ból induló konstruktív stílusfejlemények egyik leg-
lényegesebb és legtermékenyebb újítása a téri viszonylatoktól,
funkcióktól áthatott forma. Érthető, hogy ez a tér és forma
bensőséges, szerkezeti és dinamikus egységén alapuló látomás
főként a festészetre nézve volt gyümölcsöző. A szobrászatban
a térképzeletnek olyan mérvű szárnyalása, mint amilyenre a
festészet az illúziót keltő és sejtelmeket sugalló eszközök ki-
fogyhatatlan tárházával nyújt módot, lehetetlen.

Mindazonáltal a 20. század konstruktív szobrászatának fejlő-
dése is bővelkedik kimagasló eredményekben. Mi ennek a fejlő-
désnek, tanulmányunk tárgyához híven, csak Cézanne-nal és
szorosabban a kubizmussal összefüggő ágát vesszük szemügyre.
Tehát nem szólunk a maga tiszta plasztikai elemeken épülő,
ugyancsak konstruktív szellemű életművével úttörő, korszakot
alkotó *Maillol*-ról, sem azokról, akik az ő nyomán vagy tőle füg-
getlenül, vele rokon alkatú szobrászatot művelnek. A magyarok
közül tehát *Medgyessyt* és az újabban rendkívül előretörő *Fe-
renczy* Bénit sem ejtjük útba, noha az utóbbi Cézanne alakos
képeinek, főleg az aktkompozícióknak, a plasztikai tömeg sa-
játos arányú tagolása és domborítása szempontjából nem cse-
kély indítékokat köszönhet. Ámde Cézanne erre a kiváló ma-
gyar szobrászra csupán a forma klasszikus szellemű tömöríté-
sével, azaz végeredményben egy Maillollal rokon vonalon hatott.
Nem úgy, mint a kubistákra és konstruktivistákra, akik a
szobrászatban a tömörséget megbontó és áttörő térnek a tö-
meggel teljesen egyenrangú, alapvetően konstruktív, alakító
szerepet juttattak.

LV. Mi csak ezt az utóbbi fejlődési vonalat követjük nyomon, néhány határozott, éles rajzú példa kapcsán. A merész, újító szellemű *Pablo Picasso* ezen a téren is nagyszerűt lakotott. „Férfifeje“ láttán elég *Rodin* impresszionisztikusan mintázó stílusára emlékeznünk, hogy a kettő közti gyökeres különbséget és ezzel Picasso művében az új plasztikai lényegét kellően felmérhessük. *Rodin* vibrálóan érzékeny mintázása a plasztikai tömeg szilárdságát elmossa és felületét a félhomály légies játékává varázsolja. Picasso is megbontja a felületet, de olyként, hogy ezzel éppen a tömeg kemény, szerkezetes magvát hangsúlyozza, amennyiben ez élesen árkolt mélyedések, valóságos szakadékok leküzdése árán mered a magasba, akár egy sziklás hegygerinc. Ezek az árkok és szakadékok mindannyian heves téri erők módjára ékelődnek a szobortömeg masszívumába, hogy azt már-már szétfeszítsék, annak belsejét keresztül-kasul fonják. A tömeget minden oldalról ostromló tér eleven lendületének, dinamizmusának küzdelme folyik a plasztikai tömörség ellen.

1909-ben vagyunk, esztendőnyire pontosan ugyanabban az időben, amikor Braque a XXIII. sz. alatt reprodukált tájképet festette. E tájkép stílusával, amellyel egybehangzóan különben Picasso is festett akkoriban képeket, a bronzból való „Férfifej” tökéletes plasztikai párhuzamot alkot. Miként a vele egyidőből származó festmények, ez a hallatlanul merész lendülettel megmintázott szobor is a tiszta kubizmushoz vezető stílusfejlődés átmeneti fokán áll. Azon a ponton, ahol választani kellett: vagy az újból sértetlen, klasszikus tömörségű, kerekded forma, vagy pedig egy olyan plasztikai fogalmazás között, amelynél a szobor-tömeg végül is puszta csontvázzá, a tér által kitöltendő keretté alakul. Az utóbbi távlat a plasztikának voltaképpen barokk szellemű koncepcióját volt hivatva a végső következtésekig fejleszteni.



I.V. *Pablo Picasso*

Férfi fej. 1909.

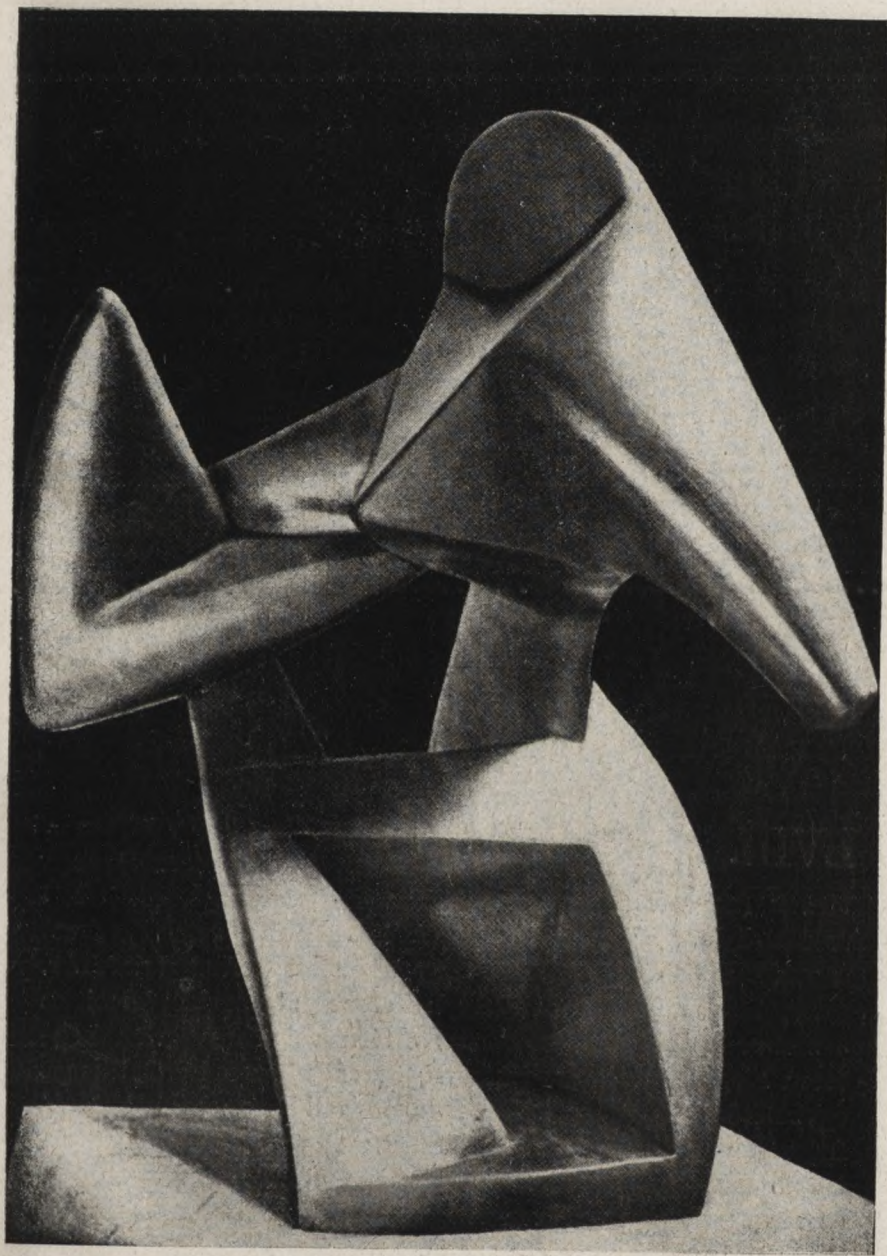
LVI. *R. Duchamp-Villon* 1914-ből való kis bronzszobra sokkal egyszerűbb símább és nyugodtabb Picasso ki-robbanó erejű, mozgalmas művénél, de arányaihoz mérten már jóval mélyebbre ható az a következetesség, amellyel a tér mintegy csavarba fogja a tömeget, imígyen idomítva azt a maga fordulatos vájatainak és árkaiknak az üteméhez.



LVI. R. Duchamp-Villon

У16 н.с.

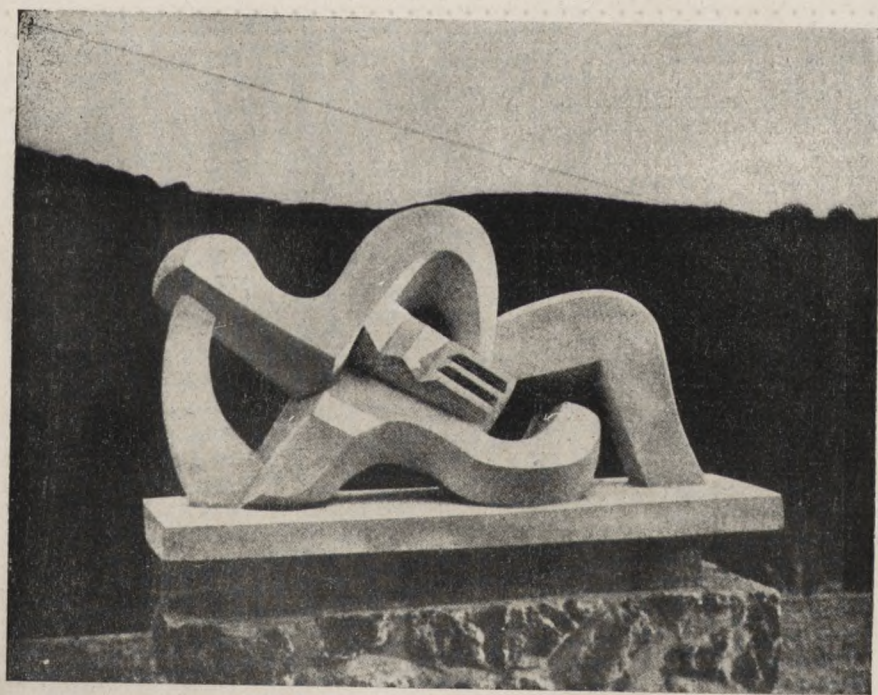
LVII. *Alexander Archipenko* „Ökölharca“ időrendben Duchamp-Villon szobránál előbbre való, amennyiben már 1913-ban készült, de a stílusfejlődés, a tömeg és a tér szerkezetes és dinamikus egybefoglalása szempontjából amannál lényegesen haladottabb fokon áll. Formái legföljebb egészen távolról emlékeztetnek az ökölvívásnál látható dolgokra; legalább ugyanennyire idézik az üllő és kalapács képzetét. De hiszen nem is ez a fontos, hanem az, hogy a téri bemélyedések és áttörések ezt a különben tömör és súlyos plasztikai tömeget egymásnak élesen, ádázul szembefeszülő tagozatokra bontják és hasítják. Acélos keménységű, iszonyú, barbár erők lendülnek harcra ebben a szoborban. Félelmetes kombinációja az ökölvívás és a gép világából való, brutális izgalmaknak. Sokkal több köze van a háború embertipró, démoni indulataihoz, mint az összes haditudósító ábrázolásoknak.



LVII. *Alexander Archipenko*

Ökölharc.

LVIII. *Jaques Lipschitz: „Fekvő nő és gitár“.* Ebben a kompozícióban a tömegnek (pozitív forma) és a térnek (negatív forma) már teljesen egyenrangú, szerkezeti és alkati hangsúlya van. Miként Braque-nak egy-egy érett csendélete (XXV., XXVI.) vagy figurális műve (XXVII.), avagy Hélión, Herbin és Martyn Ferenc „absztrakt“ képei, ez a szobor is tiszta ornamentum: a térnek és formának tökéletesen kiegyensúlyozott, finoman, de erőteljesen lejtő, ütemes egybeöltése. A fehér kőből faragott mű egyszerű alkatánál fogva pompásan idomul a délfrancia táj enyhén hullámzó vonalaihoz, viszont annyira határozottan, sőt élesen van tagolva és anyaga is olyan erősen világít, hogy a szobor ugyanakkor kellően el is válik környezetétől.



LVIII. *Jacques Lipschitz*

Fekvő nő és gitár.

LIX. Feltűnően gyakori, kedvenc témája a kubizmus szellemében fogant szobrászatnak a fektében, támaszkodva ábrázolt emberi alak. Az emberi test ebben a helyzetben, a fej, a törzs és a végtagok természetes konfigurációja révén maga is kezére jár a konstruktív művészet sajátos alakító stílusának, a tömeget és a teret bensőségesen egybefoglaló, a formákat mélyen ágyazó és szorosan összekulcsoló kompozíciónak. Az ír származású *Henry Moore* e stílusban fogalmazott szobráról a fényképen csak az akt felsőteste érvényesül kellően, de ez a rész annyira önmagában nyugvó, kerek egésznek látszik, hogy a többit már el is retusálhatnók. Az akt felsőteste a fejjel, egyike a modern szobrászat legszebben megkomponált remekműveinek. A törzs az összefont karokkal hatalmasan domboruló, tömör egységet alkot; közepében mély homorodás, melyben, mint lágyan, gyöngéden vájt fészekben a madárfiókák, pihen a két kis mell. Az aránylag ugyancsak kicsi, de tisztán és határozottan tagolt fej a törzzsel analóg formájú, habár jóval egyszerűbb annál. Ezért kapcsolódik hozzá oly szerkezetesen, nem a természeti, hanem a plasztikai rend törvénye szerint.

A végtelen távolba merengő, különös, holdvilágos arcon álmatag, erőtikus ígézet fénye árad, mint olykor Picasso fantasztikus nőalakjain. A tiszta, konstruktív, plasztikai logikával fogalmazott forma nem állja útját a sejtelmes, szürrealista látomásnak, de megóvjá attól, hogy puszta lírizmussá és hangulettá higuljon.



LIX. *Henry Moore*

Fekvő nő

LX. *Henry Laurens* kompozíciója az „Okeanidák“ is romantikusan szárnyaló, messzi távlatokat idéz, annak a szabadon és gazdagon áramló mozgásnak a révén, amely ezt a két alakot egymással és a térrel sokrétűen egybefonja. A domborulatok és mélyülések, rajtuk a fények és árnyékok, még tovább: a tömör (pozitív) formák és a formaközi rések (negatív formák) ütemesen kötött, de mindamellett csapongó váltakozása, általában az egész mű kontrapozstton épülő fogalmazása a változatlanul kubista szellemű, szerekezetű váz körül szembeszökően barokk hagyományokat elevenít föl. Jellegzetesen barokk a kompozíció fugaszerű kibontakozása. Az egyvonalú, dallamos téma a talapzat hullámszó kontúrjában ölt alakot. Ez az egyszerű téma a belőle sarjadó figurák révén csodálatosan merész és bonyolult kombinációk valósággal zenei világába lendül. Az ábrázolás önmagában nyugvó, szerkezetes és dinamikus ornamentummá szellemül.

Ámde: hogy *Henri Laurens* a szigorúan tervelő alakítás köteleihez ragaszkodva is ilyen elragadó lendületre tehessen szert, ahhoz neki előbb a kubizmus, ama gúnyosan aposztrofált „kubusok“ és „hasábok“, a merev tér és tömegtagolások, szóval a rideg, csupasz plasztikai elemekkel való építkezés konstruktív iskoláján kellett átmennie. Csak ezen a kerülő úton juthatott el egy barokkosan kibomló, mozgalmas plasztikai bőséghez, anélkül, hogy a barokkot epigón módjára, külsőségesen, salangosan utánózná.

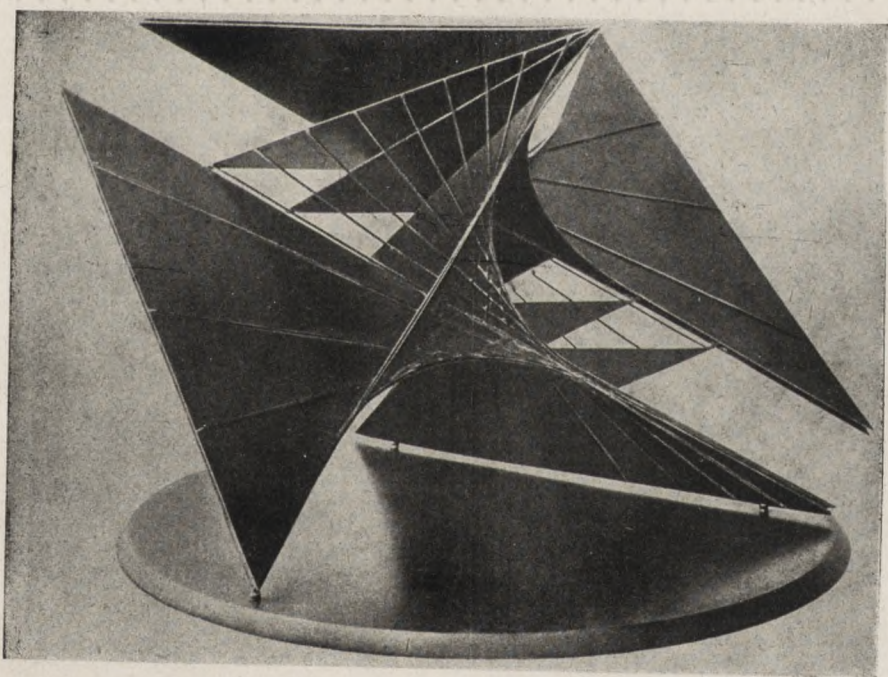


LX. *Henri Laurens*

Okeanidák.

LXI. Nem lehet eléggé ismételni: a formával szerkezete-
sen egybefonódó, lendülettel, ritmussal teljes, kris-
tályosan áttetsző tér az új, konstruktív művészet legnagyobb
és legtermékenyebb gondolata. Ez az új téri alkat csirájában
már Cézanne festményein megelölhető. Teljes festői és plasztika-
i kibontakozását a kubizmus hozta magával. Viszont a ku-
bizmusból hajtottak ki az olyan tisztán mértani idomokba fog-
lalt, téri szerkezetek, mint aminő az orosz *Anton Pevsner* műve.
Alkata nem a tér elől elzárkózó, masszív tömbön, hanem éppen
ellenkezőleg, a teret magába foglaló, minden oldal felé nyitott,
szerkezeti vázon alapul. Ez a plasztika egyrészt az új építészet
világos, levegős, szinte súlytalanná szellemült térképzetével
rokon, — de minden célszerűségi, gyakorlati kötöttség nélkül,
a vonalak, síkok, arányok szabad játéka révén, — másfelől a
modern gépek tiszta, funkciós formavilágára emlékeztet. Egy
központi tengely körül spirálisan helyezkedő, hajlított és húro-
zott fémlapjai úgy habzsolják és forgatják a teret, mint a szel-
lőztetőkészülék a levegőt. Művészi intuíció és arányérzék
szülte, de pontos, mérnöki számítással megszerkesztett alkot-
mány.

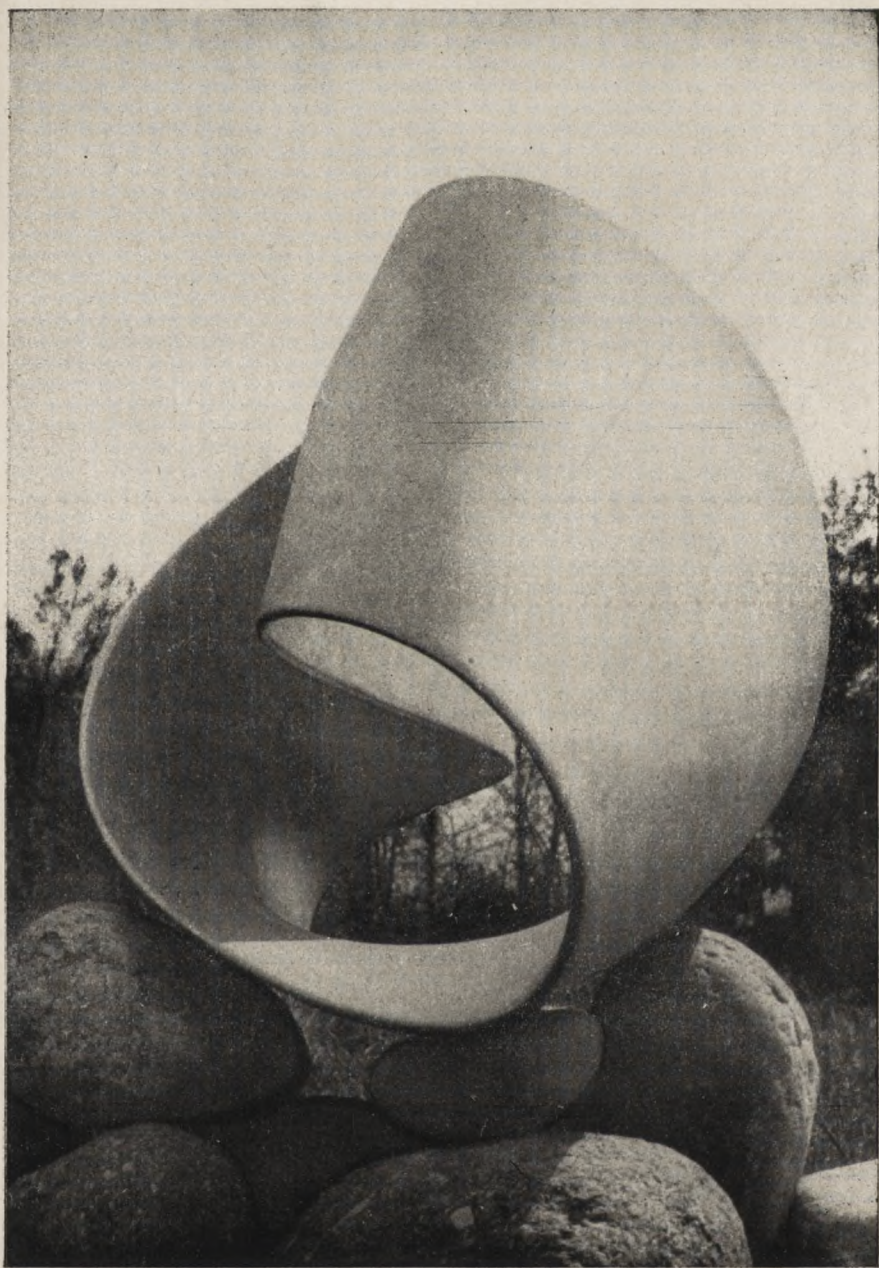
Pevsnert és a többi konstruktivistát (az ugyancsak orosz
Gabót, az amerikai *Caldert*, a magyar *Moholy-Nagy* Lászlót)
erősen foglalkoztatja az olyan plasztikai művek problémája,
melynek formái egy valóságos mozgás révén rajzolódnak elénk.
Így merült fel többek között újfajta vízi szerkezetek, szökő-
kutak és fényvetületek terve. E gondolatok nyilván technikai
szelleműek. Megvalósulás, kivitel dolgában még a kezdet kez-
detén vannak. Nagy hiba volna, ha ezért a gépi világgal ro-
konuló, sajátos művészeti szépségek és eszközök lehetősége
elől elzárkóznánk. Persze, nem arról van szó, hogy a termé-
szet helyett immár gépeket ábrázoljunk. Az embert a maga
teremtményéhez, a géphez nemcsak mennyiségi (gazdasági,
többtermelési, gyorsasági stb.), hanem minőségi: szellemi és
érzelmi kapcsolatok is fűzik. Ezek a kapcsolatok már eddig
is nem egy jelentős, új koncepcióra ihlették a művészetet. Két-
ségtelen, hogy a jövő e téren még beláthatatlan távlatokat
rejt magában.



I.XI. *Anton Pevsner*

Térplasztika.

LXII. Annyi mindenesetre máris megtörtént, hogy a konstruktivizmus a tömör plasztikával szemben létrehozta a téri plasztikát. Íme a fiatal svájci építész, *Max Bill* műve, a „Végtelen kanyar“. Körülbelül méternyi magasságú, pompásan lendülő, önmagába visszatérő és önmagából egyre újra nekiiramló téri szerkezet. Kettős dróthálóból készült, alumíniumoldattal bevont, merészen hajlított lapja alig vastagabb egy centiméternél. Egy zürichi kertben láttam, künn a szabadban. Egy halom súlyos terméskövön állt, mint elemi ősfoma az ősfomák között, de a tiszta szellemi lendületnek minden földi nehézkedést legyőző, remek diadalaként.



LVII. *Max Bill*

Végtelen kanyar.

Pillantás az építészetre. — Befejezés

LXIII–LXIV.

Befejezésül két építészeti műre vessünk futó pillantást. Mind a kettő *Le Corbusier*-től való. Az egyik felvétel egy franciaországi villa kerti homlokzatáról, a másik egy párisi bérházban levő enteriőrrel készült. Mind a kettő remek példája a fénynek, levegőnek szélesen kitáruló, téri alkatában merészen és lendületesen megszervezett, modern architektúrának, melynek a fal nem tömör és súlyos tartó meg támasztó eleme, hanem a szerkezeti vázon könnyedén feszülő burkolata. Fejtegetéseink során már annyi szó esett a Cézanne-ból sarjadó konstruktív művészet új térgondolatáról, hogy ezek után nyilvánvaló, miként kapcsolódik *Le Corbusier* épülete és enteriőrje ehhez a művészethez.

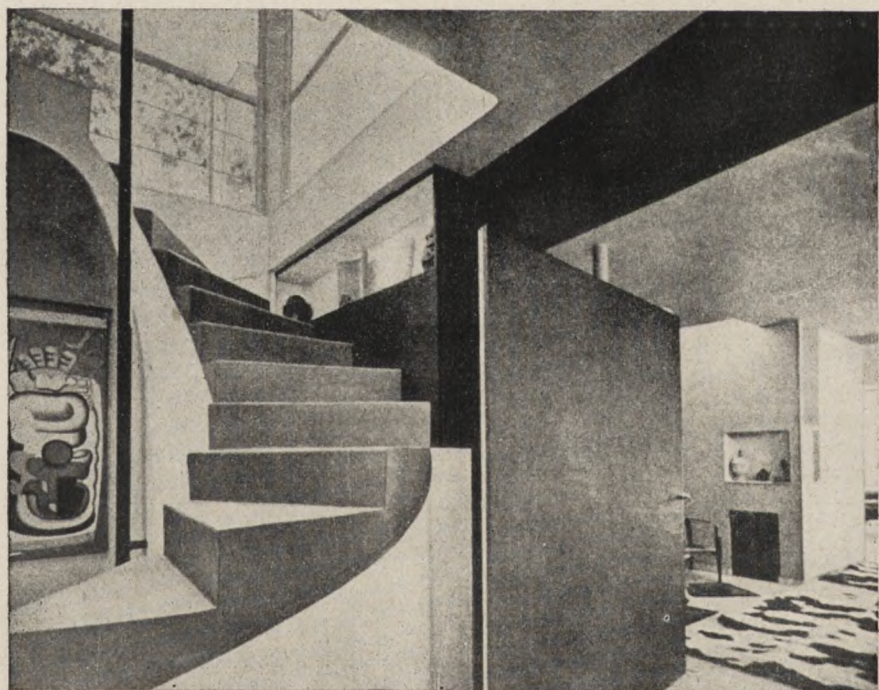


I.XIII. *Le Corbusier*

Villa.

Cézanne-nal kezdtük és a Cézanne-ból induló különböző festői és plasztikai indítékok, a 20. század konstruktív művészetének seregszemléje során végül is a modern architektúrához jutottunk. Ám, ha a fölvetett témának csakugyan a végére akar-nánk járni, akkor az új tipográfia, az új fénykép és a fotomontázs területére is vetnünk kellene legalább egy-egy pillan-tást. Abból a magból, melyet az aixi mester elhintett, a mű-vészeti formáknak valósággal új világrendszere fejlődött — sugárzóan tiszta, intuitív logikájú következtetések során és a belső kényszerűségnek annyira spontán, feltartóztathatatlanul célba törő erejével, hogy azt vélhetnők, nem is szellemi, hanem természeti folyamatnak vagyunk tanui.

Mennyi csatazaj kerekedett már ennek a konstruktív művé-szetnek az útja körül, hányan, de hányan rontottak már neki azzal a váddal, hogy forradalmi, hogy felforgató politikai cél-zatokat szolgál, hogy erőszakolt újításokban tetszeleg stb., stb. Ám ha elfogulatlanul lapozunk végig e tanulmány képes-tábláin, lehetetlen észre nem vennünk, hogy ez a művészet mi-lyen szerves fejlődés eredménye és másfelől, hogy mennyi eleven szál fűzi régi, eltemetett, holtnak vélt stílusokhoz. A 20. század konstruktív művészetének is megvannak a maga hatal-mas szellemi ősei. Persze, nem szabad őket a reneszansz köré-ben keresnünk. Lássuk be, hogy a formateremtő „isteni szikra“ néha századokat, sőt ezredéveket ugrik át és hogy az új kez-demény olykor a történelem szakadékos mélységei, roppant tá-volságai fölött ölelkezik a multtal. Sajátos magyar viszonyainkra vonatkoztatva: ki mondaná pl., hogy festőink és szobrászaink hagyomány-érzékének csak Nagybányáig, Mun-kácsy Mihályig és a multszázadbéli romantikáig szabad érnie?



LXIV. *Le Corbusier*

Lakás belseje.

A teremtő erejű művészet mindig is szabadon szárnyal. Pályáját nem úgy futja be, hogy közben egyre vissza-visszanéz és aggályosan kémlel, nem távolodott-e el túlságosan messzire a már kitaposott, biztosan járható úttól. Belső iránytűjének, eszményképének nagyon messzire kell mutatnia, ha csak egy lépést akar is valóban előre jutni. Nem egyszer megesett már a művészet történetében, hogy a látszólag légürbe, semmibe lendülő, látszólag kalandos és tévelygő koncepciók bizonyultak reális tetteknek, időálló értékeknek.

A 20. század konstruktív művészete megbízható, szilárd talaj, melyen bizvást tovább építhetünk.

Képek jegyzéke

I. Románkori katalán predellakép — — —	11
II. Velazquez: Pablillos de Valladolid — —	13
III. Manet: Elie Faure mint Hamlet — —	15
IV. Paul Cézanne: Húshagyó kedd — — —	17
V. Paul Cézanne: A Saint-Victoire hegye —	19
VI. Henri Matisse: Enteriőr — — — —	23
VII. Henri Matisse: Odaliszk — — — —	25
VIII. Nemes-Lampérth József: Ravatal — —	27
IX. Czóbel Béla: Csendélet — — — — —	29
X. Márfy Ödön: Kilátás — — — — —	31
XI. Bernáth Aurél: Reggel — — — — —	33
XII. Paul Cézanne: Csendélet — — — — —	35
XIII. Berény Róbert: Csendélet — — — —	37
XIV. André Derain: Csendélet — — — —	39
XV. Tihanyi Lajos: Csendélet — — — —	41
XVI. Paul Cézanne: Victor Choquet arcképe	43
XVII. Uitz Béla: Rézkarc — — — — —	45
XVIII. Paul Cézanne: Falusi zug — — — —	47
XIX. Maurice Utrillo: Utca — — — — —	49
XX. Paul Cézanne: Fasor — — — — —	51
XXI. Robert Delaunay: St. Séverin — — —	53
XXII. G. Dénes Valéria: Tájkép — — — —	55
XXIII. Georges Braque: Tájkép — — — — —	57
XXIV. Georges Braque: Csendélet — — — —	59
XXV. Georges Braque: Gitáros csendélet —	63
XXVI. Georges Braque: Virágoskosár — — —	64
XXVII. Georges Braque: Gitáros nő — — — —	65
XXVIII. Pablo Picasso: Csendélet sárga korsóval	67
XXIX. Pablo Picasso: Tükör előtt — — — —	69
XXX. Juan Gris: Csendélet — — — — —	71
XXXI. Fernand Léger: Csendélet — — — —	73
XXXII. Piet Mondrian: Kompozíció — — — —	75
XXXIII. Jean Hélion: Kompozíció — — — —	77
XXXIV. Auguste Herbin: Kompozíció — — —	79
XXXV. Martyn Ferenc: Kompozíció — — — —	81
XXXVI. Pablo Picasso: Ülő nő — — — — —	83
XXXVII. Giorgio Chirico: Régészek — — — —	85
XXXVIII. Franz Marc: Szarvasok — — — —	87

XXXIX. Fritz van den Berghe: Látomás — —	89
XL. Marcel Gromaire: Őrtorony — — — —	91
XLI. Lyonel Feininger: Gelmerode — — — —	93
XLII. Egry József: Szigliget — — — — —	97
XLIII. Egry József: Krisztus és a pribékek —	99
XLIV. Kmetty János: Napraforgós csendélet —	101
XLV. Szobotka Imre: Badacsonyi szőlőhegyen	103
XLVI. Derkovits Gyula: Hajnal — — — — —	105
XLVII. Paizs-Goebel Jenő: Csendélet — — — —	107
XLVIII. Farkas István: Kompozíció — — — — —	109
XLIX. Gadányi Jenő: Fekete táj — — — — —	111
L. Domanovszky Endre: Akt — — — — —	113
LI. Barcsay Jenő: Fehér fények — — — — —	115
LII. Dési-Huber István: Parasztudvar — — —	117
LIII. Pálffy Péter: Ülő nő — — — — —	119
LIV. Pap Gyula: Kohómunkások — — — — —	121
LV. Pablo Picasso: Férfi fej, 1909. — — — —	125
LVI. R. Duchamp-Villon: Ülő nő — — — — —	127
LVII. Alexander Archipenko: Ökölharc — — —	129
LVIII. Jacques Lipschitz: Fekvő nő és gitár —	131
LIX. Henry Moore: Fekvő nő — — — — —	133
LX. Henri Laurens: Okeanidák — — — — —	135
LXI. Anton Pevsner: Térplasztika — — — —	137
LXII. Max Bill: Végtelen kanyar — — — — —	139
LXIII. Le Corbusier: Villa — — — — —	141
LXIV. Le Corbusier: Lakás belseje — — — —	143



Tartalomjegyzék

Bevezetés	— — — — —	7
Előzmények	— — — — —	10
A. Cézanne-ből induló fejlemények		
I. A szín	— — — — —	22
II. A plaszticitás	— — — — —	34
III. A tér	— — — — —	50
Szobrászati fejlemények	— — — — —	122
Pillantás az építészetre. — Befejezés	— — — — —	140
Képek jegyzéke	— — — — —	145



TOLSZTOJ A KREUTZER SZONÁTA

Tolsztoj Nikolajevics Leó a világirodalom egyik legnagyobb ábrázolóművésze. — Emberek, korok és eszmék csodálatos tisztasággal tárulnak regényeink keresztül az olvasó elé. Ő maga azonban elsősorban moralistának vallotta magát, csillogó művészetét prófétai hitének szolgálatába állította s nem egy írása ugyanannyira vitairat, mint amennyire irodalmi remekmű. Legjellemzőbb és legérdekesebb ebből a szempontból „A KREUTZER SZONÁTA”. Az újtestamentum erkölcstanának legharcosabb vitairata ez a hátkorongató szerelmi történet, melynek halhatatlanná lett hőse: Pozdnüsov maga meséli el házasságának szükségszerűen tragédiába torkoló történetét. A regény központjában a zene áll, az üsztöűket felszabadító, mindent leromboló beethoveni muzika. A zene állítja szembe a regény elbukó szereplőit a kérelhetetlen tiszta erkölccsel, a biblikus paranccsal, melynek rideg és elgyötört végrehajtója Pozdnüsov, a megcsalt férj. Tolsztoj írásművészetének bravúrja ez a könyv, ahogy a legmagasabb eszméket a legizgalmasabb történeten keresztül mutatja be. Biblikus példabeszéd a lélektan és meseszövésművészi és lebilincselő eszközeivel. A házasságtörés és féltékenység emberi drámája ebben a halhatatlan műben kapta meg végérvényes ábrázolását. Példázza mutatja meg Tolsztoj, hogy mi mindent jelent az olyan sokszor, könnyedén kiejtett szó: szerelem.

ANONYMUS

A lélek és a társadalom törvényszerű igazságait a múlt és a jelen valóságán keresztül mutatják meg az

ANONYMUS REGÉNYTÁR

könyvei. Legközelebb megjelenő kötetek:

ALUIZIO AZEVEDO:

H A N G Y A B O L Y

A kitűnő brazil író regénye a délamerikai nagyváros szegény embereinek életéről. Exotikum és társadalomábrázolás, lélektan és fordultatos események, érdekes környezetrajz sajátos ötvözete.

HEGEDŰS GÉZA:

B Á L V Á N Y R O M B O L Ó K

Egy kis nép győzelmes szabadságharca a zsarnokság és a hamis bálványok ellen, háttérben az ókori kelet nagyhatalmainak szövevényes külpolitikai vetélkedése a tenger és a karavánutak birtokáért.

LERMONTOV: KORUNK HŐSE

Az orosz irodalom klasszikusának remekműve. Hőse, Pecsorin, a realiztikus emberábrázolás mintaképe. Ezzel a könyvvel kezdődött az orosz regényirodalom diadalmas bevonulása az európai kultúrába.

A Z

ANONYMUS REGÉNYTÁR

további kötetei a következő írók műveiből kerülnek ki:

Hervey Allen

Michael Arlen

Charlotte Brontë

Victor Hugo

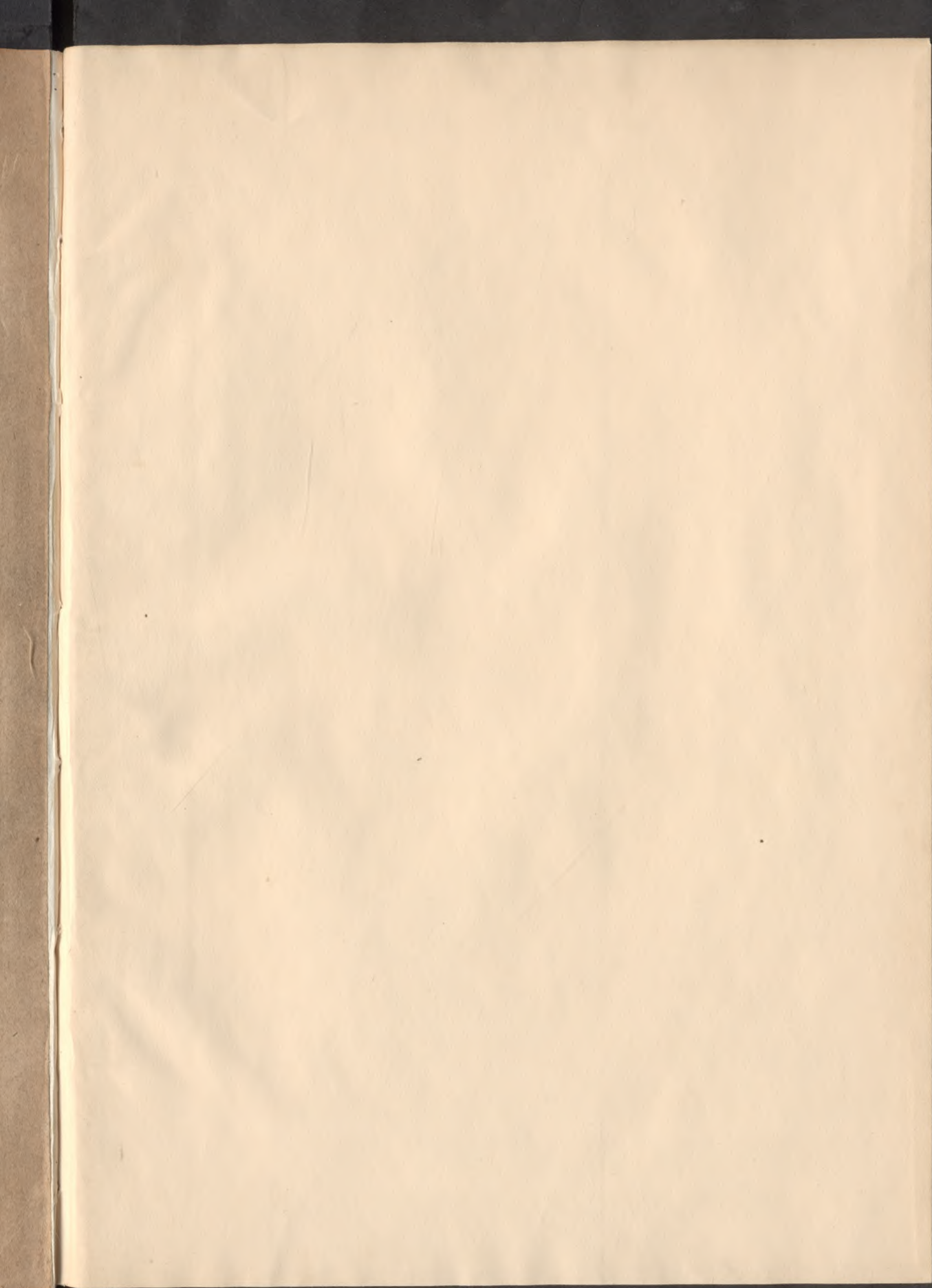
Peter Jens Jacobsen

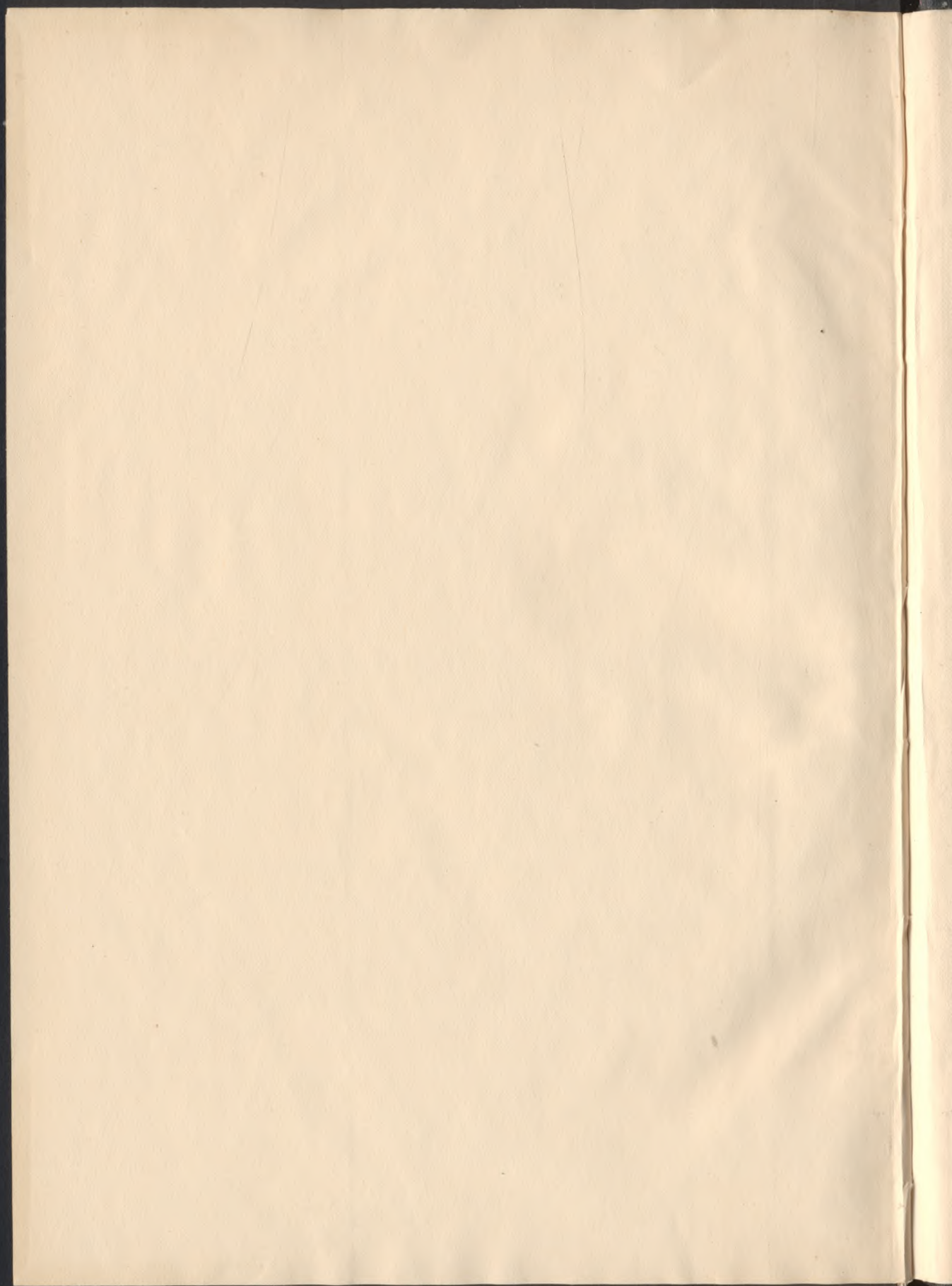
James Joyce

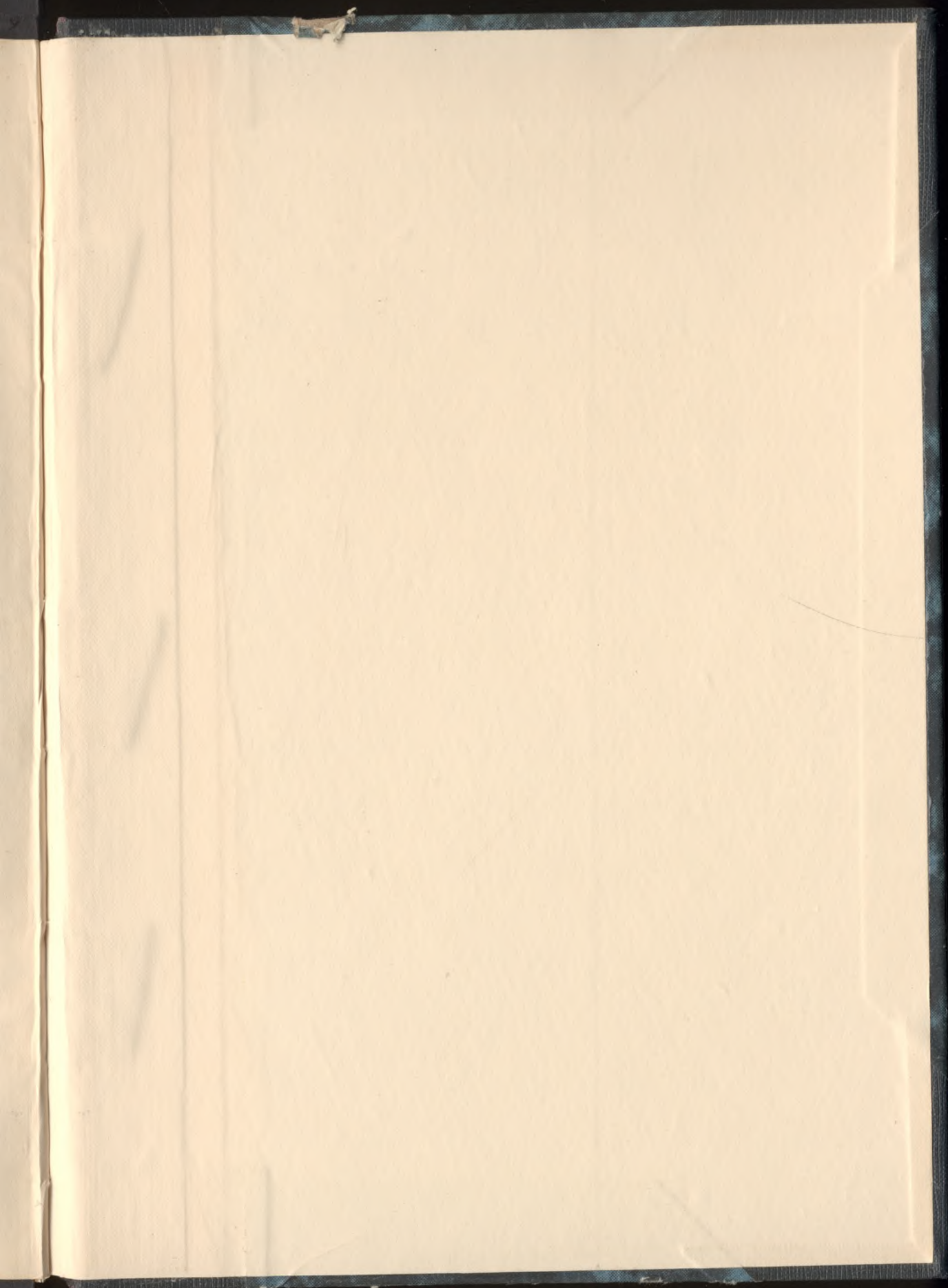
Guy de Maupassant

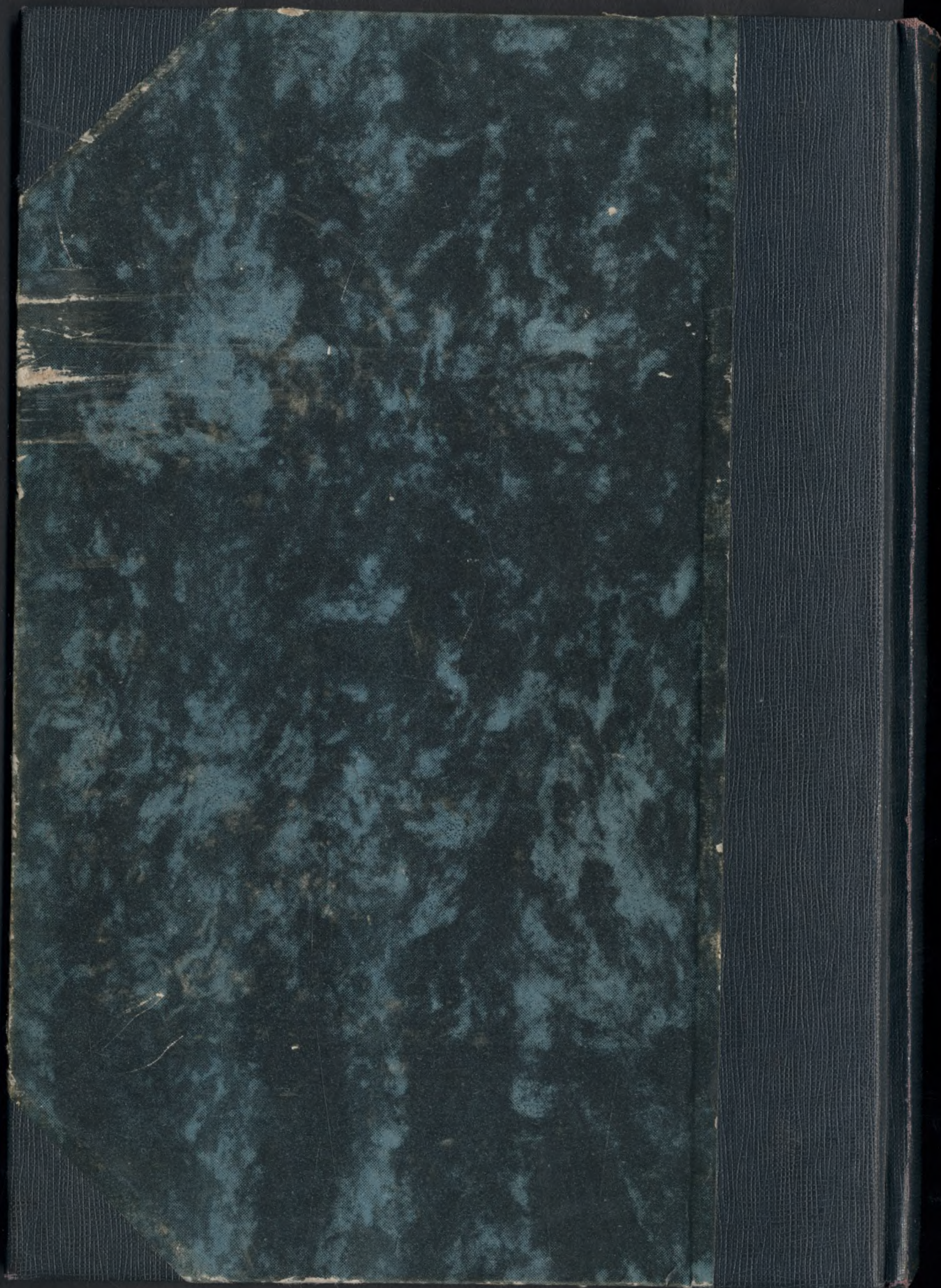
Thomas Wolfe

és új magyar írók









250.951

Köllhauf: CÉZANNE