

237974

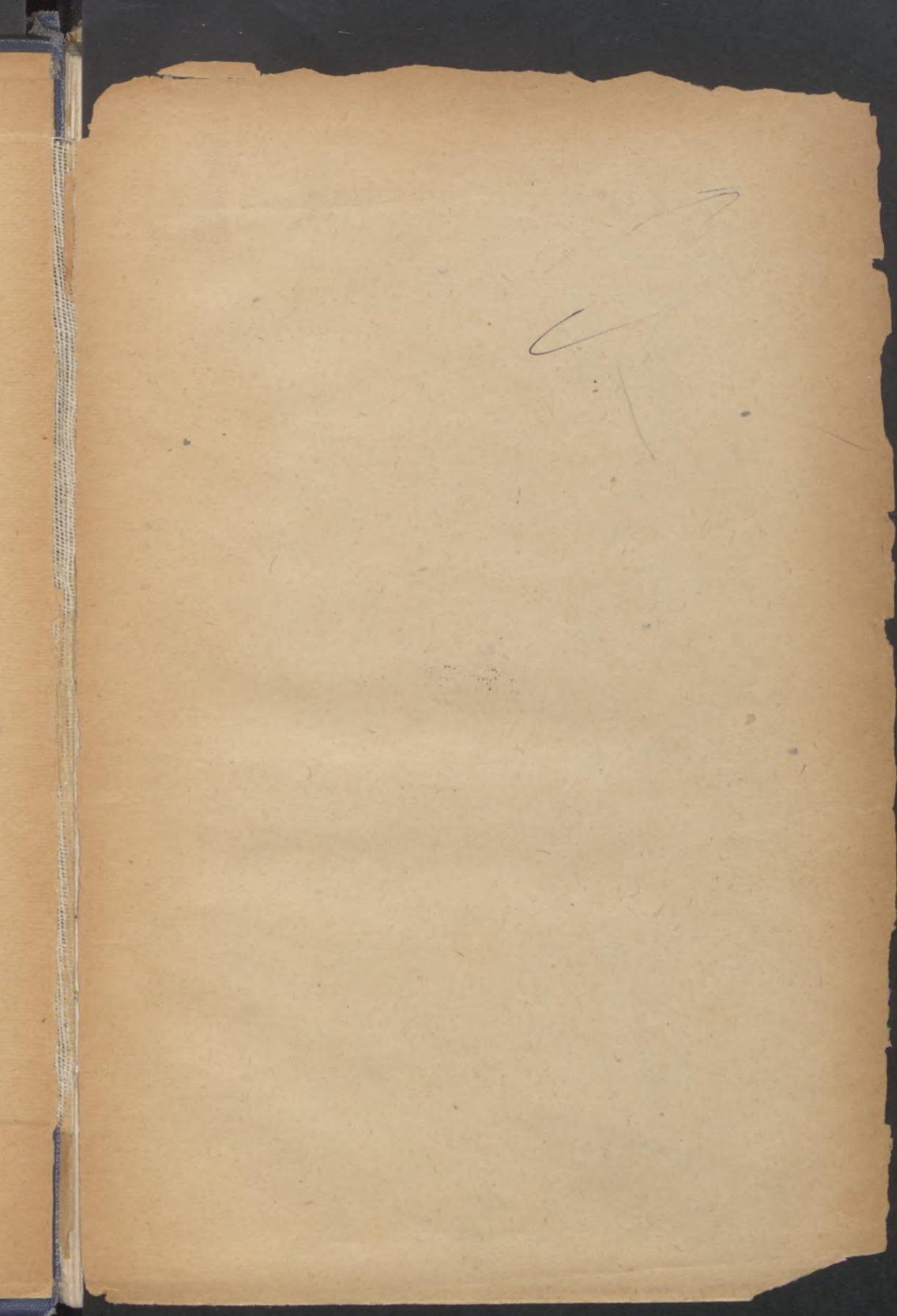
ÚJ MAGYAR PIKTÚRA 1900-1925

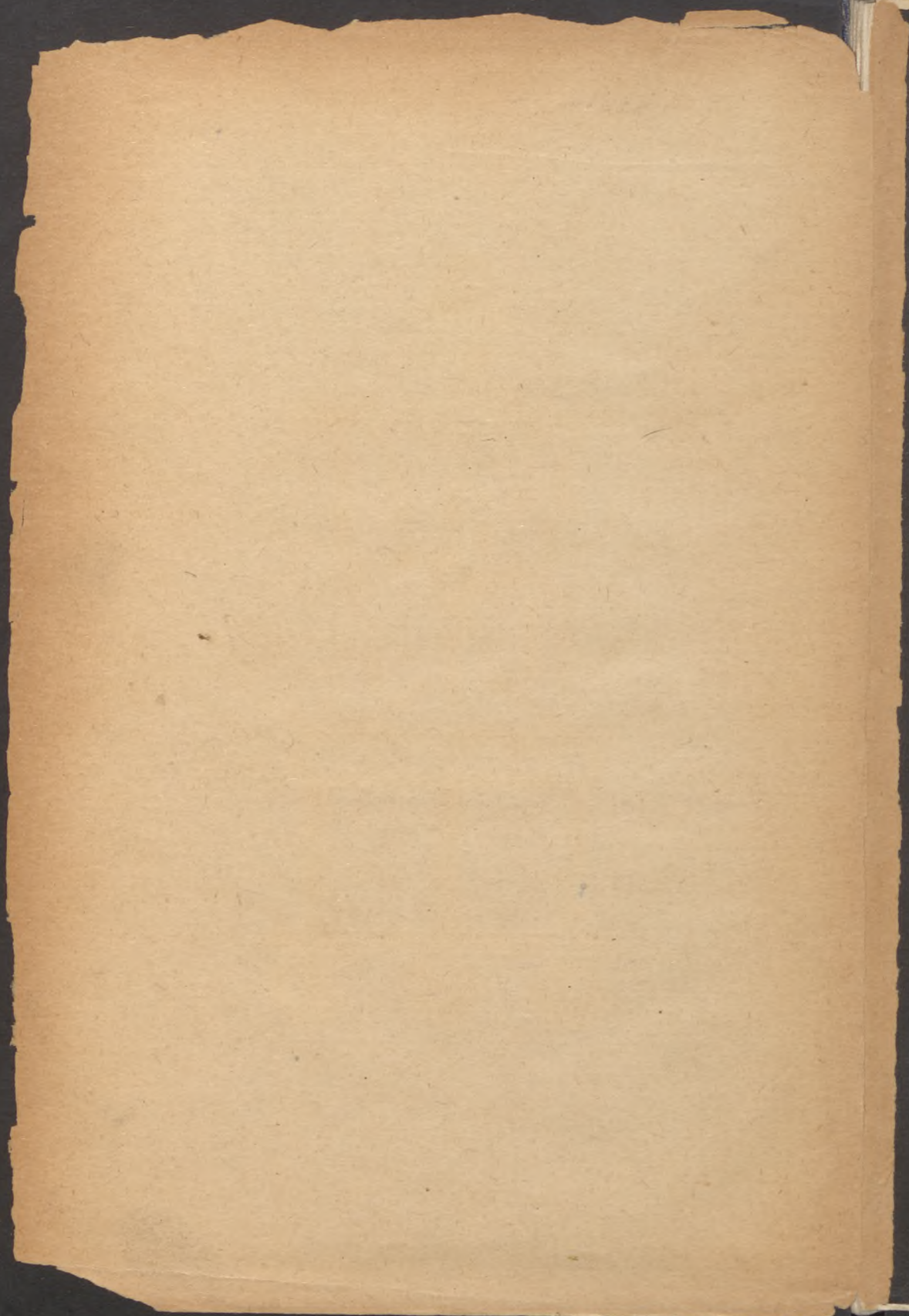


IRTA
KÁLLAI ERNŐ

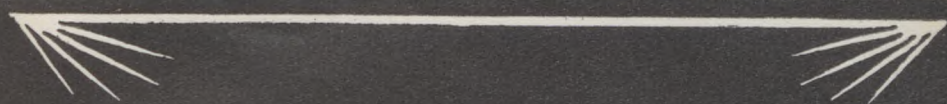
Art.
2161







ÚJ MAGYAR PIKTŰRA



1900 → ← 1925

AMICUS-KIADÁS
1926



AMICUS-KIADÁS
1926

ÚJ MAGYAR PIKTŰRA

IRTA
KÁLLAI ERNŐ





E munka egyidejűleg megjelent német nyelven is,
Klinkhardt & Biermann kiadásában. Leipzigban.

ÚJ MAGYAR PIKTÚRA

1900-1925

ÍRTA
K Á L L A I E R N Ő

83 KÉPPEL

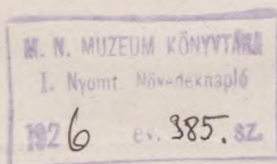
AMICUS KIADÁSA 1925

Art.
2161

Nyomtatta 1925 tavaszán a Globus r.-t.
Budapesten. 25 amateurpéldány
készült merített papíron.



237974



ELŐSZÓ

Ez a könyv nem apró monografiák sorozatának, hanem az újabb magyar piktúra fejlődéstörténetének és stíluskritikai elemzésének készült, rámutatva a sajátosan magyar stílusjelenségek nemzeti és társadalmi összetevőire. Az újabb magyar piktúrának is vannak jelentős tehetségei, akik a maguk nemében egyszeri és egyetlenül álló értékeket képviselnek; ez kétségtelen. Sőt, miután a legvégtetesebb individualizmus korát éljük, a lehető legkülönbözőbb arculatú törekvésekkel állunk szemben. Misem volna érdekesebb tehát, mint az egyéniségekre való osztódás legfinomabb változatait is nyomon követni, pontos rajzát adni mindenki fejlődésének és munkásságának. De én mégis az összefüggést keresem inkább, mely az egyéniségeket közösen determináló társadalmi és nemzeti foglalatához vezet. Ez az összefüggés a programmatikus individualizmus korában is érvényesül, hatása alól a legholdkórossabb különködés sem vonhatja ki magát teljesen. Igaz, hogy idegen befolyások elhomályosíthatják, megzavarhatják az eredet vonásait. Kivált ott, ahol a művészetnek nincs elég szélesen és mélyen kialakult nemzeti vagy szociális stílushagyománya. Így van ez a magyar piktúránál is, melynek stílusa inkább tájszólás, mint önálló kulturájú nyelv. Mindamellettt így is sok benne az eredeti fordulat. Éltrevalósága minden fölmerülő, európai horderejű stílustörekvésből csinál valamit, ami francia, német, olasz vagy orosz sugalmazása ellenére is sajátosan magyar és épen ebben a sajátosságában értékes.

Festőművészetünk a 19. század második felében kezdett tárgyától eltekintve is jellegzetesen magyar vonásokat öltetni. Azóta a magyar gondolkodás és érzésmód egyszer tudatra jutott sajátos festői stílusdiszpozícióinak egyre sokasodó és

változó irányokon keresztül volt alkalmuk összemérni lényüket az alakítandó objektív stílusmatériával. Így egészen önkéntelenül és szervesen, mintegy a szellemi létért való küzdelem szükséges következménye gyanánt, fokozódó tisztaságban és sokoldalúságban bontakoznak ki a magyar festőművészeti stílus jellegzetes vonásai. Az egységes karakter, mely felé minden kétséget kizáróan gravitálnak, még nem annyira átfogó és magában záródó, hogy önnön teremtményéből mindennek sajátos, hiánytalan képét nyújthatná, amit a magyar glóbusz és benne Európa élete mint megformálni való tartalmat tűz a művészet elé. A magyar festőművészeti stílus képe még ma is töredékes. Nem egy ponton, ahol pedig fontos magyar élettényezők várnák a maguk sajátos festői testtéválásukat, idegenből kölcsönzött külsőségek egy-két etnográfiai sallanggal ellátva kendőzik szegénységünket. Ezt a fogyatkozást nem szabad szem elől tévesztenünk, amikor azt állítjuk, hogy *van* modern magyar festőművészeti stílus. Ám az új magyar piktúra stílusbeli jellegzetességei ennek a fogyatkozásnak az ellenére is szerves festői kultúra kereteit kezdik kitölteni. Ebben a keretben minden pont, minden stílusbeli árnyalat szükséges összetevője és egyben eredője az egésznek. Az újabb magyar piktúra reprezentatív értékei már nem állanak ötletszerűen és véletlenül a nemzeti kultúra körén belül. Amióta a 19. század második felében a magyar festői stílus néhány lényeges vonása vászonra került, azóta ezek a határt és alaptónust jelentő vonások a föltétlen lélektani alkalmazkodás, a stiláris *Wahlverwandschaft* és logika rendjén irányítják a magyar piktúra fejlődéstörténetét. Hiába járnak festőink Páris, Wittebsk és Berlin csodálatára. Cézanne és Matisse, van Gogh és Gauguin, Picasso és Gleizes vagy Chagall és Franz Marc idegen világa fölött végül is úrrá lesz a bőséges nedvű és dús matériájú hazai természet, a nem egyszer bizony túlfűtött és fegyelmezetlen temperamentum hatalma.

Munkámban ezt az áthasonulást próbálom nyomon követni. Az a kérdés foglalkoztat, hogy miként öltenek a modern művészeti törekvések a sajátos magyar stílustendenciák kezén

szükségszerűen ilyen vagy olyan testet. Rá akarok mutatni a különböző irányú és egyéniségű kreációkban nyilvánuló közös stílusbeli lényegre, benne a sajátos magyar nemzet- és társadalomlélektani összetevők funkciójára. Végeredményben ezekben az összetevőkben rejlik a magyarázata annak is, hogy mik azok a stílusbeli jellegzetességek, melyeket piktúránk csak magyar voltának megtagadása és eleven erejének csökkentése árán viselhet.

Tudtommal ezt a kérdést eddig még senki sem tárgyalta képírásunk egész multjára ható következetességgel. Bármilyen rövid is ez a mult, stílusának mégis aránylag részletes elemzését kellett adnom tehát, hogy az újabb törekvések mélyebb nemzeti értelmezéséhez megfelelő alapot szolgáltatassak. Ezért foglalkozik könyvemnek egy igen terjedelmes része a 19. század magyar piktúrájával.

Ebben a történeti visszapillantásban és az újabb képírásunkra vonatkozó fejezetekben az európai áramlatok és perspektívák főként annyiban játszanak csak szerepet, amennyiben általuk a sajátos magyar stílusnak szükségszerűen kiütközö egyik vagy másik jellemvonása dokumentálódik. Ez a szerep nem mindig jut érték dolgában vezető művészre. Tehát olyan munkák is sorra kerülnek a reprodukciók között, melyek egy, csak kvalitás szempontjából történő választás esetén kimaradtak volna. Bármennyire szívesen hoztam volna is nem három-négy, hanem nyolc-tíz reprodukciót egyik-másik festőnktől, kénytelen voltam korlátozni a számot, hogy minél több különböző irány és egyéniség felől mutathassak rá a sokféleben is közös magyar lényegre. Ennek a célnak az érdekében válogattam ki különböző periódusokból való képeket akkor is, ha az illető festőt csak az egyik vagy csak a másik korszaka kvalitás tekintetében jobban képviselhette volna. Azt is stílusbeli összefüggések hangsúlyozása kedvéért láttam jónak, hogy néhány festőnk munkásságát különböző csoportok között megosztva mutassam be. Hogy ezt az elrendezést nem követtem a végletekig, annak pusztán technikai okai voltak. A szövegbeli fejtegetések úgysis túl teszik magukat ezen a korlátozáson és az időrend zsinórmértékén.

Van néhány festőnk, aki még csak a szövegben sem szerepel, holott ott volna a helye és az illusztrációs anyag is hiányát látja távollétének. Nem szándékos mellőzésnek, hanem az anyagszerzés és az eredetiek előtt való tájékozódás akadályainak kell ezt betudni, melyekkel szemben tehetetlen voltam. De az elmaradt művészek egyébként kíváncsian szereplése sem változtatna a stílusbeli keret egészen és nemzeti sajátosságain, melyek újabb piktúránk rajza során így is kialakultak. Legföljebb további részletezésekről lett volna szó, melyek a lényeg szempontjából nem okvetlenül szükségesek.

Stílusbeli elemzéseim mindenütt figyelembe veszik a társadalomlélektani és világszemléleti összefüggéseket. Meggyőződésem, hogy csak ezeknek az összefüggéseknek az alapján lehet a művészetnek merő formalizmuson és nyeglén nyenyekedésen túl járó rajzát adni. Másrészről kétségtelen, hogy az a stíluskritika, mely ösztönösen is reagál a formában nyilvánuló reális élettényezőkre, nem lehet olyan értelemben tárgyilagos, mint ahogy a l'art pour l'art elve kívánná. Legkevésbé pedig éppen *mai* törekvésekkel szemben. A stílusbeli harmónián és mesterségbeli színvonalon túl engem az a kérdés is érdekel, milyen viszonyban állanak a formában nyilvánuló eszmei és lélektani összetevők az aktuális társadalmi és kultúrfilozófiai problémákkal. Mivel pedig én magam ezeket a problémákat egészen határozott, programmatikus szempontból nézem, lehetetlen, hogy helyenként stílusfejtegetéseken át is kultúrfilozófiai vitákba ne szálljak, vagy ilyen értelemben ne agitáljak. Ez lehet tudománytalan, de mindenesetre megóv attól, hogy a művészettel esztétikai fétisizmust űzzek. Különben is időben annyira a jelenhez tartozó, vagy tőle alig elválasztott áramlatokról van szó, hogy minden tárgyilagosságra való törekvésem ellenére is szükségesnek tartottam, hogy pl. a konstruktivizmus általános ismertetésére megkülönböztetően sok teret fordítsak. Ezt a részrehajlást a magyar kiadásban az is indokolja egyébként, hogy olyan törekvéseket iparkodik megértetni, melyek hazai művészeti életünkben eddig nyilvános szerepet nem játszottak.

Amikor nemzeti sajátosságokról van szó, természetesen

nem a liberális polgári illúziók vagy a fajvédő reakció értelmében való fogalmakat használok. Az osztályokban tagozódó társadalom egészére kiható, egységes nemzeti kulturáról beszélni igen késői felújítása volna romantikus történelmi konstrukcióknak. Új piktúránk magyar, de *polgárian magyar* művészet. Sem a magyar paraszt, sem a magyar munkás élete, gondolat- és érzésvilága nem ölt testet benne. Hacsak nem polgári entellektüellektől származó értelmezések alakjában. Vagy, *Benedek Péter* esetében, a kispolgárosodás jellegzetes vonásaival. A nemzeti teljesség ábrándja, mely igen jellemzően, Madarász és Székely idejében is csak a történelmi múlt árnyékait vagy felhődző glóriáját tudta idézgetni, régen széjjel foszlott. És a naturalizmusból nőtt újabb magyar stílustörekvések nemzeti szelleme a hazai környezettel való szerves összefüggésük ellenére is csak a polgári lokálpatriotizmus esztézisét nyilvánítják.

Akár a polgári szabadelvűség nemzet-konstrukciója, az ébredők romantikája is távol áll tőlem, amikor a festői stílus magyar faji sajátosságairól beszélek. A magyar fajiság gondolatát annyiban látom reális élet- és kultúrtényezőnek, amennyiben a *Petőfi-Petrovicsok*, a *Munkácsy-Lieb Mihályok*, *Rippl-Rónaiak*, *Iványi-Grünwaldok*, *Kernstock Károlyok*, *Perlrott-Csabák* és a többi idegen származásúak műve is magyar faji sajátosságokon épül — a környezet és a történelem beolvasztó hatásának jóvoltából.

Berlin, 1925 január.

TERMÉSZET, TEMPERAMENTUM, STÍLUS

A művészet temperamentumon át látott természet. Ha Zola meghatározása valóban teljes lényegét nyújtaná a művészetnek, akkor nem volna értékesebb, nagyszerűbb piktúra a világon a magyarnál. Mert természet, bőkezű és pompás, jutott nekünk a javából, temperamentum dolgában pedig annyi a fölségünk, hogy már sok is talán.

A magyar temperamentum a test- és lélekszervezet szilaj dinamikájában nyilvánul, hirtelenül lendülő élmények heves iramában. Az élmény intenzitása és tempója szükségkép erősen hangsúlyozódó, plasztikus érzésekben tömörül, ami határozottan tagolt, eleven ritmussal jár. Viszont van a magyar temperamentumnak egy lényeges összetevője, melyben lénynak az előbbivel ellenlábás oldala nyilvánul. Keleties nyugalommal, sőt tunyasággal szeret sütkérezni érzékeinek forró pompájában. Ez az érzékiség gyakran fülledt bőséggé zsúfolódik. Emésztő passzívitásra, mélabúra hangol, melyből ismét váratlan fordulattal pattan ki a fölszabadult elevenség duhaj paroxizmusa.

Két veszedelem fenyegeti állandóan a magyar temperamentumot: a szertelen életigenlés káprázata és a csüggedés éjszakája. Mind a két véglet a parttalanság és tagolatlanság csődjét jelenti az életérzés ritmusára nézve. Az aktivitás mohó lelkenedezése szétszórja, atomizálja az élményt, vagy olyan kilengésekre ragadja, melyek érzet- és képzettársító dinamikája messzire elrugaszkodik minden szerkezetes tartalmi súlytól, gyökeres szubsztanciától. A túlfűtött érzékiség és temperamentum másik végletes életnyilvánulása viszont ólomsúllyal nehezedik minden impulzusra, mely mozgást, cselekvést, lendületet jelentene. Nincs szerencsétlenebb emberi problematika a magyar akarat immanens tragédiáinál, halva született vagy

derékon tört nekibuzdulásainál. Sajnos, nem írhatjuk őket csak a polgári individualizmus züllesztő romantikájának a számlájára, bármennyire kétségtelen is, hogy erkölcsi és világnézeti iránytalansága sokat ártott e tekintetben. Történelmi és társadalmi balviszonyaink sem magyaráznak mindent. Annál kevésbé, mert maguk is jórészt jellembeli gyöngeségeinkre vezethetők vissza. Nemcsak egyénekre, de népekre is áll, hogy sorsuk eleve bennfoglaltatik jellemükben. A magyar jellem alapvonása, hogy akaratának kitartó és megvalósító ereje ritkán áll arányban a vérmes perspektívákkal, melyeket temperamentumos lelkesedése látni szeret és ösztönéletének fullasztó nehéztérképével, mely oly végzetesen szokott úrrá fajulni jobbik esze és lelke fölött. Még a cselekvőkétségének teljes hatalmában álló magyar akaratot is mindig komplikálják és terhelik belső gátlások. A magyar energia aktivitásának delelőpontján is fojtott, mert állandóan a fatalisztikus összeecsuklás és az extatikus lendületek végletei között feszül. Ezeknek az elementárisan impulzív lehetőségeknek az érzete mindig ott lappang a magyar öntudat mélyén, még akkor is, amikor a legszoborszerűbb zárkozottság és szilárd nyugalom páthoszával hordja fennen fejét. Ezért, ha egyszer kimozdul egyensúlyi helyzetéből, dinamikája az életérzés szélső végletei között hányódik: A *sírva-vigadás* híres vagy hirhedt rapszódiája ez, mely nemcsak individuál-lélektani keretekben jellemzi a magyarságot, hanem a maga teljességében, történelmének esztelen sorsfordulataiban is.

Igaz, vannak módosulások a magyar temperamentum lélektanában, melyeket gazdasági és társadalmi okok magyaráznak. Kétségtelen, hogy a magyar paraszt temperamentumának minden kilengése mélyén is hasonlíthatatlanul több a biztos és erős rendtartalék, az ok és célszerűség ösztönös életfilozófiája, mint pl. a polgári értelmiségnél, főként ennek vidéki kisnemes-származékánál, mely a maga könnyen bevülő temperamentumának élményeit, sőt egész életfolyását nagyon is könnyen váltja aprópénzzé vagy szórja szét boldogan semmivé. De a faji összegezés szintjén a magyar temperamentum osztálykülönbség nélkül is úgy mutatkozik, mint mértéket,

fegyelmet csak kevésbé ismerő szilajság egyrészt és hanyag kényelemszeretet másrészt. Könnyelműségünk és nemtörődömségünk határtalan. Hogy mégis van valami, ami temperamentumunk passzivitásban, sőt fatalizmusban borongó mélységeit megmozgatja és magas kedvünk hetvenkedéseit szorosabbra fogja, azt inkább úri büszke magunktartásának, mint holmi kategórikus imperativusoknak köszönhetjük. Illetőleg: Inkább sűrű ösztönéletünk tehetetlenségi nyomatékának, más szóval ázsiai nyugalomunknak, mint szellemi fensőbbiségnek. Férfias büszkeség és rátartóság, valami ösztönös, sokszor brutális *Herrenmenschentum*: ez a leggyönyörűbb magyar tettek és a legnemesebb, leggerincesebb magyar attitűdök rúgója. Viszont nyugalmas ázsiai életbölcseesség diktálja azt, ami a magyar élményben, sorsban: a magyar temperamentumban tempós célbatörés, ökonómia és rendületlenség meg jóízű humor. Igaz, hogy ez a józanság nem olyan, mint a germánoké. Nem olyan kínosan szorgos és gondos az élet adminisztrálásában. Civilizatív érdeklődése, szervező ereje messze elmarad a nyugat mögött. Sokat parlagon hágy önmagában és maga körül, amit ott hiánytalanul belevonnak a gazdasági és szellemi termelés örökké serény üzemébe. A magyar józanság egyik legfőbb életbölcseleti tétele, hogy *aki sokat markol, keveset fog*. A másik: *lassan járj, tovább érsz. Okkal-móddal, mindent a maga idejében*. Milyen bölcs, milyen parasztian bölcs elvek ezek a magyarság életében, mely Budapesten is megőrizte vidékiesen széles és körülményes formáit. Ez a tempós életrend a viszonyok és lelkek aránylagos egyszerűségére vall, szemben a komplikált nyugat zaklatott sietségével.

De nemcsak a kelet ellentéte ez a nyugattal, hanem az agrikultúráé is szemben a trösztösödő gyáriparral és kereskedelemmel. Aminthogy az agrikultúra ténye egyáltalán és benne a természeti környezet primér hatása kétségtelenül fontos szerepet játszik a magyar temperamentum és jellem determinálása körül. A magyarság földrajzi és klimatikus viszonyok favorizálta mezőgazdasági életberendezkedése fiziológiai bőségre, érzéki dúskálásra nevel. Ezért is szeretjük hangoztatni: *Szegények vagyunk, de jól élünk*. Az agrikultúra fentartja és erő-

síti az amúgy is döntő magyar fajlélektani motívumot, a jellegzetes magyar élmény sűrű testi alaptónusát, mely még ott is föltétlenül uralkodó tényezője, matériája a tudattartalomnak, ahol ennek a tartalomnak a jelentés-iránya elvont szellemi szférák felé mutat. A vidékies agrikultúra nyugalmas életrendje, keveset problematizáló gondolatvilága okvetlenül javára van a magyar temperamentum erős ösztöniségének. Nagyobb, uralkodóbb szerepet, több szabadságot biztosít a tudat alatt lappangó, féktelenkedésre hajló, gyakran zsarnoki, de pompázó impulzusoknak. Nem úgy, mint a nagy ipari centrumokban élő tömegeknél, melyek testi életösztönei aránytalanul többet szenvednek a racionalizált munka- és létviszonyok szigorúsága és szűkösége miatt.

A magyar agrárélet zsírpárnái közé ágyazott embert általában kevesebb konfliktus gyötri és enyhébben, mint a technikai civilizáció és az ipari szocializmus ezerféle sors- és lélek-válságának kínpadjára húzott, eszében kételkedő és idegeiben túlérzékeny nyugatot. Szó sincs róla: Megvan nálunk is a viszhangja mindennek, ami odakinn nyugtalanít és halálra sebez. De a modern szellemi mozgalmak magyarországi történetének súlypontja egyelőre nem a diaszpórába és emigrációba helyeződött-e át? És ami otthon volt és van ma is, bizony távolról sem mutatja a polgári kultúrával való meghasonlásnak azt a végletes, radikális következetességét, melyet a francia és német mozgalmak értek el. Hogy e tekintetben a még nálunknál is inkább mezőgazdasági Oroszország új költői, írói és művészei is túlszárnyaltak bennünket, annak oka az orosz lélek határtalan fanatizmusában rejlik, melynek antikrisztusi hitvallása éppen olyan izzó és abszolút, mint amilyen deizmusa és keresztényi alázata volt. Bennünk nincs meg a magunk átengedésének, az egyéni körülhatároltságból el-kifelé törekvő odaadásnak, az eszmében, objektívumban való teljes átlényegülésnek az a rajongása, mely az oroszokat és az az idealizmusa, mely a németeket jellemzi. És nem vagyunk képesek arra sem, hogy annyi tisztelettel és figyelemmel legyünk a körülöttünk élő külvilág tárgyi autonómiája iránt, mint a franciák. Öntudatunk mélyén mindig ébren van valami abból az

ösztönből, melynél fogva egyéni test-lélek mivoltunkban végül mégis csak sérhetetlen, plasztikus egésznek, úrnak, parancsolónak érezzük magunkat. Mindig, minden körülmények között ott a válaszfal énünk és a nem-én között. Hiányzik bennünk a központ, melyben, mint végső megfejtésben egyaránt megoldottnak, nyugalomra jutottnak élhetnők lényünk belső és külső problémáit. *Nincsenek misztikusaink*, mert túlságosan rátartó, nyakas és pogány urak vagyunk és túlságosan rabjai temperamentumunk expanzív lendületeinek.

A sok jellegzetes példa közül csak egyet, újabbat: Sze-gény Ady Endre mennyit áhítózza a bensőséges békét, a „titkok titkában” való nyugalomra térést. Ennek a békének, vál-lásos egységnek az ő sokat tudó és meghasonlott lelkében is kigyulladhatott volna a fénye, ha németnek, vagy még inkább, ha orosznak születik. De neki, mint a poklok poklában is magyar úrnak: föloldatlan dualizmus volt az osztályrésze, mely minden önáltató, „szelid esti imádságon” és istenidézgetésen túl is örökös harcot jelentett, háborút önmagával és a világgal. Ady nemcsak fajából, de osztályából is kinőtt magyar volt, anélkül, hogy másfelé horgonyt vethetett volna. Szociális és nemzeti meghasonlás magyarázza költészetének tragikus belső ellentmondásait. De hogy ezekből az ellentmondásokból ő, ki annyira, olyan gyötrődő romantikával áhítózza az isten és a vallásos fiui alázat nevében való végső békét, nem jutott tovább a letörtség és gyöngeség pillanatainak hanyatló árnyék-hiténél és ájult kapitulációinál, ez a csak azért is úri nyakas-ság, ez a pogány gőg: a magyar öntudat nagyszerű, de kár-hozatos szertelenségén múltott. Ezt az öntudatot sem nemzeti, sem polgári vagy keresztény szentenciák nem tudták kicsalni fellegrárából, nem tudták rábírní arra, hogy ott hagyja a *magányosság büszke fellegrármát*, ezt a „büszke nagy siratót”. Pe-dig Ady eleget búzgólkodott, valósággal ájtatossági gyakorla-tokat végzett istenének és nemzetének színe előtt. Győzni mégis a kivert, elszigetelt, opponens magyar dacos kemény-sége győzött.

Ady a bomló polgári individualizmus, nacionalizmus és deizmus különösen kirívó jelensége ugyan, egy történelmi

fejlődés záró láncszeme. De nem volna nehéz a magyar politikai és kultúrtörténet egész multján végig mindenütt rámutatni arra, hogy az egocentrikus magyar öntudat mindig minő szakadékokat támasztott alany és külvilág, egyén és kollektivum között. Nem is szólva az egész kuruc-, betyár- és pásztorromantikáról, a magányosság és kesergés szokványos magyar lírájáról. Bizonyos, hogy sem keresztény, sem polgári kötelekeknek a magyarság nem hajtott fejet olyan mélyen és igazán, amint az másfelé történt. Átkereszténységünket misem bizonyítja jobban, mint, hogy a nyugati és keleti kereszténység hatalmi szférái közé ékelve, semmi önálló, magunkhoz szabott formáját nem tudtuk teremteni sem a keresztény hitvallásnak, sem mithológiájának, szertartásának és templomainak. A polgári életbe pedig akkor kezdtünk belépni, mikor az már rég elvesztette hajdani szigorúan megszabott konstrukcióját és a lazuló keretek között mindenféle pongyola átmenet kínálkozott feudalizmusból és céhrendszerből a liberális demokrácia felé. Még így is hányan vannak azonban a mult századbeli magyar gazdasági, politikai és szellemi élet jellegzetes alakjai közül, akik úgy festettek a liberalizmus és a polgári demokrácia berkeiben, mint a bivaly a porcellánkereskedésben.

A magyar jellem büszke és plasztikus egocentrizmusából következik, hogy lényének és sorsának: életérzésének teljesülését a dolgoknak csakis önmagára való vonatkoztatásában lelheti és hogy önmaga hangsúlyozását mindig élesen elkülöníti a külvilágtól. A külvilág színpadi háttér, melyen jellegzetesen rajzolódik az *én* körvonala. Vagy ellenfél egy nagyfeszültségű erőmérkőzésben, melynek győzelmes próbája súlyos, gerinces monumentalitásban nyilvánul. Ez a monumentalitás azonban rögtön ködös bizonytalanságba vész, mihelyt arról van szó, hogy határai kitérüljenek. A mi világunk nem a velünk való azonosság lélekből sugárzó, derűsen tiszta hite. Sem a hétköznapiság és a csoda, a valóság és a valóság fölöttiség fantasztikusan reális, döbbenetes keveréke, melyben a fölérző én darabokra tépve a legkülönbözőbb dimenziókban frigyesül a dolgokkal. A magyar egocentrizmus, amikor így természetéből folyólag többé-kevésbbé lényegbe vágó kettőséget sta-

tuál önmaga és a világ között, bizonyos fokig külsőséges reprezentációkban ölt testet. Nem mintha a magyarság egocentrizmusa nem volna képes az elmélyülésre. De ez az elmélyülés inkább az ösztöniség, a tudat alattiság sűrű gerjedelmében, mint a lélek napvilágának fénylő tisztaságában otthonos. Állíthatjuk: Amilyen mértékben világosodik és válik derűssé a magyar egocentrizmus jellemző élménye, annál jobban sekélyesedik is egyszersmind. Annál inkább lesz pusztán játszólabda a csak lendületes és csak friss temperamentum kezében és válik egyre könnyebb fajsúlyú, végül is gyökértelen virágjává a fajta érzéki mohóságának. Viszont, az ok és célszerűség ösztönös rendjében teljesedő magyar élmény, fatalizmusra hajló, keleties bölcsességünk mivoltából könnyen válik nehézkessé és körülményessé.

*

Elérkeztünk a magyarság lélektani és filozófiai jellemrajzánál ahoz a ponthoz, ahol föltehetjük a kérdést: Milyen lehet a piktúra, melyben ez a jellem és temperamentum a maga módján megnyilvánult eddig?

Vérmes perspektívák és váratlan letörések között, túlfűtött érzéki bőségtől és szenvedélytől fojtott, inkább fatalizmusra hajló, mint szabadon szárnyaló erejével a magyar temperamentum sajátos vegyülete a józan valóságra-irányulásnak és romantikus érzelmességnek. Festőművészetét is egyrészt a természethez való ragaszkodás, másrészt az erős kifejező törekvés jellemzi. A két intenció szerepe az egymást fölváltó irányok során más-más arányban érvényesül persze. Mégis állíthatjuk, hogy tárgyi leltározó készségünk sohasem vitte még az ábrázolásnak addig a száraz, merev pedantériájáig, mint a germán népek piktúrája. Viszont legradikálisabb expresszionistánk is, amennyiben lényeges mondanivalóik vannak és megtartották magyarságukat, még mindig a természeti rend képviselői, szemben pld. az új oroszok varázslatos káprázataival. Rapszodikus hajlamainkból következően egyenletesen hangsúlyozott tagozatokat egyenletesen kiképző stílusra kevés példa van festőművészetünk igaz, rövid történetében. Ehez a temperáltsághoz nálunk a kifejező és alkotó képenergiák bizonyos

önkéntelen vagy mesterséges tompítására van szükség. Mert, mi vagy hangfogóval, vagy igen hangosan beszélünk, vagy bágyadozók és ellágyulók vagyunk, vagy pedig féktelenkedünk, szeretjük a nyers és erőszakos hirtelenségeket. A síkkal csak az első esetben barátkozunk meg, akkor is lefokozott színekre vagy tónusokra van szükségünk, hogy faktúránk és formai készségünk egyenetlenségeit, érdes, abrupt kiszögelléseit a homály elmossa, beburkolja.

Ha életérzésünk szenvedélyes vagy cselekvő teljességéből alkotunk, egyenesen mohó vággyal öleljük a teret és zsúfoljuk a plasztikát. Faktúránk, viruló színeink, erővel teljes formáink csak úgy dúskálnak a sűrű zamatos matériában, hús-vér ösztöneink eme pompázó festői testtéválásában. És mennyi ritmikus mozgalmasság, mennyi kicsattanó lendület és merész ívelés telik a stíluselemek összegezéséből. Ritmikus érzékünk ott sem hágy el bennünket, ahol megfontolt építkezés és rendezkedés során alakítjuk a természet képét. A szerkezet szigorú, kötött törvényeinél általában mégis jobban szeretjük és műveljük az elemek szabad csoportosulását, mely azonban nem egyszer dekoratív külsőségekre ragad bennünket. Tetszetős külsőségek kedvéért bizony túlságosan könnyen áldozunk a lényegből és egy drámai vagy retorikus taglejtés nagyvonásága mögött nem mindig vesszük észre az eszközök olcsóságát, a látszólag vehemens fölindulás kellemetlen formalizmusát. Ösztöneink fojtó súlya többnyire a tér és a modelé jelentős részére vetett, mély sötétlésekben érezteti hatalmát melyekből a világos tagozatok tudatot, aktivitást, szabad lendületet kifejező erővel törnek elő: *A magyar festőművészetben a clair-obscur mind mai napig fontos szerepet játszik. A magyar clair-obscur szereti a fény és a sötétség ellentéteinek drámai összecsapását és rapszódikus váltogatását. Lényegében nem változtat ezen a rapszodián és a benne nyilvánuló sajátos lelki-ségen, ha a lokálszín fény és árnyékmodulációit a felbontott színek valórmódulációi helyettesítik. Ezek a valórmódulációk csupán érzékenyebb, idegesebb: modernebb flúidummal töltik meg a teret és bizonyos fokig dematerializálják az általuk jelzett formát. De a világító értékeknek ilyenképpen már inkább*

pszichikai, mint fiziológiai skálája csak olyan nyughatatlan, ellenőrizhetetlenül impulzív, pathétikus és lelkendező, mint a clair-obscur. A magyar temperamentum itt is szereti a ritmus cigányosan szeszélyes és sallangos ornamentikáját, mely át meg átjárja a dolgokat, fölcicomázza és agyonkendőzi őket. Ez a mi temperamentumos, oldott festőiségünk sok pompás rögtönzést, hallatlanul koncentrált, szenvedélyes expresszivitást jelent, de temérdek pongyolaságot is egyúttal és élményenergiák, festékanyagok bűnös pocsékolását.

A legnagyobbfokú mozgalmasság és a zsúfoltságában fojtott energiájú dinamika annyira jellemző magyar példáit festőművészetünk egész fejlődésén végigkísérhetjük, föl egészen a legújabb konstruktivista törekvésekig. Érdekes megfigyelni, hogy ennek a két élménymotívumnak az első töretlen kifejezéseiben, *Madarász Viktor* és *Székely Bertalan* művészetében hogyan indul útjára a magyar festői stílus fejlődése.

A ROMANTIKÁTÓL AZ IMPRESSZIONIZMUSIG

A magyar festőművészet története nem régi keletű. Vannak ugyan a középkorig érő szórványos emlékeink, melyek túléltek a háborús pusztítások, tatár- és törökdúlások évszázados szakadatlan láncát, de hogy akár eredet, akár stílus dolgában sajátosan *magyar* kultúrdokumentumok-e, több mint kétséges. E tekintetben a reneszánsz és barok idejéből való képeink sem jelentenek pozitívumot. A beköszöntő 19. század a magyar származású festők és képek nagy számbeli gyarapodásával járt, de az első ötven évben alig hozott egyebet olasz és osztrák mintára termett klasszicizmusnál és biedermeiernél.

Lyka Károly a táblabíró világ művészetéről írt munkájában* igen érdekesen ismerteti ennek az önállótlanágnak a társadalmi és gazdasági okait. A Bécsben élő udvar és az udvarhoz igazodó főnemesség, továbbá az egyház, amennyiben mint műpártolók egyáltalán számítottak valamit, már csak gondolatviláguknál fogva sem lehettek csirázthatói a magyar stílusnak. A köznemesség kultúrigényei elenyészők, a közönség gyanánt bárcsak valamennyire is számot tevő városi polgárság majdnem teljesen német. Piktúránk társadalmi keretei annyira szegényesek és idegenbe utasítók voltak, hogy egészen jelentéktelen mesterembereknél külön festőt el sem igen bírtak. Aki mégis itthon dolgozott, az külföldi akadémiaikon szerzett tudását értékesítette olyan képekben, melyeknek legfőljebb ábrázolt portréfeje vagy tárgya lehetett magyar, stílusa azonban nem. Még az egyre számosabban jelentkező magyar történelmi és népies tárgyú képek is beér-

* *Lyka Károly*: A táblabíró-világ művészete. Budapest, Singer és Wolfner.

ték azzal, hogy idegen akadémiai recepteket hígítottak föl és koptattak el. A szabadságharc nemzetrengető élményére és a romantikának az egyéni érzést művelő esztétikájára volt szükség, hogy piktúránkról lassanként leolvadjon az idegen kéreg, melyet a klasszicista kánon és a németesen pedáns, kispolgári csín és rendszeret erőszakolt rája.

Madarász Viktor tragikus történeti kompozíciói nemcsak tárgyuknál fogva objektiválják az elnyomatás alatt szenvedő magyar öntudat lázadó páthosát, hanem a stílus gerinces plasztikájával, a taglejtések és színhangulatok fojtott kifejező erejével is. Ahogyan „Zrinyi és Frangepán”-ban a gyöngébb ifjú szelid szomorúságát és az idősebb bajtárs dacos férfiaságát az utolsó órák leáldozó sors- és lélekközösségében egybe-forrasztja, az tiszta magyar líra. Ez a lírai egység, a sirató szomorúság és a halálig tartó dac ölelkezése, a letiport forradalom utáni évek magyar alaphangulata volt. Madarász, aki mint serdülő ifjú vett részt az osztrák abszolutizmus ellen való véres küzdelemben, ezt a félig kétségbeesett, félig lázadó hangulatot szívének minden gyökerével, magyar temperamentumának egész súlyos és heves impulzivitásával élte végig. Történeti kompozíciói változó tárgyukkal is mind ebből a hangulattól születtek, melynek számára a téma nem illusztratív alkalom, hanem kifejező eszköz volt. Váz, melyet Madarász tömör plasztikává telített és amelyet beburkolt a legyőzöttség (Frangepán), a sértett méltóság (Zrinyi Ilona) és a halálos dermedtség (Hunyadi László ravatala) festői érzékeltetésével. Hogy képeinek kifejező ereje a tárgyi vonatkozások által nyújtott asszociatív támogatáson túl is annyira egyértelmű, az bizonyára nemcsak Madarász egyéni tehetségén múltott. Madarász mélyen a korba ágyazott közhangulatot nyújtott. És ez a korhangulat, az erőszakosan féken tartott, megsértett, szóval teljes életrevalóságában gátolt magyar öntudat lírája és páthosza azonfelül egyike volt a magyar történelem, a magyar karakter végzetszerűen ismétlődő, lényeges összetevőinek. Madarász a maga aktuális egyéni és benne a maga korának aktuális magyar bánatát, haragját festette. A régi bánat, régi panasz azonos lírája és páthosza volt az, mely

a történelmi képeket a jelen adekvát, spontán kifejező eszközeivé avatta.

Hogy Madarász mennyire lényegesen magyar hangot pedzett képeiben, az abból is kitűnik, hogy utána mind mai napig a legkülönbélebb irányok váltakozó során át is folyton ismétlődik az ő sajátos képmotívuma: A keményen mintázott, szerkezetes plasztika, mely élesen kiszögellő, agresszív fények segítségével, fojtott erőben mered elő árnyékos mélységekből. Madarász ezeknek a formai eszközöknek a hatását a tárgyi elrendezésnek olykor színpadias drámaiságával támogatta. Egészében azonban sok tapintatot tanúsított ezen a téren. Nem hiába élt volt huzamosabb ideig Delacroix Párizsában. De ettől az ő egyéni kiválóságától eltekintve is igazságot kell szolgáltatnunk a történelmi kompozíciónak az impreszionista esztétika támadásaival szemben. A történelmi vagy akár novelláris téma is lehet méltó összetevője a képtartalomnak és formának, ha hiánytalanul felolvad a vizuális élményt támaztató festői egység sajátos lelkiségében és hangulatában. Madarász történelmi képei ilyen értelemben vett festői koncepciók voltak, nem pedig jelmezes élőképek. Ezért juthatott szóhoz bennük a magyarságnak egy történelmi sorsfordulatok váltakozásán túl is állandóan lappangó életérzése, mely a fajta test-lélek szervezetének úgyszólván lényeges összetevője: Sarkalatos pontja a magyar jellem és sors metafizikai egységének.

Madarász befejezett kompozíciói is nagy mértékben szakítottak a 19. század első felének magyar képírásában divatos, klasszicista és biedermeier-módra kinyalt simasággal, linearizmussal, édeskésen derűs kolorittal. „Zrinyihez” készült tanulmányfejében ez az oldott festőiség és benne a színek, a mintázás, a technika mély tűzű érzelmessége még tisztábban érvényesül.

Festőművészetünk érzelmi felszabadulását és sajátosan magyar stilszerűségét a következő fejlődési fokon is a nemzeti romantika képviselte *Székely Bertalannal*. Székely java történelmi kompozíciói, így mindenekelőtt az „V. László udvara”, szintén az akaratában, cselekvő erejében fojtott és letört

magyar öntudat hangulatát objektiválják, atmoszférikus fény-árnyékhatásoknak a vonalrajzot, plasztikát Madarász stílusánál is jobban burkoló és elmosó érvényesítésével. Székelynek sokat ártott München. Anyagszerűsége való törekvése, ez a rosszul értelmezett realizmus, derékon törte majdnem minden, romantikus érzésekben egyébként koncentrált erejű alkotását. Azonban egész sereg tájkép-tanulmánya maradt fenn, melyek rövidre fogott, de annál sűrítettebb, hevesebb intenzitású festői élményeiben nyoma sincsen Pilotynak, csak a borús és szilaj magyar lírának. A történeti kompozíciók nagy részének inkább csak ideológiai, mint festői romantikája száraz akadémiává satnyul ezeknek a tanulmányoknak az expresszív technikája, tépett, oldott, szaggatott körrajzú, szenvedélycsapdosta formái és haragosan sötétlő, pirosuló színei mellett. Itt már teljes közvetlenül áll előttünk a maga fölzsúfolt ösztönhevületeivel alig bíró, tudatalatti gerjedelmeinek sűrűjéből féktelenül kicsattanó magyar temperamentum rapszódikus festői stílusa. Ismerve ezt a magyar temperamentumot, lehetetlen Székely Bertalan tájképtanulmányainak eleven erejében nem annak a következtetésnek az igazolását látni, hogy a magyar képírás legsajátosabb, legmélyebb és legtermékenyebb lehetőségei a kötetlen faktúra, a szín- és formaértékek oldott expresszivitásában rejlenek. Székely Bertalantól Munkácsy Mihályon, Paál Lászlón, Ferenczy Károlyon, Vaszary Jánoson, Koszta Józsefen, Szőnyi Istvánon, Czóbel Bélán és Egry Józsefen át Bernáth Aurélig java festőink egész sora tanuskodik erről.

Maga Székely Bertalan a tájképtanulmányokon kívül freskóinak és freskókartonjainak értékeivel és gyöngé oldalaival is illusztrálja ezt a stílkritikai megismerést.

Székely Bertalan freskóin a falsíktérnek nincs háttérter lezáró szilárdsága. A magyar festő impulzív temperamentuma nem bírta el, hogy művészi testté válásának határai ilyen gazdaságosan megszoríttassanak. Mivel pedig temperamentuma mélyén bőséges mértéke lappangott az ellentétek sűrűjébe való fonódás és az ösztönzsúfolódás szokott magyar hajlamainak, ez a velejében bonyodalmakra utalt élménýtendencia

nem bírta el a falsíktér széttáruló, e szabad tágasságát sem. Ugyanebből az okból a formának freskóstílus és a többnyire ünnepélyes témák követelte lineáris egyszerűsége, nyugodt lejtése is nehézségekkel járt. Hogy Székely freskói másfajta kompozícióihoz mérten egyszerűek, nyugodtak és síkszerűek, az természetes. De egyszerűsége korántsem jelenti azt a valóban nagyvonalú és erőteljes kibontakozást, a kevéssel való beérésnek és mégis mindent kifejezésnek azt a fölényes, derűs szellemi összhangját, melyre a falfestés nagy hagyományai utalnak. Mivel a freskóstílus nem tűrte a mintázás, a tér- és tónuselmélyítés clair-obscurös borongásait és viharzásait, Székely Bertalan falfestményeinek úgyszólván ki kellett vetközniök abból a magyar festőiségből, melyben a mester formaköltésének igazi erőforrása rejtett. Ezért olyan kifejezestelenek, gyöngék a freskók síktérkompozíciós, szerkezetes vonatkozásai és figurális tényezői, ha még olyan hibátlanok is a szó akadémiai értelmében.

Hogy a romantikus formai eszközöknek a stílussal összeférhetetlen, de a magyar temperamentumra annyira fontos bőségét, sűrűségét és komplikáltságát valamiképp pótolja, a mester önkéntelenül is a kompozíciós tagozatok lehetőleg szoros csoportosításában keresett támaszt. Ösztönösen került a messze kimagasló, szerkezeti funkcióikban világosan körülhatárolt és szabadon álló tagozatokat. Inkább arra törekedett, hogy az összes formákat a kölesönösen egymásból következő és egymásban folytatódás viszonylatába hozza. Igaz, hogy így a kompozíció felületének minden pontja rendkívül sokrétű és mozgalmas ritmusok vérkeringésébe kapcsolódott. De a felület elvesztette zárt falsík-jellegét, a szilárd tektonikának azt a monumentális hatását, melyet pedig a freskónak nem-hogy meglazítania és elmosnia, de *hangsúlyoznia* kellene. Más, ha Székely, a barok mesterek módjára, térbeli illúziók keltésére törekedett volna. Ő meg *akarta* óvni a freskó síkszerűségét. Meg is óvta, de úgy, hogy tektonikus karakterét *ornamentálissá váltotta*. Mert az, amit Székely freskókompozícióiban teremtett, annyira híján volt az önálló szerkezeti jelentőségnek, hogy csak ékítményes szerep jutott a számára. Ezt az

ékítményes jelleget csak fokozta a formák kölcsönös, sűrű közelsége, és egymásba szövődése. Annyira, hogy valóban nem is dekoratív, hanem egyenesen ornamentális kompozícióról kell beszélnünk. Minden bizonnyal a kompozícióban rejlő, csak ékítményes jelleg érzete volt az, ami Székelyt arra készítette, hogy a kompozíció síkháttérét ornamentikával borítsa. Sima vagy szerkezetesen tagolt háttérrel a kompozíció el sem bírt, mert annak szigorúságával szemben a figurális elrendezés gerinctelensége kellemetlenül ellaposodott volna. A kompozíció ornamentális jellegét csak ékítményes háttér és ékítményes külső foglalat hozhatta valamikép egységbe a falsík egész felületével. Az ornamentika annyira döntő hatásra jutott Székely freskóin, hogy dús, repkényes pompája a szorosan vett kompozíciónak minden olyan tagozó funkcióját fölszívja, mely a falsík tektonikáját volna hivatva éreztetni. Az így létrehozott egység persze ellene van a freskó stílustörvényeinek, de kigyózó, csavarodó és hullámozó életével módot nyújtott arra, hogy Székely oldott festőiséget kívánó magyar érzékisége és rapszódikus temperamentuma kielégüljön. Nem is szólva az ékítményes jelleg által lehetővé vált formai és színbeli bőség és impulzívítás pompájáról, erről a bennünket annyira közletről érintő, naiv érzéki gyönyörűségről.

Hogy a freskóknál követett, szigorúan vonalrajzos stílussal Székely mennyire ellenére dolgozott a maga primérül festői, mert magyar formaérzékének, arra igen jellemző bizonyíték a „Nőráblás” kartónja. Még a küzdő férfi-nő csoportok heves, kissé balletszerűen ritmikus mozgalmassága sem kárpótolt a vonalrajz kínosan kipreparált, mesterkelt korrektségéért. Itt is kellemetlenül hat a magyar formaérzés szempontjából annyira fontos *clair-obscur* és faktúrabőség hiánya. Hiányzik a *fluidum*, melyben érzékiségünk és impulzívításunk kellően kiélhetné magát. Itt is a háttér síkdíszítményei mentik meg a helyzetet, melyek a kompozíció németesen akadémikus szárazságának valamivel fölelevenítő foglalatot adnak.

Székely Bertalan falfestészetének gyöngéi szükségszerű következetességgel ismétlődnek minden olyan magyar freskón, bárkitől való legyen is az, mely síkszerű és lineáris meg-

oldáson alapul. Amit pl. angol preraphaelita hatás alatt álló festőink alkottak e téren, az csak annyiban segít túl a kompozíciók ingatag dekorativitásán, amennyiben az ábrázoló motívumokat szélesebb ornamentális keretbe foglalja. Ennek a keretnek a csapongó bősége, mint a repkény, befutja, elkenődözi a kompozíció erőtlensége és szerkezetlensége voltát. (Zebegényi templom!) Hiába: A magyar formakésztség érzéki és érzelmes temperamentuma vagy bölcsen szemlélődő nyugalma, csak úgy, mint rapszódikus kilengései és nehéz vérű borongása minden impulzusnak engedő, laza faktúrát és bőséges *clair-obscur* vagy színmodulációkba burkolódzó festőiséget kíván. Nem annyira logikus szerkezetiséget, mint inkább heves expresszivitást. Inkább erővel teljes modelét, mint síkszerűséget. Inkább súlyos ellentétek feszültségét és összezsapását, mint egyenletes mérsékletet. Inkább fojtott eruptivitást, mint derűs harmóniát.

Ennek a harmóniának a magyarsághoz való viszonyát illetően *Lotz Károlyra*, Székelynek bizonyos tekintetben ellenlábására utalok. Lotz Károly is a vonalat, plasztikát lágyító, festői modulációkban bírja értékeit. Érzéki dúskálása barok tájakra vitte ezt a festőt, aki azonban stílusának minden behízelgő kellemessége ellenére sem jelent különösebb magyar pozíciót. Éppen azért, mert nagyon is zavartalanul fakadó derűjét nem környékezik fojtó indulatok. Színskálája, puha erotikája sokkal inkább bécsies, mint magyaros. És már itt közbe vethetjük, amiről később még bővebben lesz szó: A csak mosolygó derű másik, újabb magyar festőjét, *Szinyei Merse Pált* is a zavartalanul víruló kolorizmus és a nagyon is áttetsző légköriség teszi stílusának magyar voltában és fajsúlyában kérdésessé.

Misem jellemzőbb egyébként, hogy Lotznak néhány, kivételesen magyar szellemű munkája zivataros hangulatú tájkép. („Zivatar a pusztán”, „Ménés a zivatarban”). A zivataros felhők és fények vészjósló ellentéte, ez a nyomasztó atmoszféra, melyben távoli villámok és riadt madarak cikázának, ma is igen kedvelt motívuma a magyar piktúrának. Bőséges alkalmat nyújt arra, hogy rapszódikus, romantikus

érzelmi skálánkon kedvünkre elkalandozhassunk. *Brodsky Sándor* „Balatoni tájképe” is ebből a hangulatból nőtt annyira magyarrá. Hozzjárult ehhez a balatoni táj sajátos arculata is: A teljes egészükben közvetlenül a síkvidékből kimeredő hegykúpok páthosza. Ezek a hegyek éppen olyan szimbólikus erejű idézgetői az egyedülvalóság tűnődő, borongó magyar romantikájának, akár az alföldi pásztor és a gémes kút. Dacosan az égnek szegzett fejjel állanak, de lábuk elnyúlik, szétterjeng a környék sík egyhangúságában, ebben a „minden mindegy” keleties fatalizmusát még csak jobban elaltató és bágyasztó tagolatlanságban.

Nincsen gyökeres magyar vertikalizmus, mely leggerincesebb, legplasztikusabb magatartásának mélyén is ne viselné a súlyok vagy zsidbasztó végzetszerűségek gátló árnyalatait. Ez a magyar a halálos csapdába induló Hunyadi László „Búcsú”-jának (*Benczúr*) lírájában is, a kompozíció délceg, ifjú főalakjára boruló férfiak fejet hajtó, térdre boruló, csüggeteg búsongásában. A Píloty-iskola anyagelvű realizmusa sem tudta megakadályozni, hogy Benczúr ebben a képben mesteri formát ne adjon egy jellegzetes magyar hangulatkomplexum történelmi emlékeken túl is eleven erejének. A főalakra boruló harcosok nemcsak taglejtésükkel és arckifejezésükkel, de tisztán térbeli csoportosulásukkal is éreztetik a képművészet egyik lényeges emberi összetevőjét: a bánkódó hűség, a féltő tartóztatás férfias melankóliáját. Szomorúan hajlott alakjaik mint földre húzó, gátló súlyok csüggenek a távozó emelt fejű, egyenes gerincű, vertikális erőt hangsúlyozó természetén. A lehajtott zászlók is hasonló funkciót teljesítenek és ezt fejezik ki az ifjú főalakot minden oldalról körülvevő, beburkoló, komor tónusok is. A rossz sejtelmek és a vigasztalás különös vegyülete gyanánt gyöngye mosoly derül Hunyadi László arcán. A kompozíció nyomasztó hangulatának ez a bágyadt kis fényszigete tisztán optikailag is világosabb, omlóbb, áttörtebb színárnyalatoktól sugárzik. Az arc szín és hangulatenyhülése a kép hátsó balszöglete felé világosodó térnek szabad, levegős távolságot sejtető tónusaival korrespondál. Így kerül a főalak férfias tartású plasztikája

egyrészt súlyos anyagú, sötét tömegek és tónusok fojtó ölelése, másrészt lágyabb, enyhébb fény és levegősférák szabad térsége közé. A fej és arc modeljében és tonalitásában a két ellentétes hangulat festői egybeolvadása érvényesül, a távolba hívogatás és a marasztaló érzések különös, derengő-borongó líráját árasztva maga körül. Ez a líra pedig, lüktetésének középpontjában, mintegy szívverésében a glóriásan kimagasló *egy*-legénnyel, lélekben, hangulatban mélyen, lényegesen azonos a kurucdalok, a pásztor és betyár-kultusz romantikájával. Távolról sincs szándékomban akár erről az annyi tespedést kendőző romantikáról általában, akár Benczúr-ról különösképp mint »nemzeti kincsünkről« áradozni. Csupán arra kívánok Hunyadi László búcsújával kapcsolatban rámutatni, hogy ennek a kompozíciónak mindenesetre rokonszenves, tiszta hangulata és egyszerű festőisége azért tudott többé válni pusztá történelmi illusztrációnál, mert az élmény, melyet objektívál, emberi és művészi tekintetben egyaránt centrálisan és tipikusan magyar. Ugyanúgy, mint „Zrinyi és Frangepán” (Madarász) vagy „V. László udvara” (Székely Bertalan). A bénító sors és jellem-vonatkozások szövevényébe került magyar öntudat dacos szilárdsága és bánatos ellágyulása: A clair-obscur fojtó és lázító ölelésébe burkolódzó, plasztikus modelé.

Munkácsy is kultiválta ezt a hangulatot és ezt a festőiséget. És amennyiben nagy kompozíciói rokon élményforrásokból merítettek erőta formához, festői megoldásuk is jobban megállja a bírálatot. A „Siralomház”, az „Éjjeli csavargók”, sőt „Milton” is hasonlíthatatlanul értékesebb munkák, mint a nagy Krisztusképek. Mert amazokban mindenütt egy-egy, a maga tragikus belső világába fonódott individuumnak az őt fojtó gátlások ellenében való elintézetlen, föloldatlan szembehelyezkedése érvényesül. Ez pedig tipikus attitűdje a romantikus gerjedelmű magyar individualizmusnak. Mihelyt ebből a szűk körből lélektanilag nagyobb színterű kompozíciókba bocsátkozott Munkácsy, alkotó ereje csődöt mondott.

De van-e művészetünkben egyáltalán példa a koncepció végső monumentalitására anélkül, hogy ez a monumentalitás

ne stílári fogvatkozásokkal járt volna egyszersmind? Vagy: Van-e példája a végsőig tisztult lehiggadásnak és objektívációnak anélkül, hogy ez a stílusbeli csúcspont ne emberi, tartalmi szegényedéssel járt volna? Nagy kérdés, hogy ezt a magyar stílusproblematikát a polgári individualizmus egyre élesedő meghasonlása és fokozódó bomlása elegendően megmagyarázza-e. Hiszen ez a társadalomlélektani és stílusbeli dekadencia másutt is követelt áldozatokat. De a nyugateurópai művészettel való összehasonlítás, a németet is beleértve, így is ellenünk szól. Minden egyébtől eltekintve: Végzetesen híján vagyunk a magunkkal, képességeinkkel, határainkkal való könyörtelenül világos számotvetés etikumának. Vagy, ha nem e számotvetés sürgető lelkiismeretének, úgy a természetes ösztönnek, mely álmában is beéri azzal, amit megvalósítania erejében áll, de ezt aztán minden poklokön át ki is harcolja, dolgozza magának. Munkácsy szerencsétlen stílusbeli kételtűsége realizmus és kompozíció között, melyet *Fülep Lajos*, olyan kitűnően jellemzett,* ennek a tipikus magyar ösztönbeli és jellembeli fogvatkozásnak az eredménye. *Knaus, Leibl, Courbet*, mind a három, annyira különböző vágású művész speciális stílusbeli problémája, mely őket egyenként, egész életükre lekötötte, Munkácsyt *együtt* izgatta. Nagyon sokfelé kapott és semmit sem oldott meg a maga sajátos keretében a vélegesség és tisztaság olyan fokán, hogy azt mondhatnók róla: egész munkát végzett. A düsseldorfiakkalszemben való hasonlíthatatlanul nagyobb kaliberű művészete ezért került zátonyra a genális hatvágások viharában: Ezért van híján annak a kultúrának, melyet német tanítói és ösztönzői szerényebb keretek között, de mégis megvalósítottak. Természetes, hogy inkább vállaljuk a töredékeiben is bámulatos temperamentumot, mint a derék düsseldorfiak kisméretű nyárspolgárságát. De miért nem vitte Munkácsy a nagy koncepcióknak addig a kongeniális végigvezetéséig, mely megóvta volna őt a melodramatikus óriás-illusztrációktól? És ha szelleme, megvalósító ereje nem járhatott a legnagyobbak nyomában, miért nem érte be azzal, amivel sok tekintetben rokona:

* *Fülep Lajos*: Magyar művészet és európai művészet.

Leibl egy életre valóan gazdag és stílusos munkásságot teremtett? Munkácsyval az történt, ami azóta többször és többekkel is megesett már magyar művészek közül. A nyugati nagy tradíciók elevenen keringő, különböző áramlatai közé kerülve elvesztette a talajt a lába alól. Rapszódikus rögtönző festőiségét hosszú lélegzetű, körülményes históriákba és »élethű« zsánerekbe ölte. Az ólomszínű ború és a vésztyjólóan fakó fények lírikusa époszokra és drámákra adta a fejét, melyek akadémikus expozíciójában az ő hirtelen és heves iramú temperamentuma legföljebb arra volt jó, hogy genialis ki-kicsattanásaival, egyenetlenségeivel szemben az egész annál stilustalanabb és üresebb legyen. Bár a nyomasztó árnyak alól ugrásra készen kiütköző szilajság ezekben a képekben is jelét adja magyar voltának, Munkácsy nagy látványosságai mégis nemzetközi jellegűek voltak, a nemzeti alapvonás ama határozottsága nélkül, melynek hiányában a nemzetköziség csak „jó társaságbeli” modort jelent.

Ahol Munkácsy csak temperamentumára hallgatva festett, vázlataiban és tanulmányaiban, kevésbbé némely tájképében, ott igaz, gyakran modortalannak nevezhetnők. De féktelen, cigányos technikai bravúrjaival, összegezésének hallatlanul sűrített kifejező és jellemző erejével mindig izgató és magával ragadó. Ezekben a rögtönzésekben mutatkozik stílusának gyökeres magyar jellegzetessége: A minden aszfaltba ágyazottságon túláradó és örvénylő faktúra, melyben formák és színek úgy olvadnak, mint izzó kohóban az érc; a technika és a formai mozgalmasság szédítő tempója és a heves megszakításokban, szabálytalan közökben, éles ellentétekben csapongó *clair-obscur*. Hogy ez a festőiség milyen mélyen és tipikusan magyar, arra nézve már most utalok *Bernáth Aurél*-nak majd ötven évvel később, egészen más stílusviszonylatokban alkotott nagy kompozíciójára (62. tábla). Ez a kép átértékelt színskálájában, romantikájának kozmikus páthoszában is szükségszerűen és egyenesen Munkácsy követője.

Am nemcsak a rapszódikusság magyar Munkácsy temperamentumában, hanem az érzéki bőség is, az összes képtényezők csordultig anyaggal való telítettsége. Ez az érzéki bőség

kívánja a szigorú formai határok áttörését Munkácsynak azokban a festményeiben is, melyek, mint az akadémiai terminológia értelmében kész kompozíciók több szerkezetet és tárgylagosságot mutatnak ugyan, de nyilván akadémia és egyéniség, idegen konvenció és magyar sajátosság, tematikus hűség és alanyi expresszivitás között állanak. A magyar festői stílus teljes kialakulásának ezek szerint szükségszerűen az érzéki és anyagi bőségben dúskáló temperamentum tiszta objektívációja irányában: *a naturalizmus és impresszionizmus felé* kellett haladnia. Ez a két irány volt az, mely a legkevesebb közvetítő és elszigetelő faktort helyezte hazai környezet és elsődlegesen egyéni, tehát alanyi: érzéki és temperamentumbeli interpretálás közé.

A fejlődés útja Munkácsytól és a vele rokon, de kultúrájában franciásabb *Paál Lászlótól Mészöly Gézá*n át vezet ide. Mészöly balatoni képei a földjében és növényzetében amúgy is dús vidék szín és formavilágát légköri hatások érzéki pompájába burkolták, anélkül azonban, hogy a lokáltónusok erejét megbontották volna. Ma, amikor túl vagyunk már a pleinair esztétika dogmatikus uralmán és a természetben más valóságot, éltető szubsztanciát is tudunk ismét látni, mint a fény-nyel itatott levegőrétegek színbomlását, Mészöly képei ismét közelebb állanak hozzánk. Súlyos barna tónusaik és az általuk éreztetett sűrű, televény anyagiság ellenére is, vagy inkább éppen ezért, akárhány pehelysúlyú napszíneregetőnknél többet jelentenek a számunkra. Mészöly barna lokáltónusaiban a fölgýülemlett, féken tartott érzékiség mély tüzei lappanganak, modeléjében a bővérű testiség eleven ereje duzzad. Képei ezért olyan magyarok. És az impresszionizmus színesebb, fakadóbb, oldottabb érzékisége is egészen pontosan csupán abban a mértékben tudott nálunk jellegzetesen és tartalmasan magyar értékeket teremteni, amelyben a levegőrétegek fátyolán és a kiegészítő színek bontó skáláján túl is képes volt ezt a testiséget és ebben a testiségben az összes képtényezőknak lappangó fojtásokon áttörő, virágzó ösztönéltűségét éreztetni. Hogy naturalistáink *Hollóssyval* az élükön megóvták a forma telített testiségét, az természetes. Sokkal érdekesebb,

hogy java impresszionistáink is mennyire ragaszkodtak hozzá. Az okok nyilvánvalóak.

Az impresszionizmus a dolgokkal szemben való álláspont rendkívüli mozgékonyágát, epigrammatikus szellemességét, fölényes értelmiségét, könnyed hedonizmusát jelenti. Szenvedélyes odaadás, tárgyi hűség, ragaszkodás helyett inkább játék, a kecsesség és múló tovasuhanás minden bájával, de csekély fajsúlyával is. Az érzékeknek ennyi finomságban is tartalmas eleven erejére csak a francia képes. Szellemének elemző éle és ösztönökön átsugárzó harmóniája, polgári kultúrájának vérré vált individualista szabadelvűsége tette lehetővé Manet és Pissarro, Degas és Renoir, Monet, Sisley és Signac művészetét. A magyar temperamentum ösztöneinek ilyen fokú szellemi ellenőrzésére és szublimálására képtelen. Kultúránk is sokkal egyszerűbb, vidékiesebb életviszonylatok eredője, semhogy a materiális vonatkozásoktól az átélésnek és értelmezésnek akkora fölényével függetlenítsük magunkat, mint a franciák. Impresszionista képeink atmoszférája tehát sűrűbb, testi vázuk plasztikusabb és anyagiasabb. Lokáltónusaik nem enyésznek el annyira nyomtalanul a kiegészítő színek és reflexek játékában. Színeik világító erejét nem annyira egyenletes elosztás, mint inkább a fényértékek nagy feszültségű ellentétei jellemzik. A franciák szürkébe játszó valórharmóniáit nálunk hiába keresnők. Helyettük a primér színek heves kilengései viszik a szót. Ahol összegeзésekhez folyamodunk, ott a folt és körrajz-hatások nyersebbek, vas-kosabbak. A mozgalmasság, melyet impresszionistáink éreztetnek, nem annyira térben elaprózott rezgések finomságaival, mint inkább tömegek dinamikájával hat. A magyar impresszionizmus egyrészt tárgyyszerűbb, másrészt kifejezőbb, mint a francia. Igaz, hogy ez az expresszivitás nem egyszer a temperamentum féktelenségében, a részletek túlsúfolt bőségében mutatkozik. Végso fokon tehát ugyanabban a rapszódikus dúskálásban és fojtott eruptivitásban, mely Munkácsy és Székely Bertalan tanulmányait jellemzi. A stílusbeli eszközök és bennük az életérzés modernizált változata nem tudja megmástitani a faji gyökök azonos értelemben alakító tendenciáját.

Vannak ugyan kivételek a magyar impresszionizmus történetében. De eltekintve attól, hogy ők is csak a szabályt erősítik, ezek a kivételek majd minden esetben a magyar jellegzetesség elhomályosulását vagy a lényegbeli tartalom értékrontó csökkenését jelentik. Legklasszikusabb példa erre Szinyei Merse Pál.

A „Majális” minden bizonnyal ragyogó epizód nemcsak Szinyei Merse munkásságában, de az egész magyar piktúra történetében is. De bármennyire értékes is főleg üde színskálája, ez a csokorra kötött viruló pompa nem tudott termékenyen kibontakozni és elterjedni a magyar pleinairfestés különböző ágaiban. A „Majális” színskáláját voltaképp semmiféle vonatkozás sem köti szervesen ahhoz a piktúrához, melynek legjellegzetesebb hajtását a nagybányaiak és szolnokiak jelentik. Hiába fokozta Szinyei Merse a végsőig a színek világító erejét. Hiába kereste a lehető legderűsebb, legtisztább összhangokat és bennük a színek legnagyobb változatosságát. Ebben a nevető tarkaságban csak az érzékek naiv frissége magyar. De nem magyar a célzat, mely az egésznek bizonyos stilizált hangulatjellegget nyújt. A „Majális” szellős, levegős könnyedsége és üdesége sokkal áttetszőbb, ártatlanabb, veszélytelenebb, mint a magyar tavasz hatalma. Alig árnyalatnyi különbség választja el a német tavaszok báránnyelű, rezgőnyárfás, tarkavirágos csacsaságaitól, selypítő, szőke és kékszemű lélekábrándjaitól. (A „Pacsirtában” teljes a lelki közösség és az édeskés harmónia.)

A „Majális”-ban reflexek lehellétszerű finomságai között valamennyire még feloldódik, elmosódik a színcsoportosításnak böcklini hangulatokkal rokon, komponáló jellege. Ugyanezek a színek a későbbi Szinyei Merse szárazabb, keményebb stílusában leplezetlenül föltárják rejtett *értelmüket*, tudatos, apriórikus hangulat-intencióikat. A természet, melyet felruháznak, felemás életet él. Arca részben a böcklini romantika értelmében vett mitológia, részben holmi jól elrendezett parkok és virágcsoporthoz banalitása felé fordul. *Természetnek* igen stilizált *mitológiának* meg böcklini mértékkel mértén is igen erőtlen és főként, hiányos. Hiányzik belőle a megfelelő figurális elem,

mellyel Szinyei Merse korábbi éveiben, Böcklin hatása alatt itt-ott kacérkodott még. Hogy sovén kultúrelkendezőink valószínű ellenvetéseit már eleve leszereljem: Nem az apaság a fontos, hanem a szellem és a lélek, mely az akár Böcklintől, akár Szinyei Mersétől eredő színskálát és természetalakítást a mitologizáló német szimbolizmus kifejező eszközévé avatja. Ebből a szempontból egyáltalán nem jelent nyereséget, fölényt, hogy Szinyei Merse faunok és nimfák nélkül is meg tudott lenni és természetesebb volt, mint Böcklin. A késői Szinyei Merse képek mitológiamentes, hangulatos természetstilizálása csak koncepcióbeli alacsonyabbrendűséget, félkövetkezetességet jelent. Természetes a Majális, ha nem is lényegesen, tartalmasan magyar és természetes pl. Szinyei Mersének egy késői, felvidéki hegyes-völgyes képe, melyen a mester megfedkezett a rózsaszínek, enyhe zöldek, égő barnaviolák és mély égszínkékek Böcklin-féle költőiségéről. Ezen a képen az apriorikus, stilizált hangulatelemeknek még csak árnyéka sem kísért. Eredmény az egész kép hamisítatlan magyar pleinair jellege, mélyen táruló, dúsan oldódó festőisége. Nem is szólva külön a rokonságról, mely ezt a tájképet minden más Szinyei Merse képnél szervezesebben utalja a Ferenczy Károly, Fényes Adolf, Csók István, Vaszary János, Iványi-Grünwald és Koszta József által jelölt keretbe.

Hogy a magyar pleinairben a heves fölindulások és sűrű ösztöngerjedelmek milyen, Szinyei Mersétől merőben különböző ereje élt, arra nézve elég, ha az említett festőknek egyenként roppant differenciált munkásságán összefoglalóan és egybevetően végigtekintünk. Feltűnő, hogy a java munkák nem a stílus végső egyszerűségének és áttetsző tisztaságának vonalán állanak. Ellenkezően: Szinyei Merséhez viszonyítva egyenesen zavaros komplikációkat támasztanak, amennyiben a különböző képtényezőket kibogozhatatlanul egymásba csomózzák. Mértéktelenül halmozzák az eszközöket, faktúrájuk kusza, pasztózus. Míg azonban Szinyei Merse derűs mértékletességében az élmény inkább csak szemrevaló tarkasággá sikkad, a jellegzetes magyar pleinair féktelen tobzódásában és elborult, fojtott nyugalmban szuggesztív eleven erők lap-

panganak. Nyugalmuk lomposabb, mint Szinyei Merséé, mozgalmos lendületeik brutálisabbak, érzékiségük vaskosabb, animálisabb. Ez a művészet lehet fegyelmezetlen, sőt kultiválatlan, de mindenesetre tösgyökeres és tartalmas, amit Szinyei Merséről sajnos, nem lehet állítani.

Kosztai József mély tűzű pleinair hangulatai e tekintetben egyenesen Munkácsyra emlékeztetnek. Fakturájának laza folt-szerkezetében violás sötétbarnák és kékek izzanak és ez a forró impulzívítás, mint hunyorgó parázsfelület szívja fel és emészti a formákat. A sűrű, vibráló atmoszférában a fény és árnyék-ellentétek hirtelen összeütközései támadnak: jellegzetes példái a magyar clair-obscur líraiságnak.

Ferenczy Károly is erősen reagál a természetben látott színnek különböző fényértékeire, de nem annyira az ellentétek éles összezsapását, mint inkább nyugodt áthidalását keresi. Legélénkebb színű képein is mélyen ágyazott nyugalom gyönyörű összhangja uralkodik. Ez a nyugalmas összhang már csak elemeinek pleinair fakasztotta érzékiségénél és mélyen zöld alaptónusának gyakran homályba burkolódzó lírájánál fogva sem volt alkalmas arra, hogy tiszta síkok és körvonalak határolják. Ferenczy mégis megkísérelte ezt, de a háttér és mélység nélkül való képszerűséget csak a tartalmas eleven erő rovására tudta elérni.

Ugyanez áll *Csók István*, *Iványi-Grünwald* és *Fényes Adolf* egyszerűsítő és összegező törekvéseire is. Mintha valamennyien szűkre szabott, kényelmetlen ruhában feszengének, a legnaivabb sőt a legotrombább stílszerűtlenségekkel illusztrálva oldott festőiségre rendelt magyar temperamentumuk stílusbeli határait. *Vaszary Jánosnál* viszont, akit rendkívüli esztétikai kultúrája óvott meg a modortalanságoktól, szintetikus kor-szakaiban a magyar jellegzetességek feltűnő elhalványulását tapasztaljuk. Pedig éppen ő az, kinek pleinair impressziói a magyarság legpompásabb festői nyilvánulásai közül valók. Igen érdekes ebből a szempontból az ő „Búcsusok” c. képét Szinyei Merse „Majálisá”-val összehasonlítani. Mind a két festmény zöld mezőben ülő, heverő alakokat ábrázol, rajtuk a reflexek gazdag változatai ömlenek végig. Szinyei Mersének

német hatás alatt, a német természet láttára megszelídült derűje tisztos határt von alakok és atmoszféra közé. Vaszary zavartalanul bújjalkodó magyar festő érzékisége a fény és árnyékjátékából úgyszólván testiséggé sűrűsödött, simulékony burkolatot teremt, mely szomjasan körülfogja, simogatja, csókolja a modelét. Szinyei Merse Pál a „Majális”-ban és minden jellegzetes képén tágra nyíló térfoglalatra helyezi a formákat. Megint csak azért, mert a német *Lelek* hatása alatt ösztönszerűen kerülte a dolgok szoros egybeolvasztását, ezt a térbeli zsúfolódásokban tobzódó erotikát, mely annyira jellemző Vaszary Búcsusaira és az egész magyar piktúrára általában: Vaszary paraszt lányai valósággal belesüppednek a tér puha ölébe, mely a formák és színek dagadó áradatát alig képes magába fogadni.

*

Milyen kevés az, amit ennyi temperamentummal szemben ugyanakkor lelkielmélyülés címén nyújthat festőművészetünk. *Mednyánszky* átszellemült pantheista hangulatai igazak és mélyek, de csak azért, mert ködösen terjengő, fanyar őszi vagy alkonyi homályba burkolódhatnak. A *gödöllői preraffaeliták* vonalkultusza mesterkelt és erőtlen. Ájtatoskodó, jámbor szándékaiknak nálunk semmi talaja sincsen.

A magyar piktúra egész fejlődése lényegében mindvégig az érzéki temperamentum korlátlan uralmát nyilvánítja. Vele szemben a tisztult harmónia, a szellemi fölény vagy lelki idealizmus jelei és a szigorú szerkezeti szempontok háttérbe szorulnak. Igaz, e könyv reprodukciós anyagának élén, kivételes jelenség gyanánt Rippl-Rónai négy munkájának és egy Vaszary-képnek a reprodukciója áll. De nagyon érdemes közelebbről megtekinteni, hogy voltaképp mi is lappang e kivételek mélyén és háttérében. Mert a vizsgálat eredménye minden pontjában tökéletesen fedi azt a képet, melyet a magyar piktúra stílusbeli jellegzetességeiről és határaitól általánosságban és az eddig figyelemmel kísért fejlődés során megrajzoltam már.

ÁLÖSSZEGEZÉSEK

Az impresszionizmus végső kifejlése volt annak az atomizáló folyamatnak, melyet a társadalmi és eszmei keretek individualisztikus lazulása indított meg a művészetben. A mozaikoktól a freskón és a fatáblára vagy vászonra festett, de még mindig meghatározott architektónikus foglalatba szánt kompozíción át, a csak önmagával törődő műtermi és pleinair alkotásig, a piktúra egyre függetlenebb és — ágrólszakadtabb lett. Nemcsak az architektúrához való viszonya vált teljesen labilissá, esetlegessé, sőt semmissé, de az ábrázolt tárgyi világgal való kapcsolata is. Aminthogy önmagában is egyre lazább és szerkezettelenebb részekre hullott. Ez a bomlási folyamat párhuzamosan halad a hierarchikus közösségi életrendszerek, dogmatikus hitvallások és erkölcsi maximák alkonyával, a kételkedő és relativista értelem győzelmével. Az egyén végső felszabadulásának gondolatával a művészetben minden, „Krisztus csak úgy, mint a káposztafej és a rakás alma” az alanyonként és pillanatonként változó esztétikai értelmezés problémájává szűkült. Ekkor azonban még az individualizmus legföltétlenebb hódolói is észrevették már, hogy ebben az atomizáló l'art pour l'art-ban maga az alkotó ember is az esetről-esetre adott tárgyi és atmoszférikus véletlenek szintjére hangsúlytalanodott. Minél érzékenyebben és fürgébben azonosult a mindenfelől érkező és semmivé foszló benyomások változékony pillanataival, annál passzívabbá és esetlegesebbé vált az ő szerepe is. Pedig ő reá az irányt és értelmet adó egység szerepe várt, hacsak eleven teremtményének és emberi teljességének utolsó foszlányát is el nem akarta veszíteni. De meg lehetetlen volt ezenfelül észre nem venni a már groteszk ellenmondást, sőt összefüggéstelenséget is, mely a roppant alkalmazkodó, fürgé impresszionizmus és az életnek még mindig uralkodó, tradíciós építőművészeti

keretei között támadt. Az architektúra külső és belső kiképzése, a bútor, a használati tárgy még mindig a történelmi stílusok méltóságos tömegekben és ünnepélyes pompában tetszelgő, zagyva parafrázisait művelte. Ezzel szemben a piktúra már régen hű mása volt annak a lazulásnak és labilitásnak, mely a demokrata polgár-egyénség szabad versenyében az állami és erkölcsi rend tekintélyét érte. Ez a stílustalanság, a művészet elemeinek ez a kusza szanaszét bomlása, világnézeti és esztétikai szempontból egyaránt nagy fogyatkozást jelentett. Véle szemben érthető szükségszerűséggel támadt tehát a vágy, hogy az elaprózott elemek parttalan és iránytalan sokadalmát, melyben az impresszionizmus elmerülni és szétfoszlani készült, a művészet határozottabban körülvonalozott, egyszerűbb és átfogóbb egysége váltsa föl. Legalább is a piktúrában.

Nem lehet elvitatni, hogy az állásfoglalás, melyet pl. *Rippl-Rónai* képei a valósággal szemben tanúsítanak, sokkal tartózkodóbb, válogatósabb, diszkrétebb, szóval kultiváltabb és előkelőbb, mint az impresszionistáké. Hiszen ezek, mint a pleinair telhetetlen bolondjai, minden tarka kis reflexnek utána szaladtak. De amit Rippl-Rónai képei a leegyszerűsítés, kerekded elrendezés és kiegyenlítettség révén nyertek, azt elvesztették feszültség és eleven erő dolgában. Ez a veszteség még a pleinair festőivel szemben is feltűnő, hát még a vonal és a sík régi mestereivel szemben. Mennyi pongyolaság és felszínesen tovasikló hangulat lappang ennek a művészetnek a tetszetősen körülírt, szellemesen összegezõ egyszerűsége mögött. Igazi splendid isolation, melyben a világ minden látnivalója, természeti nagyszerűsége, emberi sors- és jellem-bonyodalma egy-egy hanyag taglejtés simán végződő ívelése csupán. Annál tartalmatlanabb, minél harmónikusabb. Hiszen harmóniája nem is annyira összegezésen, mint inkább *elhagyáson* alapul. A legkisebb ellenállás útját keresi, melyből mindent félre től, ami a megoldás ízléses könnyedségét zavarhatná. Nem hiába jutott a késői Rippl-Rónai a játszva rögtönzött pasztellimpressziók népszerű tarkaságáig. A budapesti kritika ájúl dozva ünnepli az egyre újabb és újabb

fordulatokat hozó „fejlődést”. Ám ez a fejlődés is csak valamikori, jelentősebb pozíciók fokozatos feladását jelenti. Ez is csak abban áll, hogy mellőzi a komplikációkat okozó új problémákat és a puszta ízlés ingerei kedvéért faképnél hagyja a komolyabb értékeket: Nem összegez, hanem elhagy.

Rippl-Rónainak ebben a hanyatlásában a végzet kétféle teljeseését kell látnunk. Egyrészt az impresszionizmus ellen való küzdelem problematikáját általában, másrészt pedig egy tipikusan magyar művészeti színjátékot, mely nagyon is Párisban indul és nagyon is Budapesten végződik.

Rippl-Rónai munkái az impresszionizmushoz viszonyítva sem térképzés, sem forma és szín vagy faktúra tekintetében nem jelentenek lényeges szerkezeti szilárdulást vagy lelki elmélyülést. Képeink szembeszökő egyszerűsége és nagyvonalú egysége túlságosan kevés réttű és túlságosan hangulatszerű, semhogy összegezésről valóban szó lehetne. A vonal, mellyel a fekete periódus letompított valőrjeit, csak úgy, mint az 1910-es évek felfokozott színeit bekeretezi, ennél a tisztán körülhatároló funkciónál egyéb szerepet alig játszik. Nem jelez sem szerkezetet, sem dinamikát, hanem minden lényeges aktívum mellőzésével egyszerűen dekoratív képletté redukálja a dolgok jelentőségét. A képet tagozó egységek az impresszionizmushoz mérten quantitative megnöttek ugyan, de megmaradtak a nivellált, neutralizált egymásmellettiség szerepében. Erre a diszkrét magatartásra szükség volt, mert minden agresszív nyugtalanság, minden erősebb hangsúly megzavarta volna a körvonallritmusok és a síkban való elhelyezkedés sima lebonyolódását. Megzavarta volna a harmóniát, melynek tetszetős csínján, kellemesen terjengő hangulatán múltott a forma minden egyszerűsítő, összefoglaló „stilszerűsége”. Még a pleinair érzéki vibrációját is el kellett fojtani, melyre pedig az impresszionizmustól átvett, apró foltokból szövődő faktúra nagyon is kínálkozott volna. Evégből volt szükség arra, hogy ez a faktúra teljesen egyenletes és vékony legyen. Ezért kellett Rippl-Rónainak beérnie a csekély számú színnel és a valórkülönbségek minimális tágasságú skálájával.

Rippl-Rónai palettája idővel megélénkült ugyan („Piacsek bácsi olvas”), dúsabbá vált faktúrájának laza szerkezete a poentilistákkal rokon módon, hangsúlyozottabban jutott szóhoz. Ez a vibráció a tárgyak vonalrajzán is végigszaladt. A fekete periódus vonalzata vékonyan, sokszor hajszálfinoman, de illetetlenül kígyózott a formák határa mentén, vagy eltűnt az őket beburkoló tónusok homályában. A színes periódus vaskosabb, sűrűbb kontúrjait az egész vonalon végig kikezdte, meglazította, áttörte a faktúra nyugtalansága. A vonalzat ritmusa is elvesztette régi, kecsesen hajlongó, áthidaló ívelését és szögletesebben kapcsolódó, kisebb egységekre szakadt. Ám ez a stíláriis élénkülés a párisi évek temperáltabb modora után csak a hazai környezet oldottabb, pongyolább provincialítására és leplezetlenebb érzékiségére vall, — egyébként éppen olyan általánosságokban mozgó, belső feszültségek híján csak körülíró dekorativitás, mint Rippl-Rónai régi stílusa. Ez a dekorativitás, ez a tetszetősen elrendezett és befejezett, de föl-színes egység lényegében nincsen túl az impresszionizmuson.

Az egyetlen kísérlet, mely a Rippl-Rónai-féle stíláriis taglejtéseknek az impresszionizmusnál lényegesebb szerepet juttathatott volna, *ha sikerül*: az iparművészeti és architektónikus keretben való kiegészítés, a szecesszióban szomorúan csödöt vallott. Rippl-Rónai ízléses bútortervekkel, szőnyegekkel, üvegedényekkel próbálta az új stílusképlet gyakorlati értékét dokumentálni. Azonban vélt összegezésének gerinctelen gyöngéltúsége és külsősége éppen ezen a ponton nyilvánul a legszembetűnőbben. Plasztikus és reális anyagon csak konstruktív szükségszerűségből keletkezett formák uralkodhatnak. Ez a konstruktivitás pedig egészen más emberi és művészi állásfoglalást kíván az étellel szemben, mint aminőt Rippl-Rónai hangulatos és dekoratív *l'art pour l'art*-ja jelentett.

Rippl-Rónai alakító készségének szűk határait elsősorban magának a stílusnak a rovására kell írunk, melynek efémer jellegét a polgári individualizmus bomló társadalmi és eszmei viszonylatai hozták magukkal. Ezen a szűk bázison a mester a fölérték és objektíválás rendkívül érzékeny, finom harmóniáját nyilvánította. Java munkáiban, így pl. a Maillol-portré-

ban (1. tábla) a koncepció ereje a Rippl-Rónai által egyébként olyan nagy kedvvel művelt, tetszetősen körülfutó sziluett-hatásokon is túteszi magát és szerkezeté tömörül. A Maillol-portré a stílszerűségnek abból a szempontjából, mely a Falusi temetőt (2. tábla) és a közölt színes litográfiát (4. tábla) jellemzi, sajnos, nem tipikusan Rippl-Rónai. Sokkal tartalmasabb emezeknél. Egyszerűségében az elemeknek sokkal többretű, koncentráltabb egysége rejlik, mint a mester szokásos munkáiban. Ezek bizony inkább csak kultivált ízlésű érzékek, mint nagy lelki, élménybeli exponáltság eredményei. Minden megvesztegetően kiegyenlített és differenciált esztétikájuk sem elég arra, hogy Rippl-Rónainak párisi környezete mestereivel szemben való inferioritásán túlegítsen bennünket.

Pedig ez az összehasonlítás kényszerítő erővel kínálkozik, mert Rippl-Rónai alkotó munkásságának körülbelül egész első évtizede annyira francia jellegű, hogy ezt a produkciót csak személyi összefüggések sorozzák a magyar művészet keretébe, szellemiek és stílusbeliek semmiesetre. Már a színeknek a szürkében találkozó és kiegyenlítő harmóniája is francia és francia minden részletvonatkozáson túl az egésznek jól temperált, könnyed egyensúlya. Még a „Falusi temető” is csak annyiban magyar, mertszénaboglyái, apró kölyökházai, gémes kútja és primitív fakeresztjei tárgyi képzettársítások segítségével ébresztik fel bennünk a téli álmát alvó magyar Alföld hangulatát. Egyébként ez a lehellelnyi valórdifferenciákon alapuló, pompás kép is azzal a könnyed taglejtéssel írja körül a valóságot, melyre csak a francia vagy franciás szellem képes. Nyomában éppen abból nem marad semmi, ami ezt az alvó magyar falut lényegében jellemzi. Nem érezzük benne a természetnek és az emberi ösztönöknek tragikus végletekre úzó hatalmát, a magyar falusi erők roppant, béklyóba vert feszültségét és zsíros, tunya álmait. Hol van Rippl-Rónai „Falusi temető”-jének kedves, ártatlan játékszerűsége attól a fojtott mélységű és szilajságú víziótól, mely Ady alföldi élményeit annyira magyarrá tette?

Rippl-Rónai festői készsége francia hagyományoknak köszönheti a maga áttetszően tiszta és a dolgokon oly fölé-

nyesen végig tekintő kultúráját. Ezzel a kultúrával máig is páratlanul áll festőink sorában, de páratlanul áll a tekintetben is, hogy ennyi tehetség és fölkészültség ellenére sem igazán eredeti egyéniség, hanem hol erre, hol amarra hajló eklektikus. Nem mintha az egyik vagy másik francia mester epigón követője volna. Ehez túlságosan nyitott szemű és körültekintő. Viszont épen ez a hazáról kevés festői hagyományt, tehát kevés determinációt hozó, eleven érzékű kultúrzsomjúság, mely alig tudott betelni a francia piktúra remekeivel, sodorta Rippl-Rónait az esztétizis készen terített, dús asztalain végig az eklekticismusba. Carrière, Degas és Forain, Bonnard, Vallotton és Vuillard, Whistler és Denis: Hol ennek, hol annak a névnek az árnyéka suhan át képein. Minden egyes esetben vannak persze vonások, melyek határozottan megkülönböztetik őt az épen előtérbe nyomuló inspirátortól, de a különbség olykor csak az egyidejű hatások egybeolvásztásából támadt sokoldalúságon múlik. Ha nem így volna, ha Rippl-Rónai Párisban kialakult festői egyénisége mélyebb, eredetibb gyökereknek köszönhetne volna karakterét, akkor nem hagyhatta volna annyira cserbe jobbik önmagát, mint ahogy azt sajnos, valóban megtette.

Igaz, hogy Rippl-Rónai fokozatos visszahanyatlását az impresszionizmusba nem pusztán egyéni gyöngeségnek kell tulajdonítanunk, hanem a pleinair-en való kezdeti túljutás eredendő stílusbeli fogyatkozásának is: Az elhagyásokból élő „összegezés” külsőséges, dekoratív voltának. Tehát az egész iránynak objektíve, melyet Rippl-Rónai a maga egyéniségével szubjektíve képviselt. Épen azért, mivel az irány lényegében nem jutott túl az impresszionizmuson, hanem csak formalisztikusan, hangulatosan elkendőzte azt, ólálkodott nyomában a felszínesen leegyszerűsített és egységbe hozott pleinair-elemek újabb széthullásának és fölfakadásának veszedelme. Hogy azonban ez az oldó folyamat szigorúan abban az arányban haladt előre, melyben a hazatért és itthon véglegesen letelepedett Rippl-Rónai a fegyelmező francia emlékek gyöngülésével a hazai környezet hatása alá került, az már speciálisan Rippl-Rónai és benne sajátosan magyar sors.

Rippl-Rónai Párisba csak a keleten örökölt, oldott festőiségre való hajlamot vitte magával. Amit ennek a pongyolaságra hajló, érzéki laissez faire festőiségnek a szellemi fegyelmezése és stílusbeli harmonizálása terén elért, azt a franciáknak köszönhette. Annyira, hogy csak magyar származásának megtagadása arányában volt képes a sík és vonalszerűség és az egyenletes valórharmonia idegen tradíciójába beleilleszkedni. Az is jellemző, hogy Rippl-Rónai legkiegyenlítettebb, vonalban és síkban legzártabb, tehát legképszerűbb képein a letompított színek homálya terjeng, a valórök bizonyos neutrális, elmosódott határú alaptónusa. Ebben a bizonytalan látszatú légkörben a dolgok arcéle sokat is, meg semmit is mondó esetlegességekbe burkolódzik. A vonalas és síkszerű összegezésnek a sajátosan magyar alkotó erő szempontjából annyira kényes kérdése könnyebbé válik. Pongyola megkerülését vagy megoldásának alig kikerülhető más fogatkozásait jótékony homály takarja. És nem véletlen, hogy a magyar piktúra Rippl-Rónain túlhaladó fejlődése során is mindig letompított színekkel dolgozik, mihelyt síkrendezők közé foglalja mondanivalóit. Ahol kivételek jelentkeznek, (*Medgyes László*, a korai *Czóbel* és *Bornemisza* pl.), ott múlhatatlanul kiütözik a francia hatás döntő jelentősége. Rippl-Rónai nem az első és nem az utolsó festőnk, akit a francia festőművészet régi, fölényes kultúrája hatalmába kerített. Igaz, hogy ami leginkább követésre csábít bennünket a franciáknál, az nem szellemük csodálatos, számunkra csak teljes magunk feladása árán elérhető, tisztázó, harmónizáló és szervező ereje, hanem művészetük viruló érzékisége és tetszetős külszíne. Ezért, mihelyt kikerülünk ennek a művészetnek a közvetlen légköréből és magunkra utalva fejlesztjük tovább piktúránkat, igen könnyen eltévedünk mohó érzékiségünk, féktelen temperamentumunk útvesztőiben vagy minden lényegét feláldozunk a külső csín, az izléses, válogatós rendezkedés kedvéért.

Rippl-Rónain is beteljesedett ez a magyar végzet. Az olvasó Piacsek bácsit ábrázoló kép (3. tábla) már az itthon elhelyezkedett és beérkezett mester munkája. Kétségtelenül magyarabb a fekete periódus bármely festményénél. Mi teszi

magyarrá? A párisi periódushoz képest egészen leplezetlen és túlsúlyba került nyers érzékiség, a dúsabb és fölfakadtabb faktúra, a térbeli tagozódás bősége, a skarlátvörös, sárga, kék és zöld színek élénk versenye, a vonalak, formák meglazult, majdnem süppedésses pongyolasága. Csupa olyan jellegzetesség, melyre a franciás Rippl-Rónai soha semmi körülmények között sem jutott volna. Mennyi jó vidéki, kispolgári magyar kényelemre vetkőzés, nagyétkű anyagi dúskálás jellemzi már ezt a képet. A minden hanyagsága mellett is viszonylag nagyvilágias kultúrájú párisi stílus után mennyi modortalanság.

A Maillol-portrétól vagy a színes kőrajztól Piacsek bácsiig bizony sokat engedett Rippl-Rónai a negyvennyolcból. Hol van már a kerek befejezettségnek, nagyvonalú egységnek, bizonyos fokig nemes tisztultságnak 1900-as mértéke, az a stílusbeli és mesterségbeli szoliditás, melynek bútortervekre is szabad volt gondolnia? Piacsek bácsi mindamellettt koncentrációt és stílust jelent még, ha számba vesszük azt, ami *utána* következett. Mert Rippl-Rónai a hazai, még pedig tipikusan pesti atmoszférában idővel teljesen kivetkőzött régi mivoltából és impresszionista lett, a csinos kis tarkaságok, a közkeletű erotikumok minden kétes értékű rutinjával. A régi Rippl-Rónai temérdek támadást szenvedett végig, mert azokhoz az első kevesekhez tartozott, akik a német akadémia otromba falán nálunk rést ütöttek. És ez a régi Rippl-Rónai még ma is nagy számban állítgatja ki java korának *eladatlan* képeit, míg az új Rippl-Rónai szapora, pehelysúlyú impresszióit Budapest alig győzi habzsolni.

*Selten habt ihr mich verstanden,
Selten auch verstand ich euch;
Nur wenn wir im Kol uns fanden,
So verstanden wir uns gleich.*

(Heine.)

Ránk magyarokra nem épen kellemes „véletlen”, hogy Rippl-Rónainak a magyar lokálkoloritba való bekapcsolódása a mester alkotó készségének végzetes hanyatlását is jelentette egyúttal. Még rosszabb a hanyatló Rippl-Rónai osztatlan népszerűsége. Mindenestre tény, hogy Rippl-Rónai nem tudott a magyar piktúrára lényeges termékenyítő hatás-

sal lenni. Legfőljebb buzdító és bátorító szerepet játszott. Legkiválóbb munkáival nem a magyar, hanem a francia szellemnek hódol, — a magyarrá lett Rippl-Rónai pedig csak a hazai csalódások amúgy is bőséges rovatát gyarapítja.

Rippl-Rónaihoz hasonlóan *Vaszary*-ban is megvan a ketősség franciásan kultivált szellem és féktelen magyar érzékiség között. És, bár nem oly szerencsétlenül, Vaszary János is feladta a francia hatás alatt kevés eszközzel egyenletessé harmonizált, fegyelmezett képszerűséget, térben, plasztikában dúskáló színrapszódiák kedvéért. Az út, mely ide vezette roppantul jellegzetes. Összes egyenetlenségeivel, hirtelen fordulataival, fantasztikus kilengéseivel a magyar stílprobléma legtanulságosabb szemléltető példáihoz tartozik.

Vaszary János már az impresszionizmussal kapcsolatban is szóba került, melynek egy ideig ő volt egyik legsajátosabb, leggyökeresebb magyar művelője. Ezzé avatta őt színeinek tüzelő ereje, atmoszférikus burkolatának, reflexeinek ölelő, oldó sűrűje és a teret betöltő modelé feslő pompája. Magyar volt az ellentétes valőrök, fojtott feszültségek halmozása, melyből annál szilajabb lendülettel csattantak ki a sárga és vörös kulminációk: a föl szabadult magyar érzékiség örömríkoltásai. És ezt a heves színvirágzást, pompázó térbe ölelkezést mégis összefoglalta valami: a bővérű testiség gerinces koncentráló ereje, mely mágnes módjára a kép minden szögletét szorosan magához kényszerítette, egységbe szervezte.

Így állott Vaszary művészete a pleinair teljes pompájában, amikor a festő hozzá fogott, hogy szikrázó érzékiségének ezt az alig fékezhető bőségét a lehető legegyszerűbb, és legátfogóbb egységek uralma alá szorítsa. „Fürdő nő” c. képe (5. tábla) bizonyítja, hogy Vaszary ezt az összegezést Rippl-Rónaihoz hasonlóan, azaz nem lényegileg, csak izlésesen, de a stílusos tisztaság és nagyvonalúság igen magas fokára vitte. Ám, akár csak Rippl-Rónai, — a magyar jellegzetességek majdnem teljes föladata árán, tökéletesen behódolva a francia hagyományoknak. A folyamatos, zárt kontúr, a valőrök szürkére és feketére hangolt skálája, az alakok térbeli elhelyezkedése, a kép felső széle által meglepően félbeszakított vertikaliz-

mus, a szűk termélyülés stb. mind francia hatásra vallanak. Vaszary ennek a képnek az alapján nyugodtan megfolyamodhatná a francia művészeti honosságot. Ez egyrészt ritka értéket, ritka festői kultúrát jelent, de másrészt fogyatkozást is. Jelenti újabb döntő beigazolását annak, hogy nemzeti festő-hagyományaink mennyire elégtelenek, mihelyt az összegezés legegyszerűbb, legtisztább harmóniájára törekszünk.

Ezzel a korlátozással más magyar irányok és festők esetében is találkozunk majd. Maga Vaszary nem sokat időzött fejlődésének ezen a fokán, mely minden franciás jellege mellett is, vagy éppen ezért, megővta a festő eredendő, érzéki impulzivitását. Hanem éles fordulattal más tájakra vetette magát. Belekerült az impresszionizmussal radikálisan szakítani kívánó irányok ütköző pontjába és temperamentuma számára idegen absztrakciókkal kísérletezett. Aszkétikus szilárdságú, bizantinikusan merev, majd a német expresszionizmussal (*Die Brücke*) rokon idegzetű kompozíciókon át azonban végül is visszatért a szerves modelé anyaggal, érzékiséggel telített magyar festőiségéhez. (31. tábla). A kerülőn, mely idejuttatta, elhagyta a pleinair reflexekre bomló valórsokadal-mát és lokálszínek alkalmazásával tömörebb, szerkezetesebb plasztikára tért. Ezt a plasztikát tudatosan belefoglalja a térnek képsík adta körülzárt rendjébe. Tehát nem téveszti szem elől a képszerűség követelményeit. A képszerűséget támogatja a színeknek tárgyi képzeteken túl haladó elmélyítése és fokozása is. Vaszary legújabb színskálájában a bíbor-sötétbe fúló és élénk vörösen fellángoló érzékiség valóságos tobzódása folyik. Az élmény sűrített intenzitása, a technikai megvalósítás száguldó irama rapszódikusan zilált faktúrára és formára vezet. Vaszaryt elragadja temperamentuma és bravúros mesterségbeli készsége: mértéktelenül halmozza az eszközöket, dúskál az anyag, a szín érzéki szépségeiben és — rutínossá válik. Ugyanaz a magyar veszedelem fenyegeti és el is éri, mint Rippl-Rónait. Káprázatos külsőségek kedvéért feláldozza a lényegét. Pleinairtól szabadultan is visszahanyatlik az impresszionizmusba, melyből pedig olyan különböző úton nem egyszer iparkodott kijutni.

LÉNYEG ÉS PROBLEMATIKA

Az impresszionizmus raffinált érzékeny idegűsége, mely oly könnyedén és tovasíklóan fogta fel a dolgok külszínéről érkező benyomásokat, kitűnő módot nyújtott arra, hogy a lényegében bomló és meghasonlott, rendkívül komplikált mai életet zavartalanul élvezni lehessen. Ám ez a harmónikus l'art pour l'art igen hamar kifogyott minden mondanivalójából és eleven erejéből. A bajon a Rippl-Rónai szerű álösszegezesek sem segíthettek. A művészetnek új tartalmi és formai értékek után kellett néznie. Cselekvőbb, erővel teljesebb, lényegesebb megnyilatkozásokra volt szüksége. De mihelyt kilépett a puszta esztétizmus köréből, martaléka lett a kor jellem- és sorsproblematikájának, mely az 1910-es évek felé már teljes forradalmi gerjedésbe hozta a szellemi életet.

A polgári világrend támasztékait minden vonalon katasztrofális feszültségek és összeütközések fenyegették. Az értelem és tapasztalat kritikai fensőbbisége, mely a feudális és klerikális dogmákkal szemben valamikor a polgári individualizmus világnézetét volt hivatva megalapítani, végletes székeszissé és relativizmussá fejlődött. Olyannyira, hogy most már a polgári én sérthetetlen szentségeit is kikezdte. Nem irgalmazott a demokráciának. Rámutatott a temérdek hazugságra, elnyomatásra, korrupcióra, mely a szabadság, egyenlőség, testvériség elveinek gazdasági és politikai praktikumában lappangott. Pőrére vetköztette a családot, az anyagi érdekeszövetkezés minden képmutató, megalkuvó erkölcstelenségét, mely a házasság és a magántulajdon erkölcsiségével takaródzott. És amíg így a valóság minden pontja ez emberi gyöngeség és rosszasság hatalmát bizonyította, százalmas árnyékszereppé zsugorodott az „ideálok” jelentősége, amelyek ilyen körülmények között még szóra mertek jelentkezni.

Hol, mi címen beszélhetett valaki eszményekről, amikor a létért való küzdelem istentagadó realitása az egekig rontott? A polgárság teremtette a tőkét és a tőke nemzetközi nagyhatalma egész sorát növesztette nagyra az olyan erőknél, melyek végeredményben a tőke és vele a polgárság sírját készülték megásni. Nem beszélve a munkásság izmosodó öntudatáról és harci osztályszervezeteiről, ott volt az imperialista kapitalizmus közeledő háborús veszedelme. A szociális és politikai viszonyok hajszálon táncoló „egyensúlya” éppen elég okot szolgáltatott az idegességre. A civilizált világ idegei pattanásig feszültek. És hogy a bonyodalom teljes legyen, a tőkés gazdasági rend által hallatlan iramban tartott technikai fejlődés egyre áthidalhatatlanabb szakadékokat támasztott ember és természet között. A probléma teljes jelentőségét főként a rohamosan növekedő óriásvárosokban lehetett érezni. Mert ezekben a kereskedelmi és élvezeti üzemek, a forgalmi és közlekedésügyi viszonylatok nemzetközi koncentrációja amúgy is az egymást hajszoló események egyre szédületesebb tempójával forgácsolták szét a lelkeket. New York, London, Páris és Berlin az ész- és anyagelvűség, a tagadás és hedonizmus, az örök nyugtalanság és mozgás metropolisai. Ragyogó és egyben förtelmes csodái az antikrisztusnak. Vajjon milyen lehetett a művészet, mely az impresszionizmusból kinőve ezeknek a metropolisoknak a légkörében lényegesebb élményekre és formákra indult?

Nyilvánvaló, hogy amennyiben a *szervezet* kérdése foglalkoztatta, alkotó ösztönei csak a szerves építkezés és harmónikus kerekdedség rovására érvényesülhettek. Akik a szerkezeti szempontok legszélsőségesebb, legtisztább hangsúlyozására törekedtek: a *kubisták*, azok jártak elől a deformáció és dekompozíció terén. A *futuristák* a nagyváros határtalan, ezerarcú dinamikájára vetették magukat. Ezt az örökmozgó, örökké változó sokadalmat csak a tér rendszerén belül lehetetlen volt elköríteni, formákba rögzíteni. Szükség volt az időben egymás után következő mozzanatok kifejtésére is. De a festőművészet eszközeivel ezt a feladatot csak az *egyidejűségre való transzponálás* útján lehetett megoldani. A

futuristák az egymást követő mozgásképleteknek egy képen való részletezésével, egybehalmozásával próbálkoztak tehát. Eredmény: zűrzavar, egy sereg negatív példa a piktúra stílus-határaitól és utalás a mozgófényképre. Az *expresszionizmus* végül a lélek és az ösztönök legmélyebb vérforrásaiból táplálkozó visszahatás volt, szemben a civilizatív ész- és anyag- elvűség egyre erősödő gépies valóságrendszerével. Tárgyi valóságtól eltörekvő víziói természetszerűleg az exotikumok, primitíveskedések, parttalan misztifikációk és hisztérikus vonaglások kúsza területére sodorták a művészetet.

Kubizmus, futurizmus, expresszionizmus: A természet-ábrázolás elleni támadt művészeti mozgalmak az egész vonalon problematikus eredményekre vezettek. Szükségkép. Mert az esztétikai tapasztalat józan polgári rendjétől elfordult élmény emberi motívumai határozatlanul, félszegen álltak egyrészt a társadalmi életvalóság döntő hatalmú tényezői: polgárság és proletariátus, tőke és szocializmus között, másrészt az élet technikai válságának ütközőpontjai: gép és természet, organizáció és impulzívítás között. De bármennyire zavaros és túlszigázott is ennek következtében sok minden, amit a művészet forradalmi irányai felszínre vetettek, *Boccioni és Delaunay, Picasso és Braque, Matisse és Kandinsky, Franz Marc, Chagall és Paul Klee* munkáiban a tér és a képfelet, a szín és a vonal immanens eleven erejének egész új világa tárult fel szemünk előtt. A kép nem szorítkozott többé arra, hogy lehetőleg teljes tárgyi illúziókat keltsen. A tárgy legfőbb támaszpontokat, indításokat nyújtott, melyekből kiindulva a térbeli tagozódás, a szín és formaképzés menete teljesen a művész kifejezésre törekvő alanyiségéhez alkalmazkodott. Mivel pedig ez az alanyiség a rendezett polgári élet által adott tárgyi megszorítások között megfélni nem tudott, expresszív törekvései szükségkép a tárgyi keretek széttördelésére, deformálására, beolvasztására vezettek, egészen a teljes absztrakcióig.

★

Az impresszionizmustól való gyökeres elfordulás Magyarországon is problematikus eredményekkel járt, bár, egyelőre

legalább, nem olyan végletes következtetések alakjában, mint az oroszoknál vagy nyugaton. A társadalmi és szellemi válság egyrészt a feudális hagyományok viszonylag töretlenebb folytonossága, másrészt a kispolgári és paraszti agrárvidékiesség fékező ereje folytán nálunk nem éleződött ki annyira, mint a nagy ipari kapitalizmus, a szabad verseny demokrácia és az amerikanizált világvárosok hevesebben bomló légkörében. Viszont a megváltásért való sóvárgás fanatizmusa is távol volt tőlünk, mely a cári önkényuralom nyomása alatt szenvedő orosz lelket égő káprázatokkal töltötte el. Önfeledt odaadás és neurótikus sokrétűség helyett inkább az én-tudat tömör, sőt heróikus koncentrációja motíválta az impresszionizmussal való szakítás magyar törekvéseit. Az expresszionizmus és kubizmus destruáló, oldó ösztönzéseivel szemben legalább is hasonló erejű naturalista és reneszánsz, valamint barokk motívumok is érvényesültek egyszersmind. Elvont szín- és formaösszegeztetések egyrészt, szerves plaszticitás, clair-obscur és klasszikus kompozíciótörekvések másrészt: Ezek a heterogén elemek gyakran szerepeltek együtt nem egy újabb festőnk képén vagy pláne különböző művészek között létrejött csoportosulásokban (*Nyolcak* pl.). Az újabb magyar piktúra fejlődésében húzamos ideig jórészt a naturalizmus expresszív és konstruktív átszervezése és kompozíciós foglalatba való rendezése volt a döntő probléma.

A régi és új stílusintenciók szövetkezésének csíráját *Cézanne*-nál kell keresnünk, aki a maga sokfelé hasadó, érzékeny szín és formaelemzéseit a régiek szilárd erejére szerette volna egybetömöríteni. *Cézanne* a természet folyamatos átmenetekben teljesedő színskálájából és formáiból vont, geometrizált elemek segítségével építette föl képeink faktúráját és alkatát. Tehát *konstruált* — míg másrészt a modelé szerves kerekdedségét és a régi kompozíciók ívelő ritmusát is szem előtt tartotta.

Cézanne-t a francia művészet mindenkor eleven klasszicista hagyományai sem tudták megóvni attól, hogy ezek a belső ellentétek helyenként groteszk kételtűséggé ne fajuljanak. Még kirívóbb volt a konstruktív és kompozíciós ténye-

zők szövetkezésének korcs volta Cézanne egyik-másik magyar örökösénél, ki az új tektonikát sematikusán leegyszerűsítette a három kiterjedésű természetes modelé szintjére és óriási lendületű vonalakkal kanyarította körül, élesen ketté választva a testeket a tértől. Cézanne tektonikájának épen az volt a jelentősége, hogy áttörte a testek zárkózott tömegegységét és azt térszerkezeti tényezők ütközőpontja, összegezőkép alakította. Ezzel mutatott utat a kubizmusnak, mely a tárgyak szerkezeti és formai különvalóságát teljesen megbontotta és elosztotta a téri feszültségek és funkciók gáttalan teljesevéjére.

Cézanne magyar követői, egy-két jellemző kivétellel, nem vonták le ezeket a következtetéseket. Sőt. Miközben arra törekedtek, hogy a *természet lényegét* fessék, a tárgyak súlyát, áthatlan tömegét, térbeli elhelyezkedésük világos egyértelműségét hangsúlyozva önkéntelenül is a messze múltban kerestek csatlakozást. A reneszánszhoz folyamodtak, melynek ez a plasztikus ábrázolás volt az új valóságérzék és öntudat által követelt, jellegzetes művészeti kifejező eszköze. És tették ezt a visszafelé csatlakozó lépést még Cézanne-nál is határozottabban, sok mindent fölálldozva abból a differenciált festői-ségből, mely a francia mester munkásságában annyira lényeges és jelenkori volt.



A SZERKEZETES NATURALIZMUS.

Így van ez *Berény Róbert* reprodukált csendéletével is (6. tábla), mely Cézanne plasztikai és térbeli hangsúlyainak finom elosztottságához képest valósággal pathétikus lendületű, holott mindössze közönséges kávéskannát ábrázol. Igaz, hogy van benne elrajzolás, félretolt egyensúly, szóval deformáló és ferdülve feszülő modern idegzet, — de egészében mégis lényeges, sőt betyáros hatvágásnak fest, brutális naturalista modeljével, nyers vetett árnyékaival, parlagias, barbár terpeszkedésével és agresszíven kimagasló, ívelő körrajzával. Ez a kávéskanna majd hogy nem tettleges bántalmazása minden kényeskedő *l'art pour l'art* esztétikának és passzívan terjengő sík képszerűségnek. Rippl-Rónai nyugalmasan, hanyagul szemlélődő exkluzivitása után erővel teljes talpraállítás, egyik legelső riadója a magyar aktivizmusnak, mely utóbb *Uitz Béla* művészetében érte el heróikus delelőpontját és *Szőnyi István*ban békült meg a nagybányai magyar pleinair hagyományokkal.

Maga *Berény Róbert* egy jó forradalmi plakát kivételével nem járult többé hozzá ehez az aktivizmushoz. Az impresszionizmussal való szembehelyezkedés kezdeti energiája, mely a csendélet kimagasló plasztikájába tömörült, idővel sajnálatosan cserben hagyta. *Berény* lélektanilag és optikailag bonyolult színproblémákba bocsájtkozott, melyekkel nem tudott megbirkózni. Már a „*Bartók-portré*” is pl. (7. tábla) gyökerében más stílusra üt, mint a csendélet. A modelé nem olyan tömör és zárkózott. Laza szerkezete csak tökéletlenül bontakozik ki a térből. Faktúrája sűrűbb, egyenetlenebb. Lokáltónusok materiális egyszerűsége helyén mélyen fluktuáló árnyalatok rétegeződnek. Ez a bonyolult színskála a modelé töréseivel és hasadásaival együtt kitűnően hangsúlyozza a jellem pszihikai

intenzitását, de telítve van bomlasztó modern idegességgel. Regisztráló készsége, mellyel a karakter fölérzésén át a kor atmoszféráját vibráltatja magában, rendkívül érzékeny, de túlságosan fenntartás nélkül reagál nagyon is mai és nagyon is kétes értékű izgalmakra. Eltekintve ettől a szellemi problematikától, mely stílusbeli válságot is jelent egyszersmind, Berény festő-orgánuma nem tudott végig lépést tartani a kifejezésre és alakításra váró lélektani komplikációkkal. A Bartók-portréban a modelé megmaradt csekély plasztikus ereje még támogatja a színeket. Abban a mértékben azonban, melyben Berény a modelét egyre jobban feloldva, a képfelületet ingatag expresszív színfejeményekre bízta, művészete fokról fokra vesztett szuggesztív erejéből. Érzékisége az erősen világító színeket választotta, melyek az anyag és testszerűség éltető talajától elszakadva, édeskés, erőtlen árnyalatokra osztódtak. Berény rejtett pszihikai és szellemi hatások feltárására indult kolorizmusa kudarcot vallott.

Nem csoda, hogy a forradalmak határozott emberi és világnézeti igent-nemet követelő ideje ezt a művészetet halálosan megviselte. Berény „Fekvő nő” c. képe (48. tábla) egy nagy összeomlás után következő „minden mindegy” közönyös taglejtésével készült. A képfelület sík viszonylataiban való megférése, a mód, ahogyan a képtényezők egymásra utalnak, egymáshoz kapcsolódnak szinte tüntet az emberi fásultság, sőt cinizmus kultuszával, annyira pongyola. Színeiben is megrokkant, piszkos szürkeséggé tompult. A régi Berényre jóformán egy vonal emlékeztet csupán, egy hirtelenül és lendületesen húzott kontúr. De ennek a vonalnak az energiája is csak annál kirívóbban válik el a kép tudatosan destruált egészétől.

Berény, akinek csendélete maga volt az élő tiltakozás a kiegyenlítettség minden hanyag gesztus-harmóniája ellen, legújabb munkáival erősen Rippl-Rónai közelébe került. A különbség mindössze annyi, hogy Rippl-Rónai vonal- és valórharmóniát a l'art pour l'art friss élménye egyengette, míg az új Berény, a teljes emberi aktivitást hirdető művészet ábrándjából való kijózanodás leértékelő közönyével tartja

távol magától a dolgokat. Túl a harmónikus kerekdedség és a Matisse-ra emlékeztető disszonáns ferdelek különbségén: Rippl-Rónai is, az új Berény is a csak szemlélődő passzivitás ösztönével rendezkedett be a lefokozott színek és síkszerűség semleges légkörében.

Berény únott taglejtéssel hagyta ott a szerkezetes és plasztikus modelén alapuló stílust, melynek következetes kiépítéséhez a valóság töretlen igénylése, erős, reális életbe kívánczóság: szóval kompakt tárgyszerűség kellett volna. Ám ez a tárgyszerűség a társadalmi elhelyezkedésében, tehát valóságrendezőiben megbolygatott, labilissá vált mai intellektuális számára keserves probléma. Berény sokkal kételkedőbb sőt cinikusabb intellektus, semhogy ennek a problémának a gyötrelmes feszegetését szellemileg és erkölcsileg egyszersmindenkorra magára vállalhatta volna. Csendélete bátor, de epizódikus kezdeményezés volt ebből a szempontból, melynek Berénynél magánál nem akadt folytatása. Egészen más következetességgel és szívós kitartással összpontosul Tihanyi munkássága a tárgyszerűség problémája körül.

„Fekvő női akt-ja” mutatja (8.), hogy a tárgy mennyiben probléma Tihanyi számára. A természet megmaradt anyagi és tárgyi mivoltában meghatározott, szerves plaszticitásnak. De építménye meglazult, önkényes pszichikai kifejező tendenciák átformáló és destruáló uralma alá került. Ehez járul az ugyan még csak óvatosan tapogatózó kísérlet, hogy a természetes test és tér kettőségét egy mélyebben gyökerező, közös szerkezetbe ágyazza. Három kiterjedésű, természetes tárgyszerűség, intellektualitásuk következtében bonyolult és meghasonlott kifejező ösztönök és az elvont tektonikára való hajlamosság: Tihanyi művészetét mindvégig ezek az összetevők jellemzik.

Egy 1922-ből való festményen „Híd” a természetet kifejezően alakító képtényezőkre ereje nagyobb, a test és tér közétékelte szerkezeti különvalóság átmérője kisebb. De a természet továbbra is megmarad a kép elpusztíthatatlanul döntő alaptényezőjének. — *„Minden ember a tárgyszerűség hozzátartozó vonatkozásaival együtt egy-egy darabja a való-*

ságnak, túl minden realizmuson” — Tihanyinak ez a mondása világosan utal a küzdelemre, melyet a művésznek szakadatlanul vívnia kell, hogy tér és formaérzékét a valósággal szemben fentarthassa és hogy ezen a valóságon a maga stílus és emberakaratával által jusson. A küzdelem tragikus, mert a tárgy nem egyszerűen mint a pszihikai történés izgató szere gyanánt szerepel benne, mely, ha egyszer „átélték” a tudatalattiság többi lélekhulladékához kerül, akár holmi kifacsart citrom. Tihanyi, talán, hogy hallásbeli fogatkozását ellensúlyozza, talán, hogy művészete reálisan és szociálisan életrevaló legyen, *bírni* akarja a tárgyat, *bírni* akarja szerkezetileg meghatározott, maradandó teljességében. Ezért vonja be minden oldalról a képfelület, a képszerkezet kemény foglalatába. Tárgyi valóságát a festő és ember életérzésével való tökéletes szembesítés útján elvitathatatlan jelenvalósággá kívánja megerősíteni. És mivel ez az életérzés korunk társadalmi és szellemi helyzetéből folyólag tele van bonyolult belső ellentétekkel, a tárgyhöz való vonatkozások harmónikus közvetlensége, a képszerűség és természetesség békés egymás mellé való rendeltsége lehetetlen. Folytonos makacs küzdelem folyik közöttük. Szakadatlanul megújuló feszültségek, győzelmek és vereségek gyötrelmes láncolata ez: a tárgy problémája.

Tihanyi nem expresszionista. A tudományos kutató szenvedélyes kitartásával, fegyelmezett éleseszűségével elemzi és bontja szét a formákat. És csak miután a tárgyat már végső tagozatainak összefüggésében látja, fog hozzá az összegezés kemény munkájához, mely pontról pontra haladva egyre szélesebb körű, egyre teljesebb és szilárdabb egységeket teremt.

Ez a természetalakítás Cézanne-ra támaszkodik, kinek törékeny tektonikáját Tihanyi a maga sűrűbb és nyersebb anyagú formaérzékéhez képest megfelelően átszervezte. Az átszervezés a kubizmus irányában vezetett, anélkül, hogy ennek végső következéséig eljutott volna: Tihanyit erősen köti a magyar természet érzéki plaszticitása. Művészete folytonos mérkőzés szervesen növekvő és elvontan szerkezetes

elemek között. A kétféle tendencia erőviszonya nagyon különböző. Magasfeszültségű összegezések (Híd, 10. tábla) és szerencsés kompromisszumok mellett („Kaktuszos csendélet”, 11. tábla), katasztrófális összeütközések akadnak. Valóságos stílusbeli krízisek. A legújabb munkákban kétségtelenül az elvont szerkezeti elemek kerültek túlsúlyra. Ez a fejlődés Tihanyi több esztendei berlini tartózkodásával függ össze, mely a magyar vidékiség ösztönéltű, oldott festőiségét háttérbe szorította, a forma szigorúbb és tudatosabb fegyelme javára.

Ez a fegyelem annál szükségesebb, mivel korunk társadalmi és szellemi zűlőszagaának érzete Tihanyit nagyon mélyen áthatja. Ismeri a kételkedés, a cinikus tagadás meddő meghasonlását, kiélezett problémáit. Nem idealista. Nem tud rálépni arra az útra, mely őt a polgári életkeretek között is testté váltható, szellemi fensőbbiség és sérthetetlenség fikciójával, a rút jelenen általsegíthetné. Az életet a technika és természet, a lélek és üzlet, ábrándozás és metsző észelvűség, áldemokrácia és osztályharc ellentétei ide-oda rángatják. Tihanyi nem tud megszabadulni ennek a ténynek a csontig ható tudatától. Ez a tudat magyarázza kényszerű erővel jelentkező elrajzolásait és deformációit. A dekadencián való tépelődés állandó életérzéssé vált benne, mely csak a maga szükséges teljesülését és igazolását éri, ha a jól elrendezett külsőségek mögött rámutat a gátló mozzanatokkal való elintézetlen, tragikus küzdelemre.

Ez a tépelődő problematika még csendéleteken és tájképeken is érezteti hatását, habár a pszihikai bomlásokat nem szenvedő tárgyi vonatkozások ezekben az esetekben enyhítőleg hatnak is. Az 1922-ből való Kaktuszos csendélet (11.) kerekded modeljének és egyszerű térbeli építményének a művész egész újabb munkásságában nincsen párja. Hasonlítsuk össze a hegyes, éles szélű tagozatokkal, melyek a hidas kép terébe ékelődnek és majdnem szétvetik a képszerkezetet. Itt a mai ember neuraszténiás dialektikája, egyensúlyi érzetének eltolódott és mesterséges volta egészen nyilvánvaló. Az igaz, hogy ezekben a gátló mozzanatokban rejlik föltétele annak a rendkívül koncentrált feszültségnek, mely a romboló

ellentéteket szilárd egységbe szorítja és a képet, már csak színeinek plasztikus erejénél fogva is, kiváló alkotássá avatja.

Tihanyi jellem és sorsproblematikája mindenen előtt arcképekben érvényesül. Csodálatra méltó az a szívós kutató ösztön, mellyel a festő önmaga vagy modelljeinek arcvonásaiba mélyed, hogy a minden reprezentatív kellékektől megfosztott csupasz jellemet megragadhassa és testté válthassa. Valóságos leleplezések támadnak így, melyek annál erősebb, sőt megrázóbb hatással vannak, mert semmi közülük sincsen szatirikus tendenciákhoz, hanem fönntartás nélkül való tárgyi-lagos jellemzések.

Vannak, akik a jellemzésnek ezt a módját *Kokoschkával* hozzák vonatkozásba. De a rokonság alig jelent többet, mint bizonyos motívumbeli közösséget, ezt pedig a kor általános dekadenciája magyarázza. Amióta egyébként Tihanyi útja, úgy látszik, végleg megvált minden oldott festőiségre törekvő impulzivitástól, mely az impresszionizmus felől érkezve, az expresszionizmus túlszigázott hevületében szokott végződni, amúgy is nyilvánvaló, hogy mi az alapvető különbség, mely Tihanyit mindig is *szembe* helyezte *Kokoschkával*. Kokoschka a jellemet pillanatnyi pszihikai állapotok és tartalmak folyamába olvasztva érzi föl. Mint múltó kifejező mozzanatok intenzív reflexjátékát. Tihanyi azon fárad, hogy a portrét a változó alanyi vonatkozásoktól függetlenül, önmagában meg-alapozott valóságnak és szerkezetnek fesse. Jellemzése szubsztanciális és konstruktív, az arcot szilárdan egymásba kapcsolódó tagozatok rendszere gyanánt fogja föl, melyek kemény, plasztikus szögletekben ütköznek ki a térbe.

Már a korábbi évek arcképeit is ez a három kiterjedésű, állandósult tárgyiasság jellemezte. Festői kultúrájuk érzéki szépsége azonban a forma pszihikailag indokolt defektusait és töréseit jórészt lágyan beburkolta még. Abban a mértékben azonban, melyben Tihanyi jellem és sorsproblematikája és vele pszihikai dinamizmusa a háborús és forradalmi évek során hevesebb, válságosabb lett, a kép tárgyi zárkózottságának biztosítása céljából szükségesnek mutatkozott, hogy ezt a tárgyiasságot sűrűn rakott lokálszínek, élesen körvona-

lozott síkok és szerkezetes plaszticitások hangsúlyozzák. Már az 1918-ból való „Kassák-portré” (9.) is mutatja, hogy a kifejező erővel teljes emberségnek milyen szigorú objektíválása felé haladt Tihanyi. A jellemvonások és egymást keresztező képtagozatok halmozása ugyan nem egyszer szervetlenné és modorossá válik. De ezekben a stiláris kudarcokban is a küzdő ember nyilvánul. És a már-már föllélegző, jó polgár újklasszicista idilljei se tévesszenek meg bennünket: A társadalmi és szellemi problematika, mely Tihanyi számos képének arculatát olyan végzetesen eltorzítja, még mindig aktuális.

Az elvont képszerkezet és a szerves tárgyiasság ellentétéből támadt feszültséget Tihanyihoz hasonlóan exponált fokon egyetlen magyar festőnél sem találjuk. *Medgyesnél* sem, kinek a 12. táblán közölt rajza pedig nyilván Tihanyi hidas képével rokon-stílusra üt. Azzal a különbséggel persze, hogy Medgyes rajzát a franciáktól eltanult könnyedség és bizonyos fokú, tetszetős pongyolaság jellemzi, melyhez képest Tihanyi kompozíciója merev, kemény és nehézkes. A párhuzamot ki lehet terjeszteni a kaktuszos és a gitáros csendéletre. (13.) Mind a két kép felülről látott, csekély mélységű teret ábrázol, melyet erősen lejtős sík határol. Ebben az igen szűk térfoglalásban ott is, itt is határozott plasztikájú tárgyak helyezkednek el. Tihanyi a virágcserep és a korsó természetes plasztikáját teljes mértékben érvényre juttatja, jelentősen csökkentve így a lejtős asztallap által támasztott, képfelülethez alkalmazkodó síkszerűséget. Medgyes franciás festői kultúrája ellenkezőleg, egyes térbeli elhelyezésük révén a tárgyak plasztikus hatását csökkenti a képszerűség javára. Érdekes egyúttal a szépen, hullámosan lejtő vonal, mellyel a kontúrokat és az asztallap erezetét vezeti. Ez a ritmikus hullámváz szabad modulációkban teljesedő élettől tölti be a teret. Tihanyi csendéletét viszont a tagbaszakadt, majdnem vaskos tömörség és darabosság jellemzi.

Medgyes tetszetősebb, de külsőségebb festői kultúrája teljesen párisi keletű. A budapesti Medgyes hisztérikus taglejtésekben próbált volt túladni problematikus emberi élmé-

nyeín, de nem jutott tovább a modoros titánkodásnál. Az expresszionizmusból kilábolt párisi Medgyes minden rejtet-
teb lélektani háttér nélkül, egyszerűen festő, a franciák ösz-
tönös rend és csínszeretetének módjára. Igaz, hogy ez a
lehiggadt esztézés gyakran sekélyes és mindig idegenszerű:
Sohasem magyar. De legalább nem riaszt el, mint valaha,
nagyképű sors- és lélekallűrökkel, melyek mögött nem rej-
lett semmi, csak a túlcsigázott neurózis.

Sokkal rokonszenvesebb, őszintébb *Schönberger Armand*
piktúrájának emberi háttére. Schönberger nagyvárosi kör-
nyezetképei a testfelület síkokra bontásában, a ferdülő és
elhajló tengelyek divergenciájában, a felfokozott színek
sugárzó erejében túlmennek minden ábrázoló valószerűsége-
gen. De lágyabb, engedékenyebb festőiségük nem támaszt
ezzel a bomlasztó expresszivitással szemben annyi akadályt,
mint Tihanyi szívós, gyakran száraz tömörsége. Sőt, az elvont
forma és színelemek, melyekre Schönberger szerkezeti törek-
vései közben jutott, annyira simulékony és könnyed eszközzé
válnak a kezében, hogy még klasszikus sémák szerint való
kompozíciók fölépítésére is alkalmasak. Igaz, hogy a mód,
mellyel a lényegükben mégis csak kompozíció-ellenes, mert
konstruktív elemeket a modelé és vonal kerekded egységébe
foglalja, külsőséges és erőszakolt. Sokkal értékesebbek azok
a rajzai és képei, melyekben szűkös életkörnyezetének
lényegbe vágó jellemzését nyújtja, anélkül, hogy tetszetősen
ívelő és egymásba kapcsolódó ritmusokra törekednék. Kere-
setlen, rokonszenves emberi és művészi nyilvánulások ezek.
A dísztelen nagyvárosi épület-konglomerátumok, falak, ház-
tetők, hidak, gyárkémények közé ékelt, szűkterű kispolgári
lét jól megfigyelt, elevenen összegezett foglalatai. (14.).

A Cézanne-hoz igazódó szerkezeti elemeknek Schön-
berger kompozíciós kísérleteivel rokon alkalmazása nyilvánul
Derkovits „Utolsó vacsorá”-ján (15). Ez a festő is egy eredetileg
forradalmas aktivista páthoszból jutott a maga újabb keletű,
krisztusi béke- és szeretetábrándjához. Az ábrándot az est-
szürkületi színek és a tájkép meleg, tiszta lírája teszi elfogad-
hatóvá, sőt szépé. Figurális része, kivált pedig arcjátéka,

mesterkélt jámborságával inkább az önkéntelen kómikum, mint a vallásos szuggesztivitás határán jár. Mindig is rosszra vezet, ha magyar festő nagyon ájtatos akar lenni.

Derkovits kompozícióján a Cézanne-től örökölt tektonika teljesen alárendelt eszközzé vált. Csak arra való, hogy a valóságnak lehető élénk látszatát keltse. Ez a törekvés nemcsak Derkovitsra jellemző, hanem egész sorára az olyan festőinknek, akik fölényes életszemléletük, józan kispolgár voltak vagy erősen materialis temperamentumuk következtében nem kerültek élesebb összeütközésbe a tárgyak perspektivikus valóságrendjével.

Perlrott-Csaba régi magyar naturalista iskolája pl. a szerkezetre való törekvés minden francia hatásán keresztül is megtartotta a maga elsődleges jelentőségét. Ez a naturalizmus annyira zsúfolja az érzékiesen dús faktúrát és a modelé nehéz, darabos részleteit, hogy akárhányszor önnön bőségébe fullad: Tagolatlanná, zsirossá, ragadóssá válik, mint a jó hazai föld eső után. Szinte groteszk vállalkozás volt tehát Perlrott-Csaba részéről, hogy a maga telhetetlen étkű festői materializmusával *Matisse* környezetét kereste. Bizonyára a faktúra és alakítás áttetsző, kevés eszközű könnyedsége, síkokra redukáltan és lazán is szerkezetes eleven ereje, szóval a Perlrott-Csaba által képviselt, földhöz ragadt magyar vidék számára elérhetetlen, stílusos kultúra volt az, mely festőnket *Matisse* felé vonzotta. Tény azonban, hogy reménytelenebb szerelemmel még soha plátói ideál felé senki nem vonzódott, mint Perlrott-Csabában a magyar rög *Matisse* és benne a francia szellem után. Még jó, hogy Perlrott-Csabán minden tudatos szándéka ellenére sem fogott a példa. Mert ennek a keveredésnek nagyon korcs eredménye lett volna. Szerencséjére Perlrott-Csaba *Matisse* felé sandítva is Cézanne-ra akadt. Nem, mintha Cézanne festői rendjének végtelenül finom és rejtett titkaihoz hozzáférhetett volna. De Cézanne térbeli mélysége, plasztikai ereje, eszközeinek bonyolult sokadalma mindenestre több és rokonabb támaszpontot nyújtott a számára. Cézanne rendkívül sokrétű optikája és faktúrája egyenesen kedvező alkalom volt arra, hogy szervező készség dolgában

hasonlíthatatlanul gyöngébb, de szintén komplikált érzékű magyar örökösének forma és színzavara meglapulhasson a látszat sokértelmű sűrűjében. Perlrott-Csaba gyakran él ezzel az alkalommal, sőt a Cézanne-nal palástolt zavaros sűrűséget valósággal rengeteggé csomózva, a kubizmustól is elles néha egyet-mást. Ám, ahol az ilyen modoros kísérletektől függetlenül, lehetőleg közvetlen kapcsolatban maradt naturalista gyökereivel, ott gyakran igen szerencsésen érezteti a föld, házak, fák és felhők jelenségthalmazában a súly, tömeg és térbeli elhelyezkedés logikus rendjét, anélkül, hogy ez a rend a fölérzésimpulzivitását legkevésbé is feszélyezné. („Csendélet”, 17.) Ellenkezőleg: a fegyelem csak javára válik, mert nagyobb feszültséggel, tehát kifejező erővel jár. Igaz, hogy Perlrott-Csaba festői érzékisége nagyon nyers és ápolatlan. Színei vagy rikítóan elevenek, vagy sötétebb lila és barna árnyalataikban tisztátalanul foltosak. De ez a kultívatlan paletta igen alkalmas közvetítője ösztönéletünk erőszakos, kiméletlen gerjedéseinek. Hogy mennyire lényegesen magyar, azt a kolorisztikus rokonjelenségek egész sora bizonyítja, legujabb törekvésű festőink közül is.

Hatvanf Ferenc képeinek színskálája kiegyenlítettebb, rendezettebb, de harmóniáját főként annak köszönheti, hogy alig van belső feszültsége. Szürke, söt fekete alaptónusai erősen tört színekkel váltakoznak. Ezt a színskálát a pleinair teljesen érintetlenül hagyta. Az impresszionizmus hatása csak a vázlatos körrajzot mutató foltszerűségen, a térbeli elhelyezkedés és a jellemzés, szóval a festői magatartás improvizált pillanatnyiségén érzik. (16.) Hatvany a véletlenszerű mozzanatot Cézanne-tól eltanult módon kiemeli a csak atmoszférikus látszatszerűség szétszóródó optikájából. Szerkezetesebb plasztikába tömöríti, megrögzíti, monumentalizálja. Eljárása persze sommásabb, elnagyolóbb, mint a francia mesteré. Egysége nem tárul szét színbeli sokrétűséggé, hanem neutrális tónusokba olvad. Ezt az összegezést a nagy foltokban terjengő faktúra is alátámasztja, melynek szinte folyékonnyá oldott sűrűje rendkívül érzékies és dús.

Hatvany fejlődését nemcsak Cézanne, hanem *Ingres* is

irányította. Nagyon zártan és plasztikusan mintázott női aktjai ennek a befolyásnak köszönhetik klasszikus tisztaságú körrajzukat. Világos testük pompázóan válik el a környezet sötétszürke alaptónusaitól, melyekhez az önárnyékok fokozatosmélyülése lassú átmenetül szolgál. Ez a clair-obscur skála, valamint a faktúra kifejezéstelen, akadémikus símasága is hozzájárul ahhoz, hogy Hatvany aktjai stílusban teljesen az impresszionizmus előtt való törekvésekhez tartozónak hassanak. Az újabb magyar piktúra stílusának kialakulásában semmi szerepük sincsen.

Annál nyilvánvalóbb, hangsúlyosabb része van ebben a fejlődésben *Kmetty* és *Szobotka* művészetének, akik Cézanne szerkezeti elemein túl, a kubizmus stílusproblémájával is érintkezésbe kerültek. Igaz, hogy ez az érintkezés Kmettynél nem hozott egyebet, csak korcs epizódokat, Szobotkánál pedig körülményes, doktrinér kísérletezéseket. Lényegében mind a két festő forma és színérzéke józan valóság szemléltre, alakításra termett. Kmettynek a tárgyak szerkezetes reálpasztikájával, mint sérthetetlen autonómiával szemben való tisztelete még pedánsul leltározó leírásokat sem restell. Szobotka az elvont szín és formatagozás Párisban folytatott tanulmányait arra használja, hogy általuk kifinomodott rajz- és valórészével a légköri fényszóródás, reflexjáték és tompítás legdifferenciáltabb árnyalatait is nyomon kövesse (18, 19). Ez a kedvtelése már-már az impresszionizmus határán jár. Amit Perlrott-Csaba többnyire zavarosan művel, a természet arcvonásaiban építkező rend részletekre ható, egybefoglaló föltárását, ezt a Cézanne által fölértett és a kubizmusban öncélúvá szabadult tektonikát, Szobotka magyar viszonyokhoz mérten ritka mesterségbeli kultúrával állítja a maga elmélyült természetábrázolásának szolgálatába. Élek és síkok találkozásából, megtöréséből a képek egész térfoglalását megszervező építményt teremt, mely a természetes felületek alól mindenütt láthatóan, de enyhén kiütkezik. Igaz, hogy ez a festői tapintat, akárcsak a magyar művészetnek minden olyan más megnyilvánulása, melyben a pallérozottságra való tekintet döntő szerepet játszik, meglehetősen vértelen és erőtlen.

A szerkezeti és technikai kiképzés óvatos, körültekintő és mértéket tartó fegyelme, mintha eleve gátat szabna a csak szilajságukban eleven magyar impulzusoknak. Szobotkán is beteljesedik a magyar temperamentum és modor sorsa: Nagyon is vigyáznunk kell, hogy választékosan öltözködők és illemtudóak lehessünk. Dinamikus ösztöneink, mihelyt lazán fogjuk őket, menten zilált rapszódiaikba csapnak. Nyugal-munkat viszont vagy langyos harmónia vagy parlagi józanság jellemzi.

Kmetty János java munkáinak kiegyensúlyozott, logikus szerkezete is, mintha a kispolgári provincialitás vasárnapi ünneplőjébe öltözne, olyan szárazon és mereven tisztességtudó. Technikai részletek és összefoglaló képtagozatok egyaránt aggodalmas mérlegelésre vallanak. Ezt a pedantériát a valódi finomsága és a rajz szépen ívelő ritmusa enyhíti, mely az egyszerű természetalakításnak is kompozíciós jelleget ad. Aminthogy Kmetty állandóan kísérletezik is a reneszánsz értelmében való kompozíciós feladatokkal. Ám a festő regisztráló józansága nem való ezekre a feladatokra. Kmetty kompozíciói modorosak, páthoszuk üres és erőtlen. Hasonlóan hivatlatlanul próbálkozott Kmetty az ellenkező véglet: a kubizmus körül. Vannak csendéletei, melyeket egyenesen otromba félreértéseknek kell minősítenünk. Nem is lehet másként. Festőjük tektonikus érzéke sokkal szimplább, aggodalmasabb és röghöz kötöttebb, semhogy nyomon követhetné a térszerkezeti elemekkel űzött szellemes és komplikált játékot, mely a tiszta kubizmust jellemzi. Kmetty ereje a természet struktív ábrázolásában rejlik. Újabb munkái, kivált akvarelljei bizonyítják, hogy ezt a feladatot ma már frisebben tudja megoldani, mint azelőtt.

Bornemisza Géza művészetét is erősen köti a természet. Korábbi akvarelljei Matisse és más franciák (*Marie Laurencin*) hatása alatt inkább dekoratív, mint szerkezeti képszerűségre törekedtek. Ezt a stílust idővel a természetnek egy térszerűbben és anyagszerűbben ábrázoló értelmezése váltotta föl. Sajnálom, hogy megfelelő fotografiák hiányában semmit sem közölhetek az akvarellek közül. Gyakran lehetetlenom-

ságú, technikai és színbeli üdeségük hasonlíthatatlanabbul arisztokratikusabb, mint az olajfestmények aránylag nyers és zavaros színskálája, materiális tárgyyszerűsége. Igaz viszont, hogy ez a naturalizálás Bornemiszának a francia hatások alól való felszabadulását hozta magával. Lényegesen szerényebb igényű stiláris keretek között, de mégis önállósultan, Bornemisza újabb pikturája a tipikus magyar természetlátást reprezentálja. „Csendélet”-e (24) a perspektivikus beállítás eszközeivel, mesterségesen bizonyos látszatát kelti ugyan a kép síkfelületéhez igazódó közepszerűségnek, de ez nem változtat a koncepció naturalista lényegén.

Igen érdekes ebből a szempontból Bornemisza csendéletét *Benedek Péter* női arcképével (23.) összehasonlítani. Ez a parasztsorból lett autodidakta festő a lehető legharmónikusabb módon oldotta meg a természet és a képszerűség kérdését anélkül, hogy képében ennek a kettős vonatkozásnak akár egyik, akár másik tényezője csorbát vagy megszorítást szenvedett volna. Csodálatraméltó egyrészt a festői egybefoglalás nagyvonalúsága, másrészt a részletek aprólékos tárgyi és anyagi valószínűsége. Az alak frontális, előtérbeli elhelyezkedése és a vitrin széle mint függélyes támasz, szemben a polcok jelölte vízszintekkel, a képfelület egész terjedelmén uralkodó síktagozódást teremt. A női alak testisége mégis bőségesen, pompásan érvényesül, aminthogy a kép mélytagozódása a vitrina háttérében látszó tükröződés segítségével egyáltalán rendkívül gazdag és sokrétű. Ez a pazar térbeliség a rajz és színértékek differenciált árnyalatain át bontakozik ki nyugodt és zárkózott egésszé. Nincs benne egyetlen kirívó szín, egyetlen nagyra kanyarított vonallendület. Minuciózusan elosztott valőrökből, a rajz temérdek apró fordulataiból és szögleteiből összegeződik az egész, gondosan és hűségesen, akár a paraszti vagyon és öntudat erőtartáléka a szűk, de biztos létekezernyi fáradságos munkanapjából. Paraszti józanság, vérbe, idegzetbe gyökerezett rendületlenség kellett ahhoz, hogy egy kis akvarellfelületen a valósághoz kötött részletek majdnem mikroszkópikus halmazából ez a régi, nagy stilusokra emlékeztető kompozíció támadjon. Végig-

mehetünk akár az egész újabb magyar piktúrán és nem találunk arcképet, melyet a részletekre ható tárgyilagosság és stílusos nagyvonalúság tökéletes egysége szempontjából Benedek akvarellje mellé lehetne helyezni. Rippl-Rónai Maillol-portréja elegánsan semmitmondóvá, Tihanyi Kassák Lajosa kínos konstrukcióvá, Pór Bertalan önarcképe (38.) bravúros frázissá korlátozódik, mihelyt szembekerül ezzel a kis mesterművel.

Vagy tekintsük a földmíves festő önarcképét (22). Az elfogulatlan valóságba nézés milyen üde dokumentuma ez! Milyen erőszakolt és programmatikus hozzá képest az egész új verizmus, mely kivált Németországban kapott lábra, anélkül, hogy tárgyszerűségben és az anyagábrázolás hűségében túl tennerajta. Az új verizmus az expresszionizmust túlfűtött romantikája ellen támadt visszahatás és már csak ezért is ádáz fanatizmussal, tehát torzító célzatossággal veti magát a tárgyra. Benedek tárgyszerűsége ezzel szemben olyan közvetlenül örömos, akár egy új világfelfedezés szenzációja. És az a tény, hogy ő a mindennapos valóság dolgait tárgyiisan, hűen maga ábrázolhatja, az egyszerű földmíves számára csakugyan fölért egy hallatlanul boldogító világfelfedezéssel. A tárgy rajzos vagy festői végigtapintásának élménye még egészen friss és töretlen, telve csodálkozással és meglepődéssel. A természetszemléletnek ez az ösztönös beható ereje Benedek korábbi munkáiban az ábrázoló készségnek még kezdetlegesebb naivitásával társult. A népművészet romantikusai talán sajnálkoznak rajta, hogy a festő a stílusos egység és a mesterségbeli tudás egyre határozottabb fokára emelkedik. Valójában ezt a fejlődést a lehető legnagyobb érdeklődéssel kell kísérnünk, mert épen jókor mutat példát a tárgyhöz kötött festőiség eleven lehetőségeire és — hatáira. Benedek piktúráját akár a magyar kisgazdagondolat művészi térhódításának lehetne nevezni. A kispolgárosodó paraszt életérzése és esztézise nyilvánul benne. Ezértrendelkezik a valóságábrázolásnak azzal a stílusra képes eleven erejével, melyet a polgárvoltukban megtévedt, de a forradalmi irányok stílusproblémáitól fáradtan menekülő entellektüel művészek hiába szeretnének magukhoz

visszacsalogatni. Mennyivel hasonlíthatatlanul frissebb, rokonszenvesebb példája ez a művészet a régi mesteres értelemben vett piktúrának, mint az egész polgári stílusrestauráció, mely Ingres és a reneszánsz jegyében folyik nálunk csak úgy, mint egész Európában és a bolsevista Oroszországban.

Medgyes László félaktja (25.) is már ezzel az új klasszicizmussal kacérkodik. Képtagozódásának módja minden artistikus fölénye ellenére is Benedek Péter női arcképe mellé utalja. Így jut rokonságba a visszajózanodó volt expresszionista a kispolgárosodó földműves festővel.

NATURALIZMUSTÓL A KOMPOZÍCIÓHOZ.

A Cézanne szerkezeti örökségéből kiinduló magyar festők ismertetése közben többször is kellett olyan lappangó vagy többé-kevésbé nyílt törekvésekre utalnom, melyek a dekompozíció és konstrukció modern stíuselemeit reneszánsz foglalatá kivánták összegezni. A józan természetábrázolásra hivatott Kmetty reneszánsz szellemű menybemeneteleket és hegyi beszédek komponál. Hogy milyen eredménnyel, az más kérdés. Derkovits reprodukált Utolsó vacsoráján sajnos, szintén nyilvánvaló a cézanne-i tektonika külsőséges reneszánsz foglalata. És ez a vonatkozás a festő egyéb munkáiban még döntőbben, mint a stílust egész építményében és alakjában megszabó alaptényező érvényesül. Hasonló a helyzet Schönbergernél. Berény, aki pedig erősen vonzódott a Matisse köré sereglett „Vadak” (Les fauves) szerkezetet lazító, deformáló, síkká redukáló törekvéseihez, az egyéni test-mivoltában zárt plasztikájú és szerkezetes formát művelve teremtette egyik legjellegzetesebb képét, a közölt csendéletet. Ennek a csendéletnek egy uralkodó tömegben összpontosult, töretlen plasztikája lappangó reneszánsz örökség. Nem is szólva Berénynek egy sokat vitatott nagy vásznáról, melynek merész ívelésű figuralitása, kiélezett tér-tömeg ellentéte és túlzott perspektivikus rövidülései a cézanne-i tektonikával és faktúrával való keveredés korcs gondolatának ellenére is nyíltan reneszánsz jellegűek voltak. Tihanyi egész munkásságát a háromdimenziós egyéni realitásában uralkodó, zárt és plasztikus formáért való küzdelem jellemzi. Az akt, a kaktuszos csendélet és a Kassák-portré meggyőzően bizonyítják, hogy a kemény, szerkezetes tömeg és a lokálszínek szerepeltetése a destruktív modern ideg feszültségek ellenére is reneszánsz emlékekre üt.

Kmetty, Derkovits, Schönberger, Tihanyi, Berény: nem lényegtelen sora ez olyan művészeinknek, akik a reneszánsz gondolatát a véle ellentétes alakító, jobban mondva alaktalanító ösztönökkel szemben is ébren tartották a magyar piktúrában. És vannak még többen is. Olyanok is, akiknél a régi hagyomány a modern tér és színproblémák bomlasztó közelségének úgyszólván teljes elkerülésével nyilvánul. Értetűen: mert a perspektivikus térben egyéni plaszticitássá határolódott és tömör anyagi realitásában földicsóított forma a töretlen individualizmus kifejező eszköze. Ez a pathétikus öntudat pedig agrárprovincialitású társadalmi életviszonyaink és az úri nagyratartásra hajló magyar temperamentum következtében ma is, a háború és forradalmak után is eleven még. Sőt, a letiport forradalmak nyomában járó reakció jóvoltából meg is erősödött. A szociális forradalom szervezett munkástömegekre támaszkodó nemzetközisége után a reakció a nemzeti sajátosságában és persze, magántulajdonában elhatárolt egyént magasztalja föl és a komplikált, „idegen fajiságában bomlasztó” nagyváros helyett a „romlatlan, egyszerű” természetet kultiválja. „Visszatér a magyar földhöz és a magyar fajhoz, mint a nemzeti és egyéni lét ősi erőforrásaihoz.” Ez a szűkített háttér természetesen plasztikusabb, tömörebb reliefszerűségben emeli ki az eléje állított embert, aki többől gyökerezett provincialitásának biztonságérzetében büszkén, romantikus páthosszal vonja maga köré a hazai környezet neki hódoló bőségfoglalátát.

Érdekes, hogy az ide vezető fejlődés legelején Berény csendélete mellett olyan munka áll, melynek esztétizsét korántsem a mai lokálpatrióta reakcióval bármiféle közöséget is vállaló világnézet, hanem egy akkor teljességgel forradalmi emberség motiválta. *Kernstok Károly* 1908-ból való „Fiúakt”-ja (26.) egyaránt hadüzenet volt, mind a Benczúrban képviselt hivatalos állami művészet, mind a pleinairrel alig hogy megbarátkozott „haladottabb polgári jóízlés” felé. Pedig Matisse és a korai Picasso plasztikát, kontúrt bomlasztó hatása ellenére is milyen meglepő erővel győzedelmeskedett ezen a képen az emberi test organikus szépsége. Éppen ez:

az újra támadt akt avatja Kernstok képét minden más intenciója ellenére is a mai reakciós magyar humanizmus és idealizmus festői ősevé. Mert ez az akt a maga nyúlánk, fiatal vertikalizmusával mint a pleinair élmény- és reflexszóródásából magához tért individualizmus gondolat- és akarat-koncentrációja emelkedik a láthatár fölé. Voltaképpen restaurációs kísérlet ez, az impresszionizmusban fajsúlytalanná és gerinctelenné vált modern esztétika fegyelmesebbé, méltóbb magatartása irányában. A reneszánsz emlékeket idéző aktot mégis félreismerték, mert szépsége nem a felület, a bőr tapintatának és érzéki külszínének festésén alapult, hanem a szerkezetes és funkciós anatómián és a test ritmikus vonalrajzán, mely ezt az anatómiát hangsúlyozta. A vonalrajzot a tájképes háttér csak tökéletlenül támogatja, aminthogy az akt és tájkép összefüggése egyáltalán kívánnivalót hagy hátra. Ez a fogyatkozás Kernstok naturalista multjából eredhet, melynek festői szemlélete számára a légköri burkolatban látott természet volt az elsődleges tényező. Az új fordulatnál az ember felszabadult ez alól a függés alól és megnövekedett jelentőségéhez a környezet koncepciója még nem tudott kellően hozzáigazodni. Az aktnak pleinair reflexek alól kimintázott, tömör plaszticitása is szokatlan, új feladatok elé állította a festőt, amikor ezt az éles határok közé foglalt plasztikát a tágas térbe kellett helyeznie. A koncepció gondolat intellektuális tisztasága és egyszerűsége a részletek és eszközök halmozásában tobzódó, Magyarországon akkor még javában viruló pleinair ellenében, merész új vállalkozás volt, mely temérdek heves irodalmi pro és kontrára adott okot.

Magának Kernstoknak fejlődése különben nem egy fokkal készült volt erre a periódusra. Naturalista multjában is foglalkoztatták őt a tömeg- és színelosztásnak olyan kérdései, melyek a kompozíció határán jártak. Nagyon értékesek és érdekesek rajzai, mert szerkezetes logikájuk az improvizáció érzéki frissességével társul. Vágtató, ugró lovak és heves mozgású emberek lendületes vázlatai teszik Kernstok ama periódusának legszerencsésebb munkásságát. Kész kompozícióin sok a megoldatlan ellentét egyrészt impresz-

szionista módon laza faktúra, másrészt tömörre fogott modelé és kiélezett vonalrajz között. A vonalrajz maga sokat szenved a kényszerű egyenletesség miatt, melyet a kompozíció természete ró reá, míg a rajzok és vázlatok improvizációjában a művész dinamikus temperamentuma a vonalvastagság és tónuserő szeszélyes modulációjában is szabadon érvényesülhet.

Hasonló összeférhetetlenség uralkodott *Pór Bertalan* reneszánszra támaszkodó kompozícióinak hangsúlyozott vonalrajza és a művész igazi temperamentuma között, mely őt teljesen az oldott festőiség területére utalja. Bizonyára az impresszionizmus ellen szükségesnek érzett visszahatás gyanánt, Pór Bertalan négy-öt méteres vásznanon, aszkétikus keménységű és szárazságú, anatómiai preparátumoknak beillő izomaktokat csoportosított allegórikus kompozíciókká. A szűkös lokáltónusoknak és könnyörtelenül végigrajzolt vonalas kontúroknak ezek az óriásméretű kombinációi azonban nem monumentalitások, hanem monstruózitások voltak.

Pór Bertalannal és Kernstok Károllyal egyidőben mások is próbálkoztak nálunk reneszánsz és barok jellegű kompozíciókkal. Kár, hogy megfelelő reprodukciók hiányában csak a szövegben utalhatok rájuk. *Czigány Dezső* és még inkább *Márffy Ödön* kompozícióinak modern volta Kernstock Károllyal rokon módon abban nyilvánult, hogy összegezett formájú aktjaik a test szerkezetét és mozgásra való termettségét hangsúlyozták. Tájépes foglалataikban is a tektonika, az egyensúly és a térbeli viszonylatok szigorú rendje volt lényeges. A természeti vonatkozásoktól függetlenül képszerkezeti szempontokhoz alkalmazkodó, kemény lokálszínnek és a levegőtlen tér, a száraz faktúra és a merev következetességgel vezetett vonalrajz azonban túlságosan programmatikus ízt adtak az impresszionizmussal való szakításnak. Az impresszionizmus oldott festőiségével szemben hangsúlyozottan tömör modelé monumentális szándékai nem igen vezettek kielégítő eredményre, viszont tönkremerevitették az érzéki impulzivitást, mely pedig az impresszionizmus és naturalizmus révén fel szabadult magyar festői stílus egyik legfontosabb és legter-

mékenyebb összetevőjének bizonyult volt. Valami azért Márffy és Czigány Dezső programmatikusan antiimpresszionista képeiben is megmaradt a magyar festői stílus eleven erőtartalmából. Megmaradt a mozgáselemek rendkívül határozott ritmusa és a koncepció anyagérzetekkel telített testisége. Ebben a ritmikusan dinamizált, vaskos modelében és a harsány színellentétekben nyilvánultak a magyar temperamentumnak egyébként elnyomott ösztönei. És ezeken a stílusbeli nyomokon indulva bontakozott ki néhány év múlva *Uitz Béla* művészetében a felfokozott, de fojtott erejű testiség *expresszív magyar naturalizmusa*.

AZ EXPRESSZÍV NATURALIZMUS.

A kibontakozást az atmoszférikus hatásokhoz és részben a clair-obscurhoz való visszatérés hozta magával. A levegővel itatott tér és a levegő burkolata mögött porózan lazuló vagy izmosan feszülő, dúsnedvű testfelület a magyar temperamentum érzéki fölértő és kifejező ösztönei számára igen lényeges médiumot jelentett. Kernstok, Pór Bertalan, Czigány Dezső és Márffy Ödön munkái eltekintettek ettől a médiumtól. De piktúrájuk programmatikus levegőtlenése elvégezte a maga fejlődéstörténeti funkcióját, mielőtt annyira tisztázta a szerkezetes modelé stílusproblémáját, hogy az új tektonika a következő nemzedéknek úgyszólván vérévé válhatott. Ez a nemzedék a maga eleve beidegzett tektonikus fegyelmét nyugodtan rábízhatta a magyar érzékiség szomjazta levegős burkolatok lazító, tompító festőiségére.

Az új festők persze nem a levegős árnyalatok finomkodó megkülönböztetésére, hanem hirtelen, erős egybesűritésére és összevonására törekedtek. A terjengő levegőtől át meg átítatott tér bőséges alakító faktúrájában, mint terhes anyaméhben, az expresszív kitörések fokára hevített érzékiség lappangott. A hús-vér ösztönöknek úgyszólván sűrített, kivonatolt testisége volt ez: a magyar expresszionizmus legjellegzetesebb festőmatériája. A német expresszionizmus a testiséget a lélek szívárványos fény és színtöréseinek átadásátva anyagtalán káprázattá szublimálta. *Uitz Béla* művészetében a magyar naturalizmus expresszív tendenciái a tudat egész eleven erejét ellenkezően éppen a testiség lehető legáthatlannabb mélyére cölöpték le. Hogy az életérzésnek ezt az anyagi és testi lenyűgözöttségét kifejezhesse, *Uitz Béla* a sűrű levegőjű és faktúrájú tér mélyéből kiütő clair-obscur modeléhez folyamodott. A német expresszionizmus felfokozott

színskálájában a fény mint külön elem nem szerepelt többé. Eggyé vált a pigment erősebb vagy gyöngébb világító erejével. Uitz expresszív magyar naturalizmusa számára a fénytől a maga egész valójában átítatott spektrálszín sokkal anyagtalánabb volt, semhogy kifejező eszköz gyanánt számba jöhetett volna. Neki a clair-obscur homálya és vaksötét feketesége kellett, hogy a tudat alá fojtott testi indulatok hatalmát, a tömeggé sűrűsödött ösztönenergiák anyagi súlyát, térfoglaló áthatlanságát éreztesse. A clair-obscur fény és árnyékskálájával mintázta az emberi testek, fák, hegyek vaskos tömegeit. A clair-obscur szolgáltatta a világítást, mely az árnyékba fojtott, földhöz, anyaghoz ragadt tömegeknek erre a komor monumentalitására helyenként dacosan, fenyegetően villanó fényeket vetített. A fények és árnyékok ellentétében rapszodikus hangulathullámzások lehetősége lappangott: Uitz széles utat nyitott a romantikus magyar festőiség egész érzelmi és stílusbeli skálájának. Ő maga ugyan sok önfegyelmet tanúsított még e tekintetben. Monumentális tömegérzetei a clair-obscur hatások koncentráltabb szabályozását kívánták.

Ezek a tömegérzetek reneszánsz és barok módra elrendezett heróikus kompozíciókban vagy a cézanne-i tektonika által befolyásolt, brutális erejű, szerkezetes természet tanulmányokban öltöttek testet. Java részük a háború idején készült rajz és rézkarc. Nem rajtam múlt, hogy Uitz Bélának a magyar expresszív naturalizmus fejlődésére annyira fontos munkásságából semmit sem reprodukálhatok. Ez a kénytelen-kelletlen elkövetett mulasztás a könyv illusztrációs anyagának igen sajnálatos hiányát jelenti. Annál is inkább, mert éppen Uitz Bélának a háború és a proletárdiktatúra alatt készült rajzai képviselik legméltóbban a világszemléletében és társadalompolitikai állásfoglalásában is forradalmas *magyar aktivizmus* romantikus hőskorát. A művészetben hallatlan belső feszültségű, de súlyos anyagba fojtott, monumentális tömeghatásokra törekvő Uitz Béla, mint ember is azok mellé állott, akikben a társadalom lenyűgözött földalatti életéről lázadtak a napon sütkérező kizsákmányolók ellen. Uitz a polgárság és a proletariátus között támadt küzdelemben a

forradalom szélső bal szárnyán állott és áll ma is. A művész Uitz tagbaszakadt modeljének roppant expanszív feszültségében, clair-obscur skálájának komor mélységeiben és fojtott fényeiben elnyomott, forradalomra érett proletár-energiák nyilvánultak. A kultivált faktúrára, kiegyenlített formára nem sok gondot fordító, kompozíciós külsőségeiben és naturalizmusában is elsődlegesen kifejező Uitz nem az aktivizmus nagyon is műkedvelő jellegű ideológiai programjánál fogva tartozott a proletárforradalomhoz. Hanem azért, mert életérzésének úgyszólván fiziológiai gyökereiben, temperamentumának féktelen elemi feszültségeiben is a lázadás fanatizmusa és heróikus páthosza izzott.

Amíg Uitz művészete ezekből a primér ösztönforrásokból táplálkozott, addig megmaradt erősnak, szuggesztívnek. Addig a rajzok formái aktivizmusa valóban korrespondált a forradalom politikai és társadalmi tömegaktivizmusával, bárha Uitz Béla alakító készsége a képtényezők sokasodását igen szűk keretek között tudta is csak elviselni. Uitz Béla művészi ereje nem a szélesen ívelő és sokrétűen felépített kompozíciókban, hanem a hirtelenül, brutálisan lendülő taglejtésekben vagy a fojtott masszivitásban rejtett. Tehát abban az expresszív összegezésben, mely a tér kevésbé megoszlott eleven erejét egyetlen uralkodó tagozattá tudta zsúfolni. A fölértés szálai, melyek Uitzot a forradalom széles tömeghullámokat vető, egyetemes tendenciájú életéhez kötötték, az alkotás folyamán individualizálódtak. Uitz tér- és alakképző ereje mindig pathétikusan kimagasló, hősi individuál-egységekben összpontosult. A clair-obscur ezt a kerekded modelében elhatárolt, hősi táj- és figurál-koncepciót teljességgel romantikus vízióvá avatta. A romantika felhődző ormai és süket mélységei teremtték a légkört, melyben Uitz munkássága a maga javaerejét élte. Ebben a romantikus légkörben áradtak a fojtott és lázadó testiség sűrű hullámai, a temperamentum zivataros borulatai és fényvillanásai: Azok az expresszív eleveneségű érzés- és forma-energiák, melyek egyaránt kapcsolódhattak Uitz Béla személyében és művészetében a proletárforradalomhoz, Uitz követőjében, Szönyi István-

ban és a Szönyi által befolyásolt fiatalokban pedig a hazai föld és fajkultusz új nacionalizmusához.

Uitz Béla valamikor a MA legfőbb képzőművészeti erőssége volt. Bortnyik előtt voltakép egyetlen törzsökös képviselője annak a forradalmas aktivizmusnak, melyet a folyóirat irodalmi része (*Kassák, Komját, Barta Sándor* stb.) sokkal következetesebben és gazdagabban művelt. Míg azonban a MA irodalmi aktivistái a gondolkodás és érzés valóban nemzetközi távlataiba kapcsolódtak, addig Uitz művészete a nemzetközi program ellenére is megmaradt szorosan a magyar röghöz kötött, expresszív naturalizmusnak. Amilyen mértékben igyekezett Uitz a művészetére szabott határokon tágitani, abban a mértékben gyengült fokról fokra. Sem a modelé lazítása, sem a clair-obscur színreváltása nem volt javára. Hiába érték a moszkvai élmények. Berlinben látott színes moszkvai tusrajzai minden érdekes, ritmikus mozgalmasságuk ellenére sem érik föl a háború alatt Budapesten készült munkák szuggesztív, plasztikus kifejező erejét. Már az a nagy kompozíció is igen szerencsétlen követése volt reneszánszkorabeli „utolsó ítéleteknek”, mellyel Uitz a proletariátus megdicsőülését kívánta freskó gyanánt megfesteni. Még végzetesebb eredménnyel járt a kirándulás, mely Uitz Bélát a konstruktivizmus és szuprematizmus területére vitte. Az „ideológiai forma kísérlete” gyanánt pl. holmi asztrológiai ábrákra emlékeztető, kinosan kiokosodott szerkesztések támadtak így. Egyenesen groteszk példáját nyújtják annak, hogy dilettáns teoretizálások egyébként kiváló tehetségű művészeket is milyen szomorú meddőségbe dönthetnek.

Uitz budapesti rajzainak expresszív naturalizmusa többekre volt hatással, így *Szönyi Istvánra* is, aki ezt a hatást egyéni irányban fejlesztette tovább és viszont a maga részéről vált kiinduló pontjává, valósággal hallgatólag elismert mesterévé egy egész festői iskolának (*Aba-Novák, Jándi, Deli Antal, Goebel, Korda Vince* stb.). Már ez a rohamos népszerűség is bizonyítja, hogy olyan festői stílusról van itt szó, mely mélyen a magyar temperamentum közkeletű érzésvilágában gyökerezik. Fejlődése két irányban haladt eddig. Egy-

részt a természet képének, a színek és formák, a tér és fényviszonylatok ritmikus fokozása irányában, tehát az expresszionizmus felé. Másrészt a természet képének reprezentatív elrendezése irányában, tehát a reneszánsz módjára értett kompozíció felé. Meg kell állapítanunk, hogy a stílusnak lényegében naturalista elemei mind a két irányban elejét veszik a tiszta, radikális kibontakozásnak. Az eredmények nagyjából kompromisszumos megoldásokon alapulnak, ami nem válik épen javukra. Szönyi és követői túlságosan erősen függnek össze vagy közvetlenül Nagybányával, vagy a magyar pleinairfestés más körből való hagyományaival. Ez az összefüggés az érzéki impulzivitásnak és az oldott festőiségnek igen eleven erőtartalekát jelenti ugyan, de egyben nagyon megterheli az összegezésre és elvontságra utalt víziót vagy kompozíciót az anyagi valóság-részletek túlságosan beható ábrázolásával. Uitz Béla maga sokkal kevesebb figyelmet fordított a gondos részletezésekre, semhogy naturalista, azaz testi valóságösztonei akár az expresszív fokozás, akár a kompozíciós elrendezés értelmében gátlóan hathattak volna. Követői békés polgári festők, kik legmerészebb nekilendüléseikben sem jutnak túl a modelles rendezkedésen. Ez azért van nagyon rováására a képnek, mert a forma sem szerkezet, sem fokozott kifejező erő tekintetében nem önállósul a szükséges fokon. Ellenben igenis illetéktelen magatartást tanusít, amennyiben derék naturalista környezetábrázolásaira a hazai táj- és fajkultusz-nak valami hamis páthosját erőszakolja. És a kispolgári ösztönöknek ez a dagályos hősködése még csak nem is naiv. Romantikája bőségesen el van látva egy nagy tekintetű akadémia minden rég kipróbált hatáskellékével. Mennyivel rokonszenvesebbek régibb vágású naturalistáink, akik nem kívántak többnek látszani, mint amik voltak valóban: fáradhatatlan kutatói, egyszerű ábrázolói mindennapos környezetüknek. Ujromantikus expresszív naturalistáink ezt a lokális atmoszférát a görög mithológia, a biblia és krisztusi kálvária nagyképű jeleneteihez való szintér gyanánt kasírozzák. Vagy „beérik” az ember és a természet reprezentatív, látványos mutogatásával. De bármihez fogjanak is, mindig a modell az,

melynek jelenlétét ott érezzük az előtérben, vagy a hazai környezetnek egyik másik reálvidéke. Szóval a *motivum*, mely a *clair-obscur* minden romantikus hangulatkendőzése ellenére is *motivum* marad, mint a történelem egy *Piloty*- vagy a *mithológia* egy *Böcklin*-képen.

Szőnyi korábbi munkáiban megvan ugyan még az az elfogulatlan lelkendezés, mely a jó magyar módra anyagi és testi érzetekkel csak úgy telített formát nagyszerű expresszív lendületekre ragadta és kompozíciós elrendezkedésében is látomássá gyujtotta. Az 1919-ből való, reprodukált akvarell (28.) kiváló példája ennek a pompás, temperamentumos expresszív naturalizmusnak. Az őszi szélről ostromozott, tépett ábrázatú felhők és a talaj felszakadt foltjai együtt, száguldó dinamikával töltik be a teret, melyben könnyedén, karcsúan szökken magasba a fa. Ez a képmotívum: a környezete fölött diadalmasan kimagasló *egy*-forma igen gyakran kultivált stílusbeli kelléke nemcsak Szőnyinek, hanem az egész expresszív magyar naturalizmusnak és általában az egész régiebb és újabb magyar piktúrának. Benne ölt testet a magyar temperamentum legénykedő, uras kedve, csak úgy mint borongó magányosság-romantikája.

Kár, hogy Szőnyi ezt a képmotívumot újabb munkáiban túlságosan alárendeli egy kiegyenlítő és elosztó rendnek. Akár a dolgokkal szemben való álláspont naturalista közelsége, akár a képtényezők reneszánsz módra komponált soktagúsága hozza is magával: az eredmény többnyire mögötte marad a friss elindulásnak. Szőnyit a legnagyobb veszedelmek azoknak a különböző muzeális emlékeknek és befolyásoknak a részéről fenyegetik, melyeknek az ő korához mérten rendkívüli mesterségbeli készsége túlságosan könnyen és eklektikusan enged. Igaz, hogy *Greco* fénykődős barokk vízióiszerencsés hatással is voltak rája. Az 1923-ból való tájképen (29.) pl. ezek a hatások Szőnyi magyar naturalizmusába oltva valóban izzig-vérig eleven festőiségre vezettek. A hegyoldal hullámvetése csak úgy rohan végig a téren. Száguldó irama elkapja a fákat, melyeket mintha heves szélvihar hajlítana, döntene balfelé. A hegyoldalról, a kép balsarkában karcsú fa kigyózik az ég-

nek, honnan a fények valósággal fizikai sűrűségű zuhataga záporozza a földet. A fényzáportól csapzott falombok, gomolygó felhők és vonagló barázdák gyönyörű, ittas ölelkezésben folynak össze.

Vannak Szönyinek nyugodtabb képei is, melyekben ugyancsak töretlenül él a természet szerves bősége. Ilyen a 27. táblán közölt félakt, melynek harmónikus, meleg ösztöneltűsége szépen mintázott plaszticitássá teljesedik.

A harminckét éves Szönyi hatása alatt álló még fiatalabb és legfiatalabb festők közül elég *Aba-Novákot* reprodukálni. Tájképe (30.) egyaránt szemléltetően mutatja mind a clair-obscur, mind az erősen materialismodelé, a pathétikus éntudat és magányromantika szerepét az expresszív magyar naturalizmusban.

Egészen más tájak felől került hasonló helyre *Vaszary* csendélete is. Erről a képről szó volt ugyan már, de azért nem fölösleges ezen a helyen is rámutatnunk, mert stílusának sajátosan magyar volta Szönyi és *Aba-Novák* szomszédságában fokozott erővel érvényesül.

A szintén clair-obscur skálákon játszó oldott festőiség utalja ide *Nagy Balogh Jánost*, kinek régi mesteresen beható természetszemlélete és gondos technikája az egyszerű, munkás kispolgárra vall (32, 33).

*

Uitz és az utána következők expresszív naturalizmusáról szólva eléggé behatóan jellemeztem ennek a sajátosan magyar stílusnak testi érzetektől áthatott, bőséges faktúrájú, temperamentumos festőiségét. Uitz, Szönyi és a többiek ezt a festőiséget egy többé-kevésbé rapszódikus clair-obscur segítségével juttatták kifejezésre. De van az expresszív magyar naturalizmusnak még egy másik fejlődési ága, melynek kifejező és alkotó eszköze nem annyira a clair-obscur, mint inkább a *szín*. Persze nem az új németek és oroszok értelmében vett, éggő spiritualitássá tisztult szín, hanem a természet adta valőrök lehető legsűrűbb koncentrálása és leegyszerűsítése útján elért pigment. *Nemes-Lampérth* expresszív naturalizmusának szín-élményei nem a matéria alól fölszabadult léleksugárzás, hanem

ép ellenkezően, a lehető legnagyobb fokon anyagi ténnyé vas-
kosodott vitalitás erejét árasztják magukból. Már a faktúrá-
nak majdnem zsírosan érzéki bősége is ezt a benyomást kelti.
Ehhez járul a nivellálás, mely a kép téralakulatait is csak olyan
anyaggal telített testiséggé váltja, akár a térbe helyezett for-
mákat. Tér, levegő, test és tömeg egyaránt ugyanannak a
dúsan ömlő, materiális festőiségnek a képződményei. Nem
változtat ezen a materializmuson, hogy alkotó elemei a ter-
mészeti vonatkozások tárgyias ábrázolásán túl fokozott inten-
zitások alakjában kerülnek a vászonra. A formák radikális
leegyszerűsítése sem képes az így elért ritmusnak valamelyes,
a térben szabadon lengő, szellemi könnyedséget nyújtani.
Ez a ritmus a szó szoros értelmében belesülyed a buja fak-
túrába, melynek materialitását az agyagos sárga színek is
hangsúlyozzák. A naptól áttűzesedett, rikoltóan sárga, kék,
violás, vörös és zöld színekben a sűrű testiségnek egész orgiája
tobzódik. Ebben a hallatlanul forró, koncentrált erejű érzé-
kiségben nyilvánul Nemes-Lampérth magyarsága. És még
egy képtényezőben, melyet sem előtte, sem utána senki nem
érvényesített még hasonló következetesen. A faktúra *lappangó*
ornamentikáját értem, az ecsetvonásoknak és a festékrakás-
nak különös elhelyezkedését, mely a tárgyi formák jellem-
zése közben paraszti himzéseinkhez hasonló, sugaras, legye-
zős, virágos képződményekre vezet. Bizonyára önkéntelenül,
mert nincs ebben a fakturális ornamentikában semmi sab-
lonszerűség vagy tolakodó öncélúság. A nagyon lekicsinyí-
tett reprodukció (35) is mutatja, hogy a festői virágzásnak
milyen eleven, fordultatos pompája terül szét a vásznon. De
ezt a hímes faktúrát a forma és színeképzés elsődleges szem-
pontjai uralják. Nem dekoratív, hanem szerkezetes képté-
nyező és roppant kifejező erejű, mert általa a munkát már
anyagának első és legkisebb elemeiben is önértelmű, feszült-
ségekkel teljes ritmus tagolja és mozgatja. Rendkívüli mes-
terségbeli biztonságra vall, hogy a képnek ezt a ritmikus
alkatát egész terjedelmében mindvégig hiánytalanul látni
lehet, anélkül, hogy a ritmusnak a befejezett formára irányuló
ösztönös célgondolata az egésznek bár csak egyetlen pont-

ján a legkevésbé is bizonytalanná vagy kérdésessé válnék. Nemes-Lampérth fejlődésének elején, kivált robusztus akt-rajzaiban, sok az érintkező pont az Uitz által képviselt expresszív naturalizmussal és ennek az iránynak clair-obscur modeléjével. De Nemes-Lampérth sokkal intenzívebb kifejező ösztönei hamarosan szétvetették a kerekded és zárkózott modelé határait. Az uralomra jutott színek lávapatakjaiban a forma már csak tüzes üszök módjára mered a térbe. A fekete borulatok és fehér villanások között hányódó clair-obscur rapszódia színekre váltan is megtartotta a maga szélsőséges kilengéseit. Ez a lázas nyugtalanság egyre élesebb belső ellentéteket támasztott Nemes-Lampérth művészetében. Németországi, majd svédországi tartózkodása alatt, 1919–20-ban készült színes tusrajzain (36.) az örület árnyéka lappang már, mely kevéssel azután hatalmába is kerítette a szerencsétlen festőt. Budapesten később rövid időre újból magához tért, amiről a plasztikusan koncentrált, megint clair-obscur portrérajzok egész sora tanuskodik. De a javulás nagyon is múlt volt és Nemes-Lampérth az örület elől már csak a tudóvész segítségével tudott menekülni — a halálba.

Kernstok Károly reprodukált tájképe (37.) is az expresszív magyar naturalizmusnak legkiválóbban Nemes-Lampérth által képviselt kolorisztikus ágához tartozik. Nyoma sincs már benne a szabatos kontúrnak és önálló képtagozattá emelt vonalnak. Kernstok gyökeresen szakított az aktkompozícióban követett stílussal. Már a háború alatt nagy mértékben visszatért a pleinair reflexekbe és atmoszférába burkolódzó, oldott festőiségéhez, a forradalom után pedig a német expresszionizmus orgiasztikus színhatása alá került. Különös logikája a Kernstokban legújabbán megint erőre kapott magyar frankómániának, hogy utólag váltig tiltakozik ennek a befolyásnak a szelleme ellen, holott ez a szellem volt az, mely Kernstok alkotó tehetségének néhány, a fiú-akt stílusában eltemetve volt, jellegzetes magyar összetevőjét újból érvényre juttatta. Hogy ezek az összetevők a frankofil esztétizis szemponjából mennyire értékesek vagy alacsonyrendűek, az más kérdés. Tény azonban, hogy eleven erejük sokkal

gáttalanabb és teljesebb, mint azoké a tiszta formáké, melyekre Kernstok a francia újklasszicizmus hatása következtében legújabbban ismét törekszik. A közölt tájkép még a fel-fokozott őszi színeknek a fotografikus reprodukció által eltorzított és zűrzavaros mása ellenére is bizonyítja, hogy a fölértékességnek milyen közvetlen, heves ereje árad a vegetáció dús forma- és valószínűségéből és a faktúra pazar bőségéből. Ezek az elemek: a színrakás és a formák buja érzékisége töretlenül a régi, a magyar környezetével testi-lelki egységben élő Kernstokra vallanak, bárha minden zárt határon túl fészlő, oldott festőiségüket a német expresszionizmus szabadossága keltette is virágzásra. Az expresszionizmus nem minden esetben termékenyítette meg ilyen szerencsésen Kernstoknak erősen természethez kötött alkotó készségét. Ez a kép azonban föltétlenül a mester java munkái és az egész expresszív magyar naturalizmus legjellegzetesebb, mert legtemperamentumosabb példái közül való. Nem lényegtelen ebből a szempontból a lombozat igen élénken ritmikus formai tagozása, az egyetlen emlékeztető különben, mely a fiúakt periódusának ívelő kompozíciós foglalataira mutat vissza. Ez az ívelő ritmus jelenik meg ismét Kernstok legújabb kompozícióiban, melyek francia hatásra, megint a tiszta vonalrajzot és a gazdaságosabb, áttetszőbb faktúrát művelik. Egyelőre azonban kérdéses eredménnyel. A klasszicisztikus megszorítás még abban az enyhe alakban is, melyet Kernstoknak elsődlegesen mégis csak naturalista festőisége elbír, veszedelmet jelent a mester munkáinak eleven ereje szempontjából. És nem véletlen, hogy ezúttal is inkább vázlatok, közvetlenül a természetben improvizált rajzok sűrítik magukba a vonal legtöbb aktívítását.

Akárcsak Kernstok, *Pór Bertalan* sem tartott ki soká a lineáris és zárt plasztikájú reneszánsz kompozíciónál. A frontváltozás javára szolgált. Már azok a képei is hasonlíthatatlannul különbek voltak, melyekben a természet közvetlen érzéki interpretálását a Cézanne-tól örökölt szerkezet tartotta rendben. De az igazi, mert legszuggesztívebben *Pór Bertalan* az olyanfajta képekben mutatkozik, mint a 38. táblán közölt

önarckép. Az persze elég hiba, hogy ez a bravúros ecsetfutamokból rögtönzött festői munka legalább is annyira üt — *Daumier*-ra, mint Pór Bertalanra. Pór mint örökké kísérletező és töprengő piktor, nem egy irányban tévedt idegen területre. Nem is mindig olyan szerencsés *Wahlverwandtschaft* révén, mint ebben az esetben. Eltekintve a nem éppen különös aktualitású műhelykedvteléstől, hogy Pór Bertalan *Daumier* festői jelmezében áll a tükör elé és eltekintve az ilyen *jelmezes festői szereplések* veszedelmétől általában, Pór Bertalan önarcképe mégis érdekes munka. Érdekes, mint a művész egyéni produkciójának sikerült példája és mint a magyar újreneszánsz (vagy álreneszánsz?) mentalitására jellemző önarckép. Nem hiszem, hogy a vállnak szegzett fej hősieskedő individuálpóza valahol is annyira közkedvelt tárgya legyen még ma is az önarcképeknek, mint a magyar piktúrában. A 19. század romantikájáig és még tovább, a reneszánsz büszke magatartású önarcképtáráig kell visszamennünk, ha ennek a jelenségnek párját keressük. Az isten-áldotta szabad művész- és ember-egyénség alakja, annyi glóriával felhődzi körül magát festőink képzeletében, hogy ettől a fellelő romantikától nem is látják a szociális fikciót, mely vigyorgó cáfolatként jár az önistenült individuum nyomában. Ahány akadémiai növendék, úgy látszik, annyi felmagasztosult művészidealista pályázik Budapesten a rendkívüliség nimbuszára. Se szeri, se száma az önarcképeknek, melyek páthoszához viszonyítva Delacroix és Székely Bertalan önarcképeinek a maguk korában érthető, romantikus művészhite szelíd bocsánatkérés. Rembrandtsapkával vagy sapka nélkül, egész és félalakban, állig begombolkozó göggel, vagy félmeztelenre vetkőzött, dagadó izmokkal, enteriőr vagy szabad természet térfoglalását uraló, monumentalitásban tetszelgő pózokkal. Miért ne? Művész és magyar voltukban legénykedő urak ők, híven fajtájuk temperamentumához és országuk kispolgári lokálperspektívájához. — Pór Bertalan önarcképe is valahogy ebből az ideológiai légkörből való. Nem véletlen, hogy jobb, mint azok az önarcképei, melyek Kokoschka tájkán járnak. Kokoschka és Középeurópa emberi

problematikája, mely olyan túlfinomodott érzékenységgű bomló ideg és pigmentmassza gyanánt rángatódzik az osztrák-német festő képein, Pór Bertalant alighanem csak a szenzációk érdekes izgalmával érte, de nem ütött tanyát ő benne magában. Ezért is maradt félig kubista, félig futurista kísérlete (65.) inkább az önarcképhez hasonló cigányos improvizációnak. Makkegészséges festői tivornya ez a kép, de nem elvont szerkezeti és formaproblémák kiélezett, adekvát nyilvánulása.

Márffy Ödön reneszánsz jellegű kompozícióiról már megemlékeztem. Ezek az 1910 körül készült festmények vaskos tömegszerűséggel és kiélezett vonalrajzzal próbálták elfelejtetni az impresszionizmus fény- és levegő-játékát. A kísérlet szükségkép kudarcot vallott, mert Márffy sokkal inkább vérbeli festő, semhogy a fluktuáló színnel, laza faktúrával és oldott formával való bánás érzéki örömeiről végleg lemondhatott volna. Újabb képeinek minden ízét szabad napfény és levegő telíti. Ám ez a pleinair nem annyira optikai megfigyelések, mint inkább a fák, virágok és emberek egész testi valóját hevítő érzések dolga. Tehát nem elemez, nem bont fel egymást semlegesítő összetevőkre és kiegészítőkre, hanem természet-ábrázolás helyett élményt nyújt. A nap tüzetől megittasult érzékek és idegek eleven ereje pompás vörös színekben sugárzik szerteszéjjel. A legkülönbözőbb intenzitású, a legváltozatosabb árnyalatú pigmentek játékában ott a vörös. Hol kékek és violák mélyében sűtkérezik, hol élesen ki-kicsattan, hol bíborba fül. A fénykép nem tudja ezt a csapongó színvirágzást nyomon követni. Ezért, ami a festményen pillanatok nyugtalan, heves vérű káprázata, az áttüzesedett levegőnek egy-egy sűrűbb hulláma talán, az a reprodukción közömbös szürkesség vagy tátongó feketeség, míg a közvetlen fényvisszaverődést jelző legvilágosabb részek színessége egyszerűen fehérre fordul. De bár a képek impulzív élete a reprodukcióban ilyenformán nagyon megkötött és gátolt módon mutatkozik is, azért még így is nyilvánvaló, hogy bennük a természetre nem mélyen, ellenben rendkívül intenzíven és hirtelenül reagáló érzéki mohóság nyilvánul. Ez a

gyors iramú érzékiség a dolgok egymás között való viszonylatainak teljes semmibevevásával, vagy felületes elhanyagolásával a tárgyi valóságot rövid lélegzetű hangulatok üdítő vagy izgató szerévé súlytalanítja. Tehát tájékán sem jár semmiféle mélyebb vagy nagyobb koncepciónak. Viszont Márffy fényben, színben és laza formákban fürdő képeinek a régi, nagyképű kompozíciókkal szemben megvan az a kétségtelen előnyük, hogy nem akarnak másnak látszani, mint a mik valóban: érzékek és idegek nyújtotta élvezetes szenzációknak.

A tárgyi valósággal szemben nagyobb önállóságra kapott emberi és művészi expresszivitás, mely Márffy-t annak idején az impresszionizmustól a klasszikus kompozíciók felé terelte, ezeknek az újabb képeknek az összegezetten és intenzitással teljesebb stílusában is érvényesül. De a nagy kompozíciókban elfojtott festői érzékiség a maga felfokozott új életét most már a színek és fények tüzes önistenülésében és féktelen hullámozásában nyilvánítja. Nem köti gúzsba, nem rendeli alá őket plasztikus tömörüléseknek.

Színt színre, az egy színt sötétebb és világosabb tónusokban láttató mintázás teljes kikapcsolásával: Ezt az elvet Matisse hozta az újabb európai piktúrába. A francia mester hallatlanul fegyelmezett intellektualitása és mértéket tartó érzékei valóban be is érik a tiszta színértékekkel, melyek nagyvonalú felületi tagozódás rendjén helyezkednek el a vásznon. Márffy keletiesen dúskáló, fegyelmezetlenebb temperamentuma a színek élénk versenyét megtoldja a fények pazar játékával. A képfelület által szabott síkhatárt semmibe véve, illuzionisztikus térhatások gáttalan perspektíváiban tör utat magának. Nyugodt, kiegyensúlyozott tagozatok helyett egymást kergető, túlhajtó pongyolaságokban tobzódik. A színes felületek egybetorlódása által jelölt formák szaggatottan, nyugtalanul vonaglanak. Éppen, hogy ki tudnak alakulni a pigmentek mohó vegetációjában. Uralomra sohasem jutnak. Ellenkezően, akárhányszor teljesen el is merülnek a színek és technikai fogások táncában.

Márffy gyakran figyelmen kívül hagyja azt az elvet,

hogy a sok a jóból is megárt. Ilyenkor az eszközök túlságos halmozásával zavart és tagolatlanságot kelt. Kivált ott, ahol a tiszta színek egyeduralmával összeférhetetlenül, zárt plasztikára törekszik. *Virágcsendélete* (39.) nem feszeget ilyen nehéz problémákat. Ezért olyan frissen és szikrázóan eleven.

Az expresszív naturalizmus körébe tartozik *Nyergesi János* figyelemre méltó munkássága is, melynek java részét éles szemre és intenzív átélésre valló rajzok teszik.

L Í R I K U S O K

Végigtekintve a magyar piktúrának eddig sorra vett irányain, néhány, a cézanne-i tektonika szigorú rendjén induló festőnkön kívül az egész vonalon az érzéki és anyagi bőség, a test alig fékezett kultuszát látjuk uralkodni. Rippl-Rónai és Vaszary János esztéticizmusa francia keletű. Benedek Péter és Nagy Balogh János józan paraszti illetőleg kispolgári önmegtartóztatása szembetűnő kivétel a faktúrabeli és formai dúskálás egymást érő példái közepette. Újabb piktúránknak ezzel a fejlődésével kapcsolatban tehát végeredményben csakugyan alig lehet szó másról, mint szerkezetes, illetőleg expresszív naturalizmusról. Legerősebb éltető ereje a plasztikusan koncentrált individualista öntudat lévén, a forma minduntalan reneszánsz emlékü vonásokat ölt magára. Feltűnő a fényhatások döntő szerepe, mely egész festőgenerációk és iskolák munkásságát a clair-obscur területére sodorta. Így kívánja ezt a modelére utalt testiség elsődleges szerepe festőink agrárprovinciális érzésvilágában. Eltekintve a testi valósághoz ragaszkodó ábrázolás materializmusától, a tisztultabb hangulatok és idealisztikusabb perspektívák lélektana is megkívánta a clair-obscurt. A clair-obscur skála világos fényértékei szolgálnak kifejező eszközül ott, ahol az expresszív naturalizmus anyag fölé szárnyaló vágyakra kap, vagy a gondtalan élelignélés lendületével csapong ide-oda: Márffynak clair-obscur helyett színekben nyilvánuló érzéki festőiségét is át meg átjárja a fény szikrázó játéka. *Egry József* művészete végül teljesen a természetbeli fényjelenségek lelki interpretálásán alapul. Amennyire immaterialitásról magyar tudatviszonylatok között egyáltalán beszélni lehet, Egry piktúrája az anyag leg-tökéletesebb átszellemülését jelenti, a legtisztább és egyben legmagyarabb lírát, melyre expresszív naturalizmusunk eddig

eljutott. Van ugyan még egy-két művészünk, kinek lírai bensősége szintolyan zavartalan mint az Egryé. De nincs egy sem, akinél ez a líra a férfias temperamentum olyan gyönyörű lendületével társulna, mint ő nála.

Egry magyar temperamentuma inkább érzelmesen expresszív, mint szellemi értelemben konstruktív természetű. Inkább térre nyíló és áramló dinamika, mint síkfelületen megférő, lekötött nyugalom. Inkább rapszódikus lelkendezés, mint kimért klasszicitás.

Tösgyökeres faji temperamentumával Egry is megtette a szokásos magyar zarándokutat nyugat felé. Eleinte a francia képtadíciók nagyvonalú, tisztán építkező stílusának hódol. Becsülettel iparkodik, hogy a síkban maradjon és a nyugodtan rajzolt vonalaktól el ne térjen. De a tárgyilagos francia kép az ő kezén kenetteljes dícséretté válik, középpontjában a munka egyszerű emberével. Sík és vonal csupán segédeszközök. Arra valók, hogy színfalat és hatásos körrajzot teremtsenek. Korántsem szerves *képtényezők*, hanem alárendelt szolgáló lányai egy kispolgáriasan érzélgős idealizmusnak. A budapesti ifjúkori évek nyomasztó nincstelensége dicsőül meg a munka hőisében és a nagy vonal páthoszában.

De milyen erőtlének ezek a statuáris alakok. Félszegen és idegenül állanak a keskeny színpadon, a széles háttér előtt, mely jobbról, balról minden támasz nélkül hagyja őket. Ha a vertikális vonalat, mely magatartásuk nyomán rajzolódott, nem kísérné egy különösen lágy, símulékony tónus, az egész ingatag attitűd semmivé omlana. Ebben a bensőségesen átérezett kontúrban, melynek tónusos mélysége az idealisztikus, sík és vonalszerű páthoszt gyökerében meghazudtolta, lappangott Egry alkotó tehetségének igazi, elsődleges kifejező eszköze. Ebben a tónusos kontúrban lappangott a túlradó érzések és ösztöngerjedelmek rendkívül gazdag eleven ereje, a lírikus magyar impulzivitás, mely a francia hagyományoknak az ő számára idegen, mert ösztönösen tiszta és harmónikus stílustörvényeivel nem tudott mihez fogni. Van Egrynek egy igen jellemző önarcképe. Csak rá kell nézni és rögtön tudjuk: Ez az ember minden egyéb, csak nem tökéletes lelki

részarányosság és fölényes világtudat. Arcának minden vonása fáradságosan alakul. Halmozott, kemény ellenállások nehezítik az egységet és összefoglalást. Jellemét és sorsát az élet közeli, apró dolgai fogják körül, oldhatatlanul, szorosan.

Az önmérsékletben, melyet a nyugati stílus erőszakolt rája, a legszorosabb környezettel való mélységes, testi és lelki egységnek ez a bizalmas hangulata nem tudott érvényre jutni. Csupán arra szorítkozott, hogy szerényen enyhítse a reprezentatív taglejtést, melyet a sík és a vonal nyilvánított. Egry hazatértével és vidéki zugba vonulásával azonban az idegen befolyás egyre vesztett erejéből. A magyar temperamentum szűk világához kötött, ösztönök uralta dinamizmusa kerekedett felül, *tért nyert*. Szó szerint: mert a lágy tónus, mely a síkra redukált és nagyvonalúnak tervezett formák körrajzának valamikor lírai kísérője volt csupán, a kép terét idővel egész szélességében és mélységében elfoglalta. Egy hajóácsműhelyről készült képen térbeliséggé mélyült tónus és síkszerűen vonalas elrendezés, mozgás és nyugalom egyensúlyban vannak még. A vöröses és sárgásbarnák nagyon finom árnyalatú, meleg harmóniája, melyet a fény egyenletesen átítatott, fojtott clair-obscur gyanánt lebeg a térbeni Csupa mélységes, kiegyenlített lelki harmónia. De épen ezt a harmóniát még mindig a nyugateurópai piktúra emlékei kerülgetik. Az emlékek teljes elhomályosulásával a térbeli és dinamikus intenciók végső korlátai is lehullanak és a fojtott tónusokat mindenütt áttöri és elárasztja a fény.

Egrynek egy képe lemenő napot ábrázol.* Mintha a fény kibontakozásának első, mámoros diadala élne benne, olyan elemi erővel ejt hatalmába. Késő őszi alkony homálya borítja a teret, melynek sötét violásbarna és szürke mélyében szegényes házak zárják le a perspektívát. A nap épen lebukni készül a házak mögött, fénykorongját most szeli át a tetők éle. És erre a találkozásra akár varázsszóra kigyullad a fénykorona gyönyörű, olvadt aranyszövedéke. Sugarai hirtelenül, hevesen széttárulnak, szétsietnek a térben, melynek minden

* Reprodukcióját I. a „Jahrbuch der jungen Kunst” 1924. évi kötetében (Leipzig, Klinkhardt & Biermann).

zugában zengő fényhúrok csillannak és fényszirmok hullnak a szomorú földre. Ennek a pillanatnak, festőileg kivált a napkorong végtelenül finom, laza faktúrájában és omló, viruló, világos aransárga színeiben tökéletes szépségéhez, vérzőn, mélyen lelki hangulatához fogható élményekre nálunk csak Ady költészetében van példa. Piktúránkban nincsen. Nem stíluskritikai elemzésre, hanem Ady költői nyelvére volna szükségem, hogy ezt a képet méltóan leírhasam. Millet-vel rokon festőiségét, a fények expresszív fokozása teszi maivá. A fénysugarak és sugárkévék szinte fájdalmas fizikai intenzitással hasítják az útjukba akadó, esenevész, lombtalan fákat. A tér és a levegő differenciált, tompa valórharmóniájában valósággal metsző disszonanciák támadnak így: A kisvárosi vagy falusi alkony világtól elzárkozott, rejtett hangulatában is egészen bonyolult és érzékeny idegzetű líra él.

Egry művészetében a fény nem arra való, hogy formákat és tömegeket megvilágítson, mintázzon. De elvont, független öncélúsággá sem különül a természet más jelenségeinek és a művészet más kifejező eszközeinek rovására. A fény fordultatos, győzelmes küzdelem a gátlások ellen, melyek őt a forma és a formának materiális színburkolata felől érik. Valósággal utat tör magának. Átfúrja, lazítja, bomlasztja és szertehasítja a teret és a tárgyakat, a sötétséget és a légkör párás, zavaros fátyolát. Nyugtalanul, riadtan lobog, vagy nedvesen, fénylően csordul. Elnyúló dombok és szántóföldek fölött szálldos vagy ősziesen törött és fátyolos. Mélységeket áraszt el és sugarakból font kupolát épít a Balaton fénylő tükre fölé. Lassanként egyre tisztább, fokozottabb uralomra jut, melyben a természet képe tökéletesen átszellemül. *Párás, délibábos fényeknek* nevezi Egry azt a képet, melyen a háttérben a keszthelyi templom kettős tornya látszik, elől a dombtetőn pedig szántóvető paraszt alakja az ökrös ekével. (43.) Ezen a tájképen a párás levegőn átszűrődő és megtörő fények színes játéka valóban délibábos magyar hangulatokat ölt testté. A tárgyak elvesztik anyagi valóságjelentésüket és maguk is fénné válnak, melynek sugari csodálatos pályákat teremtenek ég és föld között. Hasonló erejű fényváltoza-

tok pompáznak a *szőlőhegyes képen* (41.), hol az őszi lombon áttörő és a földön végigsikló sugarak végsőkig felfokozott, lángoló színharmóniában egyesülnek.

Ami a fénynek ezeket a hallatlanul gazdag orkesztrális színszereléseit annyira magyarrá teszi, az a tisztán felcsillanó és a zavaros vagy fojtott sugarak sűrű, szeszélyes egybefonódása. Magyar az érzések nyugtalan játéka, mely a kialvó és föllángoló hangulatok ellentétekre szakadt skáláján hanykolódik. És magyar ennek a fényrapszódiónak a szülötte is, a lendületes, mozgalmas forma. Egyenletesen elosztott, fokozatosan kifejlesztett hangsúlyokra alig van példa. Az egész képet expresszív taglejtések ragadják magukkal, melyek iramában kompozícióról, körültekintő építkezésről szó sem lehet.

Igen jellemző e tekintetben a Dombos út (42.) és a Délibábos fények (43.) dinamikus képalkata. Merész, nagy tágaságú ívekben hullámszik a talaj és a kép eleven ereje szárnyaló lendülettel veti magát a távolba, a magasba. De mint a szenvedélyes magyar falusi melódiák elhalkuló, elnyújtott vége a csöndbe, úgy hanyatlik Egry képein a dombnak lendült dinamika újból a mélybe (Dombos út) vagy enyészik a látóhatár fölé magasodó fénydiagonális határtalanság-gesztusa a semmibe, a párásan terjengő levegőbe. Az erősbödő és tompuló, hirtelenül lendülő és váratlanul félbeszakadó, gyors iramra szabadult és tempós nyugalommá szelídült tagozatoknak ez a legényesen, játékosan változó ritmusa tösgyökeres, temperamentumos elem Egry művészetében.

Azért a mély közösség, mely Egryt a természet legjelentéktelenebb életnyilvánulásához is hozzá köti, szerencsére megóvjá őt minden felületesen kanyarított taglejtéstől. Annyira, hogy a forma és valórkülönbségek túlságos nyomon követése gyakran fölöslegesen zsúfolja és zavarja az egészet. Vagy megesik, hogy a beható hangsúlyozás és természetűség jóhiszeműen téves értelmezése olyan naivitásra vezeti Egryt, hogy pl. egy balatoni kép nagyra ívelt partvonalát elrontja a teljesen mellékes figurális stafázssal. De vannak viszont munkái, melyeken a tágasan és erősen feszült ritmu-

sok egyenesen a balatonmenti környék régi parasztdalaira emlékeztetnek, olyan egyszerűek és határozottak. Mert Egry viszonya a természethez és embereinek, településeinek félrevonult, paraszti vagy kispolgári életéhez nem problematikus, hanem egészen közvetlen. Nem szorítkozik alkalmi üdülésre vagy kirándulásokra, mint ahogy a nagyvárosi és főként nyugateurópai nagyvárosi embernek szokása, kinek élményei adják a modern művészet általános jellegét. Magyarországon, kivált pedig az annyira visszavonult művész életében, mint amilyen Egry, még mindig a természet a jellem és sors döntő tényezője. És a természetnek ez a mélységes lelki forrásokat tápláló, eleven ereje avatja Egry művészetét olyan tiszta festői lírává. Ez tartja benne ébren a világtól és mindenfajta üzemtől, törtetéstől való félrevonultság hangulatát olyan erősen és boldogul felejtetően, ahogyan erre nálunk még csak Ady volt képes. De Ady Endre rokon hangulatú versei egy szörnyűségesen hajszott és csúnya élet múltó lélegzetvételei voltak. Egry piktúrája meg maga a balatonmenti természet, magányosan álló hegyormaival és érett szőlőillattól ittas levegőjével, víztükrös, délibábos fényeivel és szántóvető, pásztorkodó embereivel.

Annál csodálatosabb, hogy épen a nemzeti jelszavakkal annyira fölcicomázott ellenforradalom művészeti nyilvánossága nem reagál erősebben erre a pompás művészetre. Hiszen Egryben igazán a magyar föld és a magyar liraiság töretlen, amellet teljesen mai ereje nyilvánul. Annyira, hogy vajmi kevés értéke van még otthoni piktúránknak, mely az ezer és egy okból külföldre kíváncsozó kultúrellenzékiséget Egry művészetéhez fogható hatalommal vonhatná vissza a magyar rőghöz. De ennek a művészetnek a tiszta és egyszerű lelkét a zavaros nemzeti tömjénfüstölésekhez, vaskos erőpózokhoz, cigányos sallangokhoz vagy élvezetes festői flörtszenzációkhoz szokott szemek nem láthatják kellően. Értékét sem a budapesti szalónok és kritikák lokálperspektívájából, sem az egymást kergető nemzetközi áramlatok csak divatos és csak jelszavas szemszögéből nem lehet igazán felbecsülni. Kispolgárosan szűk határaiban és eszközeinek látszólagos igény-

telenségében is sokkal eredetibb, sokkal mélyebben magyar ez a művészet, semhogy a piac szokott régi vagy új baedekeres turistái és ravasz inyencei könnyű szerrel fölkaphatnák.

Czóbel Bélát (44—47) egy német kritikusa *csak* festőnek nevezte, ezzel óhajtván hangsúlyozni koncepciójának tiszta képszerűségét. Valóban, Egry Józsefhez viszonyítva pl. Czóbel piktúrája szigorúan a kép síkfelületéhez alkalmazkodó, zárt, rendezett és egyensúlyos. De elég ezt a piktúrát azzal a francia mesterrel összevetni, akinek hatása alatt útjára indult. Rögtön megvállik, hogy Czóbel művészete nem festői, hanem lírai koncepció elsősorban és hogy a síkokban elterülő képszerűség a hangulattendenciák csöndes, nyugalmas passzivitásán múlik, nem pedig, mint a mester *Matisse* esetében az eszközök kultivált ökonómiáján.

Czóbel munkáit a dolgokkal szemben való festői és benne emberi állásfoglalásnak minden érzékenykedést és vaskos nyersserőmutatványt mellőző mértékletessége jellemzi. Ez a teljesen mai és teljesen nyugati kultúra, az otthoni piktúra kézzel fogható, helyi jellegzetességeivel szemben alighanem sokakat meggátol abban, hogy a világvárosok nemzetközi művészeti áramlatai által megszabott stílus mögött a magyarság, sőt vidékies magyarság nyugalmas ösztöniségét is megérezzék. Pedig ez a Páris legtisztultabb és legfőlényesebb szellemi környezetében, Matisse befolyása alatt is úgyszólván ápolatlannak és gyámoltalannak maradt sűrű anyagúság és a Berlin legidegfejtőbb iramában is csöndbe és kényelembe ereszkedő hanyagság a tipikus magyar kispolgárra vall. Egy-egy enteriőrje e tekintetben egyenesen Rippl-Rónai szunnyadó, vén szobáira emlékeztet, bárha viszont ezen a találkozó ponton ötlük is annál élesebben szemünkbe, hogy Czóbel koncepciója mennyivel tartalmasabb.

Az nem változtat ennek a koncepciónak a kispolgárosan szűk és megelégedett voltán, hogy a taglejtés, mellyel a közvetlen környezetéhez tartozó dolgokat egyberakosgatja, a régieknek mind külső csínját és rendszeretét, mind rangos öntudatát és családi érzegősségét messze elkerüli. Czóbel

környezetfestésében van valami a szerkezetes élet és világnézetéből kiforgatott mai ember leértékelő, hangsúlytalanító passzivitásából. Olyan fesztelenül bánik házakkal, fákkal emberekkel, mintha kezdetleges játékszereket hordana össze, minden reprezentatív igényesség és hierarchikus megkülönböztetés nélkül. Ahhoz viszont túlságosan szereti a polgári kényelmet és nyugalmat, semhogy a dolgok szemléletének ezt a bizalmaskodó, hanyag álláspontját tagadássá élezzé. Tehát megmarad a maga nagy leegyszerűsítésekben összegző, minden fontoskodástól ment, laza körülírásainál. Nincsen benne semmi terjeszkedő szándék, semmi határoknak feszülő agresszivitás. Térképzetei meghatározhatatlan mélységű, semleges zónákban teljesednek. De épen a mélységbeli kiterjedésnek ezzel a bizonytalan voltával függ össze Czóbel művészetének legmegejtőbb értéke: a tónusok dúsan és sokrétűen ömlő, befelé sugárzó szépsége. Olyanok ezek a tónusok, mintha a képek és rajzok egész eleven ereje a vonalrajzos perifériákról visszahúzódva, az általuk körülhatárolt felületek belső kiképzésére, intenzív átélésére szorítkoznék.

Ez a sajátosság, mely Czóbel Béla munkáinak mértanilag csekély terméylülését is oly gyökeresen megkülönbözteti a posztimpresszionizmus síkszerűségeitől és dekoratív foltrendszereitől, művészetének nem mindig volt uralkodó tényezője. *A labdát tartó fiú képe* (reprodukciója az „Ars Una” I. évf. 5. számában) Hollandiában készült ugyan már, de még mindig erősen francia befolyás alatt. Itt a tér két kiterjedésre, síkszerűsége redukált volta sokkal határozottabb, semhogy a tónusok később szereplő elmélyülése és belsőleg differenciálódó gazdagodása összeférhetne vele. A színek is egyértelműbben, világosabban beszélnek, a vonalrajz valóban kiszélesedő felületet határol. A kép tehát rendkívül egyszerűen befejezett egésznek fest. De ez a fölényes biztonsággal tagozott befejezettség egy tekintetben mégis veszedelmet rejtett magában. Anyagának tömör, sűrű voltával szemben csak erősen hangsúlyozott, önálló tényezővé emelt vonalrajz tudott érvényesülni. Ez a kontúr pedig könnyen dekoratív külsőséggé fajulhatott volna, annál is inkább, mert a szín- és felü-

letképzés nagy általánosításai nem annyira összegezõ, mint inkább körülíró jellegûek voltak.

Czóbelt azonban a koncepciónak tömör színek és kompakt felületek alatt lappangó nehéz fajsúlya és mély hangulatintenciói megóvták a veszedelemtõl. Hozzálatott, hogy a tér, szín- és formamatériának ezt a festõi érzékében érvényesülõ, szilárd és tartós voltát át- meg átgyúrja, elevenítse mindaddig, míg csak a differenciátlan külsõségek helyéresokrétû viszonylatokból összegezõdõ egységeket nem teremtett. Ez a differenciálódás másként, mint lényegbe vágó elmélyülések útján nem is történhetett volna. És Czóbel ezt az utat csakugyan meg is járta. A pusztá dekorativitás kínálkozó szférájától elfordulva, bensõségesebb hangulatintenzitásokat keresett. A színek egyenes szembehelyezkedését egymáshoz közelebb fekvõ, letompított árnyalatok váltják fel, amelyekben mélységes vöröses barnák tonalitása uralkodik.

Nagyon valószínû, hogy a színtõl a tónushoz vezetõ fordulatban Hollandiának, ahol Czóbel öt évet töltött, lényeges szerep jutott. Mindenesetre tény azonban, hogy ez a fordulat olyan emberi és mûvészeti sajátosságokat hozott napvilágra Czóbel munkáiban, amelyek gyökerét kétségtelenül Magyarországon kell keresnünk. Hasonlóan Egry fejlődéséhez, akit szintén az élménynek kiütközõ magyar sajátosságai távolítottak el a síktól és vonaltól, egy térben gazdagabb, oldottabb festõiség javára. Az idealizáló és architektonizáló csúcspontoktól mentes magyar élet emléke kivált ott nyilvánvaló Czóbel munkáiban, ahol a tónusos barna skála a sötétlõ zöldek és kékek harmóniájával társulva, homályba burkolódzó, hallgató tájak meghitt közelségét hozza elénk, melyben a tárgyak úgy bujnak össze, mint este a nyáj. Ez a földhöz és természethez való kötöttség sokkal elsõdlegesebb, spontánabb Czóbel Bélában, mint akármelyik német festõben, akinek a mûveit valaha is az õ festményei közelében láttam. Nem is volt az a német mûvészeket tömegesen exaltáló, politikai vagy lélekforradalom, amely Czóbel Bélát a maga csöndes sodrából kihozhatta volna. Aminthogy Berlin lenyûgözõ dinamikájú civilizációja is úgyszólván nyomtalanul vág-

tat körülötte. Van Czóbelnek egy akvarellje, melyet a *Hochbahn* egyik legforgalmasabb, technikai építkezések és konstrukciók dolgában legnagyobb szerűbb szakaszáról festett. Akár falusi estét is ábrázolhatna, olyan mélységes tónusokba burkolódzó csönd és a formáknak olyan vegetációszerűen ágas-bogas sűrűje jellemzi ezt a képet. Sem a téruralás exakt mérnöki fegyelme, sem az üzem dübörgő hatalma nem fogott rajta.

Mig az expresszionizmus és kubizmus számára a mai világváros hősies páthoszt, illetőleg racionális tárgyszerűséget jelentett, addig Czóbel Béla, kinek művészi kibontakozása színhely és idő dolgában szorosan összefügg ezeknek az irányoknak a küzdelmeivel, semmi mással nem törődött, mint hogy a körülötte lévő tárgyakról nyugodt, jó képeket fessen. Ezért is hat olyan vonzó, emberi pihenőnek. A kubizmus szigorú rendszerességének és az expresszionizmus túlságáztott idegzetének, túlfűtött képzeletének semmi nyoma sincsen benne. Nem, mintha Czóbel naturalista és illuzionista eszközöknek ma már olcsó értékesítésével foglalkoznék. Ezeknek a letűnt irányoknak az elemző módszerétől az ő összegezései határtalanul messze járnak. Czóbel minden munkája tökéletesen képszerű. Nem ablakkeretek között nyíló kilátásokat nyújt, hanem a képfelület síkvoltát respektáló formáknak önmagukban nyugvó konstellációját. Nem hangsúlyoznak ugyan szerkezeti összefüggéseket és dedukciókat, mint a kubisták, amihez alkotójuk emberi és művészi karaktere túlságosan aproblemátikus volna. De megvan bennük az összes képtényezőket világosan és tisztán egymás mellett csoportosító rendezkedésnek Matisse-től hozott, ösztönös kultúrája. Hasonlóképpen, bár az expresszionisták érzelmi túltengései és misztifikációi is távol állanak Czóbeltől, azért képeinek nagy egységekre tagozódó nyugalma mégsem szorítkozik magukban differenciátlan és élettelen, lokális potenciákra. Czóbel tónusbeli elmélyedése a színek rendkívül sokrétű és bonyolult egymásra festésén át köti le a szemet. Az alkonyati homályba süllyedt színek intenzitása úgy lappang a felület lefogott tónusaiban, mint izzó parázs a szürke, de meleg hamú

alatt. Nagy, puha hullámokban ömlik el a képeken a tónusok sötét, vöröses-barna, zöld és lilás-kék melegsége. Alóluk csak helyenként villog ki a tűzvörösnek, rózsaszínnek vagy arany-sárgának egy-egy hirtelen, rövid fölcillanása. A felületnek egyébként meglehetősen nivvelált technikájában az ecsetvonások alig észrevehető fodrozódása szokta ezt jelezni. Mert Czóbel nem a könnyen kinálkozó poentek vagy lendületesen körülkanyarított nagyotmondások, hanem a komoly szellemi és mesterségbeli elmélyülés embere.

A tónusok alá fogott színeken és differenciált felületiösszegezéseken kívül a vonalrajz is mutatja ezt, amelyhez Czóbel Béla fejlődése során eljutott. A *Labdát tartó fiú* képén a vonal mint valóban felületet elhatároló, önálló tényező szerepel még, és pedig nemcsak kifelé, hanem befelé, az általa körülvett felülettel szemben is. Ez a vonal idővel egyre inkább a felületeket csak lágyan beburkoló, alakjukat pusztán kísérő, hullámos ritmusokra vezetett. Az utolsó képeken ez a már magában is többszörösen összegezett ritmus szép gyöngéden beolvad az általa kísért felületbe, a maga részéről is támogatva így a képek a sajátos eleven erejét, mely nem a szélek felé terjed, hanem azok fölött a felületek bensőséges elmélyítésére koncentrálódik.

Czóbel Bélának ezek a sajátos festői értékei az új magyar művészet arculatának egyik a leglényegesebb vonását jelentik. A magyar művészet a naturalizmustól és impresszionizmustól való eltörekvése közben nem egyszer tévedt hangos szólamok és bravúros hetvenkedések vagy túlságosan muzeális emlékek területére. Czóbel mai festő, anélkül, hogy képein belsőleg indokolatlan kilengések veszélyeztetnék a természet lélek alkotta épségét. És művészete ösztönösen természethez kapcsolt voltában is megőrizte az emberi és formai szuverénítás stílusalkotó erejét, anélkül, hogy ezért a stílusért a régiekhez ment volna kölcsönt kérni. Így tudott provinciálisan magyar nyugalmaiban és hanyag magatartásában is európainak és mainak maradni.

*

Czóbel Béla stílusának csak festői értelmezésére már említett német kritikusa szemében az adott volt okot, hogy képei leegyszerűsített síkformákból alakulnak, melyek a képfelület zárt keretéhez alkalmazkodva összegeződnek egésszé. Ez az ellemzés nem vette figyelembe Czóbel képszerűségének lírai alaphangulatát. Holott a csendbe és homályba burkolódzó formák tónusos sokrétűsége, tehát épen legsajátosabb jellemvonása ebből a lírai hangulatból fakad.

Sokkal indokoltabb volna Berény Heverő nő c. képét (48.) csak festői élményre visszavezetni. Berény művészetének jellemzése közben már szóvá tettem, hogy milyen szellemi csatavesztés volt az, mely a csendélet erővel teljes plasztikája után végül is a „Heverő nő” lazán, hanyagul egybefoglalt síkszerűségéhez juttatta a művészt. Berény ideológiai szilárdságának minden hajdani pozícióját feladva érkezett a „minden mindegy” passzív, sőt cinikus taglejtéséhez és vele a „Heverő nő” stíláriis pongyolaságához. Ebben a passzivitásban már nem volt annyi eleven erő, hogy a térhatárokat a képfelülethez szigorúan ragaszkodó közelségen túl kitágítsa és a formákat szerkezetes plaszticitássá tömörítse. Ezért folyamodott a síkszerűség és a dekompozíció eszközéhez. *Aus der Not eine Tugend machen*, mondja a német. Ez a közmondás pontosan ráillik Berénynek egyelőre utolsó fejlődési vagy inkább alakulási fázisára. Kérdés, mikor és hogyan jut ki ebből, az ő eredeti szempontja szerint dekadens stíusból. Mindenesetre érdekes, hogy a sík képszerűségnek amúgy is ritka magyar példái közül az egyik legjellemzőbb a művész ideológia koncentráltságának és eleven alkotó erejének katasztrofális letörése árán létesült. A legújabb konstruktivista törekvésektől eltekintve piktúránk síkszerű törekvései mögött majdnem kivétel nélkül esztéticizmus, át nem hasonult francia befolyás vagy letompított aktivitás lappang. Érdekes példa e tekintetben *Simon F. György* munkássága. Reprodukált képének (49.) szellemes festőisége teljesen francia kultúrára vall. Ugyanez áll Medgyesről, aki egyébként ismételtelen szóba került már, úgy hogy fölösleges újból behatóbban foglalkoznunk vele.

*

Czóbel piktúrájának egyik legrokonszenvesebb jellemvonása a látszólagos infantilitás és kezdetlegesség, mellyel egészen meghitt viszonyt teremt ember és természet között. Ebben a látszólagos gyámoltalanságban a dolgokkal való békés testvériesülés és nyugodalmas eléledgelés hangulata lappang. Így sorakoznak szorosan egymás mellett és egymás mögött a házak, fák és hegyek, önkéntelenül is ragaszkodva a képfelület síkviszonylataihoz. Mintha a festő mindent a maga közvetlen közelében szeretne tudni, lévén ő minden teremtménynek bizalmas, jó barátja.

Hasonló lélektani összetevők hatása érvényesül *Bohacsek* pasztelljein és rajzain (50, 51.). *Bohacsek* mint tudóvésztes viceházmester tengette életét és úgy is halt meg Budapesten még a háború alatt. Autodidakta volt, kinek művészetében tiszta, népies naivitás és szlávosan odaadó áhitat nyilvánult. És ez a nem kultivált, nem látszólagos, hanem teljesen ösztönös kezdetlegességű művész, akárcsak a tudatos és komplikált Czóbel, szintén síkviszonylatokban elhelyezkedő formákon át fejezte ki érzéseit. A bonyolult lelkű entellektüell és az egyszerű proletár érzései a romantikusan óhajtott, illetőleg az elsődlegesen adott kezdetlegesség síkszerű stílusában találkoztak. Mondanunk sem kell, hogy *Bohacsek* naivitása az üdébb, tisztább és igazabb. Ettől eltekintve azonban a síkszerűségre redukált téralkotáson kívül is akadnak rokonvonások a két festő művészetében. Czóbelhez hasonlóan *Bohacsek* is az estszürkületi tónusokba tört színeket kedveli. Az ő színskálája is a barnás zöld, vörös és mély kék szín letompított árnyalatain halad végig. Ő is a szelíd lejtésű vonalak és a kedvesen egymáshoz bújó apró házak, bokrok festője, akárcsak Czóbel. Ez a hangulat egyik-másik képén valósággal meseszerű naivitássá tisztul. Ennyi áhitatos odaadásra csak szláv lélek képes. *Bohacsek* szláv volt, ezért tudott magyar viszonyokhoz képest kivételesen csendes és szelíd lírikus lenni.

Czillich Anna festői lírája egészen más jellegű. A riadt, nagyszemű leányfej (53.) nem önarcképe, de a fájdalmasan érintett lélek, melyre ebben a rajzban rátapintott, mintha az ő tragédiás

énjének viszhangja volna, annyira egy a művésznő egész festői stílusának szenvedő vonásaival. Czillich Anna lány ceruzarajzaiban, hajlott fejű alakjaiban, modeljének szeliden telt testiségében titokzatos, fojtott ösztönök fakadnak. Vannak rajzai, melyeken a sűrű, metsző, fekete vonások sötét fátyolt borítanak a fehér lapra. Őszi erdők lombtalan útvesztője támad, melyből csak itt-ott rajzolódik elénk egy-egy megtört alakú fának a szomorú körvonala. Nincsen csüggesztőbb gyász ezeknél a halálosan dermedt erdőknél. Még ha lombokat rajzol Czillich Anna, akkor is a hervadásnak valami egészen vigasztalan lírája horgasztja le őket. Különös alakú és erezetű leveleik az idegenség és anyagtalanság szorongó érzetét keltik. Nem ismerek más rajzokat, melyekre a közelgő megsemmisülés tudata ilyen bánatos árnyékokat vetne. És a szerencsétlen fiatal teremtes naplója bizonyítja, hogy ez a huszonhárom éves leány az élet telhetetlen, kínzó szomjúságával lelkében, úgyszólván nyitott szemmel látta napról napra közeledni a hosszú sorvadásnak véget vető és mégis rettegett halált.

Czillich Anna lírikus művészetében a tudatos élet szélső végei felől: a halál árnyékából támadt élmények öltöttek testet. *Gulácsy Lajos* bizarr hangulatai is lelki határterületeken járnak: az örület határain.

Gulácsy furcsa, novellisztikus címeket szeretett adni képeinek. „A hídon bolondos, furcsa népség vonul keresztül.” Vagy: „Csendes városka, hol jámbor emberek élnek.” „A púpos vénkisasszony régi emlékeit meséli Herbertnek.” „Háromszögletű kalapos emberke az erdőből kitekint és azt mondja: pitty-pitty.” Eltekintve a képzettársításoknak helyenként nyilván beteges voltától, ezek a címek arról tanuskodnak, hogy Gulácsy élményei korántsem voltak u. n. tisztán festői élmények. Minden képéhez különös históriák, legendák, drámák és varázslatos mesék fűződtek, melyek Gulácsynak a való élettel összefüggéstelenül tévelygő fantáziájában támadtak. Ennek a fantáziának a hallucináló erejére vall, hogy bárha semmit sem tudunk is Gulácsy elsüllyedt tudatvilágának kísértetes történeteiről, a kép, mely nyomukban fenmaradt, címek nélkül vagy inkább címek ellenére is teljesen hatalmába ejt

bennünket. Ez a hatás a festői eszközöknek egységes hangulatot szuggeráló, eleven erején alapszik és bizonyos, hogy magának Gulácsynak költői történeteken elkalandozó képzelete is csak az elsődlegesen vizuális hangulat irodalmi illusztrálására szolgált.

Gulácsy hangulatai nem mindig öltöttek betegesen kuszált és idegenszerű arcot. Művészetének kifejezetten pathológikus nyilvánulásai csak idővel jutottak túlsúlyra, abban a mértékben, melyben az örűtség a szerencsétlen festőn erőt vett. Egész sora van a képeknek, melyéken böcklini és angol preraffaelita hatások találkozásából zavartalan harmóniával rajzolódik elénk Gulácsy mélabúegyéni lírája. Ez a líra a nehéz és sötét tónusok hangulatába burkolódzott, melyben rejtett fények egy-egy sajátságos alakra titokzatos világot vetettek. Hogy Gulácsy képein elmúlt idők, panaszos vágyak, sejtelmes érzések romantikus hangulata milyen expresszív festői erővel tudott alakot öltetni, arra nézve a „Régi instrumentumon játszó hölgy” (54.) szolgáljon például. Bizonyára a cím is hozzájárul a kép hangulatkeltő erejéhez, mely ódon szerelmi dalok és hervadó emlékek melankóliáját szuggerálja. De a hatást elsősorban kétségtelenül mégis a képnek tisztán festői tagozódása kelti. Az előtérbe helyezett nagy sötét tagozatok, főként a női alak és a kalap, valamint a hárfa sűrű húrjai mögött a tér bizonytalan mélységei rejlenek, melyből mintha virágok és fényködös rezgések egész özöne tódulna fölfelé. Ez a festői fluktuáció a megindult, sodródó érzések atmoszférájába burkolja a nőt és a hangszert és csak úgy árasztja magából régi románcok, dalfűzerek szenvedő hangulatát.

Gulácsy képein szentimentális áhítat és szűzies legendák, színpadias drámaiság és komédiás hóbort, farsangi bolondság és raffinált erotika váltakoznak vagy néha társulnak is egymással. Fokozódó szellemi betegsége egyre sűrűbben ismétlődő roncsolásokban és kuszaságokban jelentkezett, melyeket képszerűen már nem lehet indokolni és amelyek a formát akárhányszor teljesen kiforgatták önmagából. Viszont akad azért Gulácsynak olyan képe is, melyről nyilvánvaló, hogy festői bonyodalmaait az örület hozta létre, anélkül, hogy a

hangulat optikai egysége és szuggesztív ereje megbomlott volna. Ilyen az „Ópiumszívó álma” (55.), mely tárgyi konglomerátuma és egyenetlen technikája ellenére is megejt a vízió sokrétű, csillogó rejtelmével.

CSONTVÁRY

Gulácsy legproblematisabb képeit is szervesen be lehet illeszteni a modern szimbólikus hangulatfestés európai fejlődésvonalaiba. Nem így vagyunk *Csontváry Kosztka Tivadar* alkotásaival. Mert bár Csondváry maga váltig a „napszínfestés” (pleinair) feltalálójának vallotta is magát és festői szándékaiban a természet legtokéletesebb látszatát kereste, azért művészetének semmi köze sincsen az impresszionizmushoz. Viszont az impresszionizmust felváltó irányok európai stílustörékvéseitől is merőben elüt. Csondváry művészetében nyoma sincsen a tárgyi ábrázolástól a tér, szín és forma elvont szerkezeti vagy expresszív problémái mögé való visszavonulásnak és munkái mégis legendás vagy monumentális látomások igézetével hatnak. Följegyzései* arról tanúskodnak, hogy az olaszországi útja alkalmával látott alkotásokban az „életenergiát” keveselte. Arról, hogy művészi energia is van a világon, akkor még nem tudott semmit, de, így szól a följegyzés: „... a természetet nagyon jól ismertem, tehát a munkákban első sorban ezt kerestem. Átmentem a Raffael loggiaiba, ott sem borultam lázba, megnéztem a nagy csata festményeit s a többi mind együttvéve, de az élő természetet nem találtam.” A mesterek... „sokat és szépet alkottak, de az isteni természetet hűségesen nem szolgálták...”

Csondváry természetlátását hallatlan rajongás hevítette. Ez a rajongás űzte őt a Magas Tátrába, az Etna tövéhez, Baalbek romjaihoz, Szíriába, a szentföldre. Napszínfestő létére sem volt azoknak a festőknek a fajtájából való, akiknek mindegy, hogy mit festenek. Csondváry természetrajongása nem csak hívó volt, a hívó ember alázatával, hanem követelőző is. Istenített természetét a lehető legrendkívülibb, legfön-

*Az idézetek Lehel Ferenc: „Csondváry Tivadar” c. könyvéből (Amicus 1922) valók.

ségesebb nyilvánulásaiban kívánta látni. Nem a naturalizmus józan természetélvezete vagy az impresszionizmus levegő- és fénytünetmények után futkosó elevensége ez, hanem a szárnyaló, föllengző képzelet áradozása, mely akkor is a maga főséges vagy legendás káprázatait festi, amikor künn áll a természeti „motívum” előtt. Csontváry képei annyira látomászerűen hatnak, hogy egészen elfelejtetik a motívumot. Pedig Csontváry egyenesen kereste a motívumot, a kép tárgyi kelteit, akárcsak a legderekből műtermi modellfestő. De *amit* keresett és *ahogyan* a motívum méltó festői fölvetelére berendezkedett, már egészen rendkívüli volt a maga nemében. Az Etnáról készült húsz négyszögletes képet a hegyoldalon vert sátorban festette, hónapokon át szemtől szembe állva a bálványozott hegygel. Hogy a természetbeli látvány e közben sok tekintetben jelentősen más színt öltött, azzal nem törődött. Mert hiszen nem pontos megfigyeléseket festett, hanem a maga természetrajongását, mely mindent, amit a motívum nyújtott, a fenségesnek, igézetesnek, tündöklőnek valami teljességgel természetfölötti szférájába emelve látott.

Van Csontvárynak egy óriási, abban maradt munkája melyet ő „Apotheózis”-nak nevezett el. De hát melyik munkája nem apotheózis? Akadnak ugyan szelídebb, lírikusabb alkotásai is, aminthogy pályája elején aránylag naturalisztikus képeket is festett. De amazok ritka kivételek, a naturalizmus kezdeti jelenségei pedig iskolás elfogódottsággal magyarázhatók, melyet Csontváry igen hamar levetett magáról. Valójában Csontvárynak majd minden munkája mindmegannyi festői megdicsőülése egy-egy, már természettől fogva is rendkívüli, kiválasztott motívumnak. Rajongása tehát, mely a motívumot a szépség legmagasztosabb pompájával övezi körül, egészen más természetű, mint az expresszionisták egocentrikus rajongása és csak pszichikai exaltáltsága. Az expresszionistának mindegy a tárgy, mert ő úgyis csak a maga lelki állapotának valóságtól elvonatkozott alanyiségét festi. Csontváry nem hasonlott meg a tárggyal. Az ő naivitása ellenkezően nem tudott eléggé betelni a földi panoráma látható, tapintható csodáival, a természettel. Az ő szemében a

természet csodálatos, isteni ajándéka volt a sorsnak, nem pedig holt anyag, melyen csak úgy ülhetünk szellemi diadalt, ha túltesszük magunkat rajta. Csontváry nem tette túl magát az anyagon, a természeti valóságon, mint az expresszionisták, hanem elébe járult és gyönyörködött benne. Nem ugyan a materialista érzéki élvezetével, hanem a vallásos rajongó hódolatával, a tárgyi részletbe merülésnél is eleven, fölmagasztaló, becézó, diszító képzeletével.

Tárgyilag lekötött és mégis ennyire mélységes lelki megrendülésekből született képzeletre, ilyen határtalanul kalandozó motívumos művészetre kevés példa van a mai Európában. Nagyon kínálkozik az *Henri Rousseau*-val való egybevetés. De az eredmény csak annyiban értékes, amennyiben az ellentétek révén éles világot vet Csontváry Kosztka képzeletének keleti, magyar voltára.

Eltekintve természetesen a francia festőnek hasonlíthatatlanul fölényesebb művészi kultúrájától, áhitatos mesterségbeli elmerülésétől, Henri Rousseau főként abban különbözik lényegesen Csontvárytól, hogy fölérzése mélyen a dolgok bizalmas, belső életébe férkőzik. A nyugateurópai civilizációk kispolgárának állhatatos, munkás türelmével, józan rendszertetével, csínérezékével és meghitt, családias otthonosságával rendezkedik be a maga látott, elképzelt és megfestett kis világában. Még iszonyú vadállatokat rejtegető, álomszerű őserdeiben is a (természetesen lelki értelemben vett) *paysage intime* hangulata az, ami olyan csodálatosan, boldogítóan széppé teszi őket. Csontváry Kosztka ezzel szemben a szertelenül föllengző képzelet festője. Már motívumaiban is a mértföldnyire kimagasló monumentalitást keresi, az óriási havasokat, tengeröblöket, sívatagokat. És ezeket a motívumokat is természeti viszonylataikon túl meredő hatalommá fokozza még. A tárgyakkal való bensőséges, emberi összeharátkozás, egybelényegülés nyugalmát és lelki sztatikáját, a misztikus vagy idillikus egyszintűséget nem ismerte. Csontváry pathétikus magyar öntudata a maga belső világának külső megtestesülését óriási látványosságokban, panorámákban élte. Fellengős lelkének festői objektívációi minden eleve is

tervszerű rend, mérték és egyensúly híján tódultak a vászonra. Rousseau legtökéletesebb látomásai is mindig szigorúan képszerű renddé teljeseznek. Csontvárynál forma formát ér, színről színre, tagozatról tagozatra halmozódnak a természetet dicsérő festői leírás részletei. A viszonylatok, melyek ilyenformán a kép különböző részei között támadnak, egyre jobban elkalandoznak a határtól, melyen belül a képnek kiegyenlített szerkezete lehetséges volna még. Szó sincs róla, Csontváry képein is meglátszik a koncepciónak valamelyes uralkodó főtagozódása. De ezt a tagozódást a megvalósítás közben támadt és egymást asszociatív erő festői részletszenzációk, intermezzók teljesen belepik a színek és formák fantasztikus palástjával. A kész munkák ilyenformán sem a természeti hűség, sem kompozíciós rend, sem expresszív koncentráltág értelmében nem nevezhetők egységes alkotásoknak. Mégis egységesek, mint a hogy egységes a keleti tündérmesék naiv, költői képáradata vagy a keleti miniatűrök fantasztikus dekorativitása.

Csontváry megrészegült az óriási panorámáktól és áradozva festette vásznára a nagyszerűbbnél nagyszerűbb perspektivákat. De miközben szertelen fantáziája egyre föllengzőbb ívekben emelkedett a magasba és egyre kalandosabb utakat tört a messzeségbe, majdnem teljesen elhanyagolta a bekalandozott területek gazdaságos belső kiképzését, megművelését. Vérmes képzeletű, monumentális látványosságai épen hogy megférnek a tizenöt-húsz négyszögméteres vásznan, de elnagyolt részletképzései és nyers, bárdolatlan technikája nyomán, valóban azt mondhatnók: többé fű nem nőtt. Bámulatosan megoldott mesterségbeli oázisok is akadnak ugyan a kiműveletlen dilettantizmusnak ezekben a festéksivatagjaiban. De egészében mégis úgy áll a dolog, hogy Csontváry képei csak a perspektíva, a fantasztikus lendület nagy általánosságában élvezhetők. Homlokegyenest ellentétben Henri Rousseauval, kinek képei a mikroszkópikus rend és szépség kifogyhatatlan örömeivel jutalmazták azt, aki figyelmes szemmel közel hajlik hozzájuk. A nyugateurópai kultúra ölében élő és még hozzá francia Rousseau művészete a kispolgáriasan

mindennapi, közeli és trivialis dolgok megszentelődését jelenti. A magyar ugaron született Csontváry ennek az ugar-nak a fellengős, nagyzóló képzeletét és elhanyagolt, szegényes anyagiságát vitte vászonra. Képzeletének kalandos merész-sége vetítette a víziók nagy határvonalait, a vászonra idézett látványosság valószerűtlen hegyormait, romjait és legendás alakjait. Viszont ugyancsak ennek a képzeletnek a közeli realitásokat parlagon hagyó, európai szempontból kultivá-latlan, praktikus nemtörődömsége magyarázza a technikai részletek durva dilettantizmusát. Tipikusan magyar jelenség ez: Csontváry bűbajos legendái és fantasztikus apotheózisai a festői képzelet expanzív szárnyalását és a technikai kikép-zés hihetetlen kontárkodásait illetőleg azokkal a merész frazeológiájú magyar parlamenti beszédekkel valók egy sorba, melyek szónoki lendülete messze túlhaladja a szónokok reális közgazdasági, politikai vagy kulturális képzettségét.

Csontváry dilettantizmusát nem az ő lényegében auto-didakta volta vagy pszihopathológikusan külön embersége magyarázza. Rousseau is autodidakta volt és az ő jámbor együgyűsége is a pszihopathológia lapjára tartozik. Mégis milyen klasszikus tökéletességű alkotások maradtak a nyomá-ban. És sorra vehetjük mind a modern nyugateurópai kul-túrának azokat a művészeit, akiknek munkássága koncepció tekintetében a korhoz viszonyítva rendkívüli utakon járt. Még az őrült van Gogh legféktelenebb festői kitörései is a koncepció és a technika, az egész és a részletek tökéletes egységét mutatják. Az intencióbeli merészségnek és az utolsó részletkérdésig is praktikus következetességgel haladó meg-valósításnak ezt az egységét nálunk egyetlen festő sem érte el még. Harmónikus megoldásaink vagy hagyományos terü-leten mozognak, vagy a koncepció szűkre szabott határainak köszönhetik létüket.

Az űr, mely Csontváry fellengző kép gondolatai és a képek tökéletlen technikai részletmegoldása között tátong, nagyon is rávall a „napszinfeltaláló” magyar eredetére. De ha Csont-váry nemzeti jellegzetessége ilyenformán negatívumként mutatkozik is a művész munkásságában, másfelől ennek

a piktúrának érdekes egyéni kiválóságai is kétségtelenül magyar eredetre vallanak. Hogy Csontváry festői képzelete a szó legtisztább és legszebb értelmében való legendákat és mondákat tudott alkotni, arra vonatkozóan az 56. és 57. táblán hozott két reprodukció szolgáljon meggyőző például. Tisztán vizuálisan és irodalmilag szétfejtethető vonatkozásaikban egyaránt rendkívüli, igézetes képek ezek. A valósághoz ragaszkodó és a valószerűtlen részletek különös egysége teszi őket olyan csodálatossá. A „Zarándoklás a cédrusfához” azonfelül azt is megértteti, hogy mennyiben festett Csontváry apotheózist. Nem hiszem, hogy a mindeneken túl kimagasló, időtlen monumentalitásnak és diadalmas életerőnek valaha is ennél a képnél nagyszerűbb festői látomása akadhasson. És bár ez a kép is mint Csontvárynak majd minden jelentős műve, igen nagy terjedelmű, azért hatása az apró reprodukcióban is eleven. Ez a hatás Csontváry festői alkotásainak rendkívül pregnáns dekorativitásán múlik, melyben nemcsak a nagyvonalú, lendületes rajznak, hanem az erős ellentétekre tagolt színskálának is jelentős része van. Egy képén „Magányos cédrus” pl. a smaragdzöld égboltozat egyfelől kékes violába, másfelől fehérbe olvad. Ebben az áttetsző atmoszférában citrom és narancsszín felhők lebegnek, lentről pedig égbenyúló havasok nyújtogatják szikrázó, vakító csúcsaik a magasba. Gyönyörű a „Zarándoklás” tiszta kobaltkék ege is, alkonyati rózsaszínek és tűzpirosak égő kontrasztjaival és a táncoló lányok enyhítő, hűvös fehérleplőségével. Csontváry színei még ott is sokat mentenek, ahol a kép formai tagozódása gyöngé. Ez a tündöklően felfokozott színskála, a koncepció dekoratív lendülete és meseszerű, legendás fantasztikuma magyar eredetre vall, sőt helyenként perzsa és hindú miniatűrökre emlékeztet. Csontváry művészete gyöngéivel és nagyszerű értékeivel mindenképp keleti művészet és túl ezen: föltétlenül eredeti, egyéni. Nemcsak magyar, de európai viszonylatban is kétségtelenül egyik legérdekesebb jelensége az impreszionizmust követő művészi mozgalmaknak.

AZ ÉLETTELJESSÉG FESTŐI

Az új magyar piktúrának eddig sorra vett irányain és művészein végig mindenütt megállapíthattuk a tárgyi megkötöttségtől elvonatkozó európai stílustörekvések nyomát. De sehol a radikalizmusnak azon a fokán, melyre a francia, orosz, német és olasz piktúra jutott. Feltűnő, hogy a kezdetben, külföldi befolyások alatt igen merész próbálkozásaink is milyen könnyen szárnyukat veszítik, mihelyt húzamosabb időre vagy véglegesen ismét érintkezésbe jutnak a hazai talajjal és atmoszférával. Az is feltűnő, hogy a természettel viaskodó, a természet tárgyi keretei ellen lázadó szerkezetes és expresszív törekvéseink is általában milyen szűkmedrű koncepciókat eredményeztek. Csontváry festői koncepciója viszont, amely kétségtelenül nagyszerű volt, a stílusnak egészen más területén járt: legfőllengzőbb képzelete is a tárgyi ábrázolás naiv örömein át öltött alakot. Annál figyelemre méltóbbak a következő festők, kiknek művészete a modern képproblémákat a korukhoz mért legteljesebb aktualitás fokán nyilvánítja.

Összehasonlítva *Galimberti Sándor* reprodukált képét (59.) Csontváry Kosztká Zarándoklásával, rögtön nyilvánvaló az érintkező pont, mely ezt a két, egyébként annyira különböző művészt egy tekintetben mégis rokonságba hozza egymással. Csontváry is, Galimberti is szertelenül kitaruló térképzeteket foglal egésszé. A perspektíva határai szélesre és mélyrenyílnak, hogy a vizuális élmény hatalmas bőségét kellően magukba fogad hassák. Csakhogy: Míg Csontváry esetében ez a monumentális vízió a természetnek egy meghatározott részletét magasztalja fel az égis és a kép legendás elemeit is naturalizálja, addig Galimberti munkája ép ellenkező irányban jár. Galimberti képen is megvan az összefüggés a természeti valóságnak

egy földrajzilag meghatározott pontjával. Sőt, meglehet, hogy Csontváry cédrusa a valóságban nincs is meg sehol és hogy a fa maga is csak olyan képzeletbeli jelenség, mint a körülötte táncoló leánysereg. Galimberti képe tehát tárgyi tekintetben reálisabb lehet, aminthogy egész stílusában amúgy is föltétlenül az. Mégis Csontváry képe az idealizált alakjában is egyszerű esetté konkretizált *természet*, míg Galimbertinek a reális városképen lendületre kapott festői élménye a természetén túl *absztrakcióra*, a valóságos tárgyi vonatkozásokon túl *általánosabb* jelentőségre törekszik. A „motívum” festői interpretálása az egymásnak feszülő, egymást metsző és kergető síkokat olyan heves térbeli mozgalommá szervezi, hogy ez a dinamika fölébe nő a formák tárgyi jelentőségének és az egész képen úrrá lesz. Alig is van forma, melynek tárgyi mivolta zavartalan teljességben jutna érvényre. Vagy a természetes gravitáció értelmében lehetetlen dőlt helyzet, vagy a szokott távlati képzetekkel összeférhetetlen felülnézet módosítja a tárgyi képet. Ehez járulnak a folytonos kereszteződések, eltakarások. A síkok, vonalak, térbeli tagozatok és színek tehát tárgyi hovatartozandóságuktól függetlenül kerülnek egymással feszültségi vagy folyamatos viszonylatba. A dinamika, mely ily módon betölti a kép messze nyúló terét, oly érzéseket kelt, melyek nemcsak ezzel a konkrét valóságbeli háztömeggel függnék össze, hanem a világnak valamennyi valóságos és lehetséges épüle csoportjával szemben is fölelevenülhetnek. Sőt nemcsak ezekkel az épülettömegekkel, hanem minden olyan reális vagy képzelt térformával szemben, melyben változatos fekvésű, irányú, alakú és nagyságú síkok, élek, testek együttvalósága a vizuális energiáknak hasonlóan feszült egybezsúfolódásával és mozgalmas összeütközéseivel jár. Komplex geometriai térformák ilyen együttvalóságára pedig minden városban, kikötőben, gyártelepen bőven van példa a világon. Sőt: Modern civilizatív életünk világszerte csak úgy nyüzsgő a geometriai tér és testalakulatok zajongó dinamikájától. Ez a dinamika korunk egyik leglényegesebb vonása. Ha valaki, festő, ezt a dinamikát konkrét tárgyi vonatkozásoktól függetlenül ható erővel tudja egy vásznon életre kel-

teni, úgy olyan élményt támaszt bennünk, melyben korunk és világunk ezer távoli embertelepülésének, munkahelyének dübörgő élete, dinamikus térszínjátéka lendül egyszerre.

Galimberti művészete azon volt, hogy erre a fokra fejlődjék. Meg volt benne a modern életteljesség testté öltésére való törekvés. Ő és vele egészen szoros stílusbeli rokonságot, úgyszólván ikertestvérséget tartó felesége, *Dénes Valéria* voltak a magyar aktivizmus első, valóban univerzális élettávlatok szintjére emelkedett piktorai.

Dénes Valéria reprodukált képe (58.) ennek a stílusbeli fejlődésnek már haladottabb fokán áll. A geometriai tér és síkelemek feszültségi viszonylatiból összegezett dinamika még függetlenebb a valóságos tárgyi vonatkozásoktól, még elvontabb és általánosabb jellegű. Korunk fölszűfolt, vajudó élete hatalmas hullámokat vetett a művészpár piktúrájában. Egy képükön, mely a háború alatt a *MA* helyiségében került kiállításra, hajóktól, raktáraktól, emberektől nyüzsgő, ház-csoportok szegélyezte kikötőre látni felülről. A részletformáknak ezt a roppant halmazatát szélesen ívelő, dinamikus ritmusok tagolják és szervezik renddé, zárt egységgé. Ez a kép a cselekvő és áramló energiáiban hatalmas, modern nemzetközi élet gyönyörűen teljes és egyetemes igenlése.

Ám Galimbertiék művészetének elvont képszerkezeti eszközök útján megtestesülő életteljessége nemcsak ilyen tárgyi vonatkozások felől támogatott esetekben tudott szuggesztív lenni. Egy virágcsendéleten pl. (*Dénes Valéria*) a tárgyi motívum valóságbeli szerénysége ellenére is majd szétveti a nagy terjedelmű képfelületet az elvont térszerkezeti energiák roppant feszültsége. A korábbi képeken, így Galimberti Sándor reprodukált tájképén is erősen anyaghoz kötött, súlyos, gyakran tisztátalan színárnyalatok szerepelnek. A csendéleten a színek már inkább térbeli és szerkezeti funkciókat hangsúlyoznak. Galimbertiék fejlődése mindenképp nagyszerű reményekkel bízott, de a halál mindkettőjük útjának korai, hirtelen véget vetett.

Galimbertiék művészete az elvonás leghaladottabb fokán is megtartotta egy lényegesen magyar vonását: a képelemek

materiálisan telített súlyát. A geometrialitásban is impulzív magyar temperamentum egész testével éli a képszerkezet feszültségeit és mozgalmait. Az alkotó elemeknek ez a kemény plaszticitása nem egy helyen vezet ugyan átérezhetetlenül egybe ékelt, fölzsúfolt komplexumokra. Viszont megvan az az értéke, hogy a vizuálisan legföloldottabb és legmesszebbre lendült részekben is ébren tartja a földből szervesedett valóság eleven erejét. Ez a viszonylagos materializmus a francia kultúra racionális tisztasága és a német idealizmus átszellemültsége mellett akár otromba is lehet. Nekünk mindig is ő volt egyik legsajátosabb, legfontosabb erőtartalékunk. A vizuális koncepció érzékileg telített élmény és faktúramatériája a közös lényeg, mely Madarász Viktortól indulva piktúránk egész fejlődésén végig mindenütt jelen van. Még Egrynek fénytől át meg átgát, lélekké tisztult művészetében is a legforróbb érzékiség színei tüzesednek. Az ő vékonyan rétegezett, áttetsző festői víziója különben is lírikusan elhatárolt, szűkterű élményeken, tehát aránylag könnyebben oldódó érzelmi összefüggéseken alapul. Nem is szólva a balatonmenti tájék tükörfényesen sugárzó vízeről, sajátos reflex és párajelenségeiről. A természeti környezet maga erősen kezére jár Egry kivételes súlytalanságú, délibábosan lebegő hangulatainak. Bohacsek szelid áhitata szláv örökség volt. Czillich Anna művészete a halál közeledtére figyelő női lélek hiperszenzibilitásán át szellemült annyira anyagtalanná. Ez a néhány kivétel teljesen félre szorul a magyar festői stílus általános anyagi és testi lekötöttsége mellett. Legfélreérthetlenebb módon akkor, ha olyan festői koncepciókkal kerül szembe, melyek egyetemes életperspektívák fölértékelésére és testté öltetésére törekednek. Galimbertiék piktúrájának roppant expanzív térbelisége csak úgy roskadozik a tagozatok egymásra halmozott, anyagi súlyától. És mindezideig legátfogóbb élettességgű, legteljesebb perspektívájú festői víziókon: *Bernáth Aurél* nagy kompozícióján (62.) szintén a föld és ösztönenergiák súlyos, hömpölygő áradata az, ami ezt a képet gyökeresen magyarrá teszi.

Bernáth kompozíciója az oldott festőiség romantikus

magyar hagyományaihoz kapcsolódik és az európai expreszszionizmusnak ezekbe a hagyományokba való első, eddig egyetlen lényeges beolvasztását jelenti. A beolvasztás a magyar tradíciók érvényesülése szempontjából annyira tökéletes, hogy még a konzervatív hazai esztétika is aligha zárkózhatik el sokáig elismerése előtt. Bernáth monumentális térképzelete egyetemes élettávlatok felé tör és a természetet földöntúli látomássá emeli. De ez a monumentális festői egyesség rapszódikusan hányódó ívelésekből és clair-obscur ellentétekből ölelkezik egésszé. Éjsötét barna és kék mélységekből zöldes-ezüstösen csillogó, lidércfényes káprázatokba szédül, földi terekről óriási lendülettel planetáris régiókba veti magát. Minden kozmikus páthosza ellenére megint csak a sírva vigadás ősi magyar hangulatrapszódiaja ez. Már festőmateriaiájában, faktúrájának sűrűen, dúsnedvűen, zavarosan örvénylő áradatában is. Olyan ez az áradat, mint a magyar testiség ösztöngerjedelme. Aminthogy a vízió maga még legtündöklőbb csúcspontjain sem tudja ezt a túlfűtött érzékiséget egészen levetni. Sehol egy felületezés, melynek faktúrájában és színeiben a végső elcsendesülés és tisztulás harmóniája derülne. Ahol a látóhatár végtelen fényözönbe enyészik és a földi tájék egymást zsúfoló tagozatai szabad térre oldódnak, ott is a festékrétegek közé ragasztott sztaniólpapiros érdeségei és irizáló színei azt a látszatot keltik, mintha miriádnyi életenergiák örök nyugalansága vibrálna az űrben. Ott is változatlanul eleven a kép egész valóját betöltő dinamika és békületlen az elemek harca, mely ebben, a távolságánál fogva anyagtalannak látszó régióban a fény és árnyékvilág tisztán optikai küzdelme gyanánt folyik. Mivel a küzdelem mozzanata az életérzés földöntúli teljesedésének koncepciójában is jelen van, a koncepció gyökerében megoldatlan feszültségű, dinamikus világképnek bizonyul. Okát nyilván a temperamentum és lélek dualisztikus alkatában kell keresnünk. Ez a dualizmus pedig a magyarság ősi dualizmusa, a keleti pogány temperamentum örök hányódása, depressziók éjszakája és önistenülések vakító mámora között. Bernáth képének irizáló szín és fénykáprázattá anyagtanodott transz-

cendentális csúcsain is a magyar temperamentum hangulatrapszódiaja villog tehát. És ezt a rapszodiát a hol önnön hatalmába fojtott, hol féktelen életigenléssé részegedett fizikai ösztönlényegűség játssza.

Van valami rejtett, legyőzhetetlen oka annak, hogy a magyar temperamentum nem tud vitalitását megtartva is lélekké tisztulni és ebben a lelki elmélyülésben önmagával teljesen megbékélt egységgé csöndesedni. A német expresszionizmus kék-vörös színei ebben az elmélyülésben tisztultak annyira megnyugtatóan egyenletessé és harmónikussá, hogy a testiség minden súlya lefeszlott róluk. *Franz Marc* bíborbajátszó kék hullámaiban lelket fürösztő boldogság elmerülni, mert bennük minden ellentétek, feszültségek, komplikációk végső feloldása nyugszik. És a lelki bensőségnek ez a csodálatos művészete nem csupán hangsúlyozott pontokon ennyire harmónikus. Az anyagtalan sugárzássá szabadult spektrálszín a festői koncepciónak nem kivételes jelensége, hanem alapszöveve, sejtje, mely a faktúra és a vízió minden pontján egyaránt töretlenül és keveretlenül ott van. A lélekké tisztult érzékiség nem hiába óhajtott megdicsőülés, hanem ösztönösen adott jelenvalóság. Tehát nem szorul sem vakító fényözőnőkre, sem tompa árnyoldalakkal mintázott, plasztikus anyagfömrölésekre, hogy ezeknek az ellentéteknek a fölvonultatásával tegye elevenné a fölértés lelki intencióit. Nem szorul a *clair-obscur*-re, a testi valóság fölé rendelt szellemrégikék fikciójával élő idealizmusnak erre a festői alakító eszközére. *Franz Marc* egy kis erdőrézletnek és a benne pihenő őznek a naturális motívumából, szóval egy egészen igénytelen kis témából a vegetatív léleksugárzássá tisztult és elcsöndesedett lét olyan mélységes, boldog gyönyörűségét fejté elő, hogy abban a racionális ébrenvalóság minden kínzó problémája elszenderül. Mint gyermek az anyaméhben, olyan féltve őrzött, rejtett nyugalomban, a sors-lélek azonosságának olyan időtlen mélyébe ágyazottan virulnak *Franz Marc* színei. Bennük a misztikus kert álma valóban testet öltött.

Azért foglalkoztam ennyit a német expresszionizmus egyik legsajátosabb festőjével, mert művészetének misztikus

intenciói és anyagtalannul tiszta spektrálszínei az ellentét révén rendkívül érdekes világot derítenek Bernáth clair-obscur káprázatainak egészen másfajta lelki eredetére és benne a magyar temperamentum legbensőbb lényegére. Bernáth is a lét legmélyebb és legteljesebb fölérzésére, alakítására törekszik. De az ő érzésvilágának alapszövege annyira telítve van sűrű és súlyos testi elemekkel, hogy nincs az a fény, mely átvilágíthatna rajta. Földhözragadt magyar ösztönei bizonyos ponton túl a tudat számára áthatatlan materialitásba nyúlnak. Ez a materialitás szükségképen a legföldöntúlabb intenciójú festői élményekben is lényeges szerepet játszik tehát és pedig a többé-kevésbé plasztikus modelé, valamint a clair-obscur tompa árnyalatainak alakjában. A plasztikus modeléből és a tompa árnyalatokból, mint a materialitás szükséges alkotó és kifejező eszközeiből kiindulva, csak a *fény* lehet az a médium, melyen át a materialitás önmagától tisztulni és szabadulni kívánva, a maga eszményi intencióit érvényesítheti. Még pedig nem a sárga, violás és vörös, tehát erősen vitális, impulzív színekre vált fény, mert ezeket a színeket a materialitás eszményi intenciói szempontjából gátló érzékiség terheli. Az eszményi érzésintenciók az absztrakt fehér fényt követelik, vagy színekben legalább is a fehérnek pigmentekhez kevert halványító, vértelenítő szerepét. A materiális súlyokba vert magyar testiség idealizmusa csak a maga fizikai gyökereitől való *tökéletes elkívánczolásban* érvényesülhet. Szükségszerűen földön és testiségen *kívül* szárnyaló vágyak gyötrik. A transzcendentális az ő számára transzlokalizálást, kívülhelyezést jelent, nem pedig önmagábamélyülést, miként a misztikusoknál. Az is természetes, hogy a kívül helyezett transzcendentális régiók roppant messze esnek a testi valóság színterétől, mert hiszen különben nem lehetnének olyan absztrakt tisztaságúak, mint amilyennek a materialitás eszményi vágyai követelik. Ez a szükséglet a festői koncepcióban óriási térképzeteket kíván. Kozmikus távolságok káprázatára van szüksége, hogy a lélek és szellemvilág hangsúlyozott földöntúlóságát, magasabbrendűségét kellően érvényrejuttathassa. (Gondoljunk csak az erősen földi és érzéki barokkkompozíciók transzcendentális

intenciójú égboltozat- és fénytávlataira, szemben a középkor és korai reneszánsz elmélyültebb, töretlenebb hitű piktúrájának aranyalapjára és távlattalan síkszerűségére.) Viszont, ha arról van szó, hogy a festői koncepcióban az élet egyetemének fölértékelésére törekvő élményintenciók öltsenek testet, akkor ezekkel a határtalan perspektívájú szellemrégikkel szemben másfelől ugyanakkor az árnyakhoz kötött földi valóságnak is alakot kell adni. Így vezetnek a gyökerében átléphetetlen materialitású magyar temperamentum transzcendentális életperspektívái nem a közvetlen testi valóság önnön mélyét föltáró, misztikus látomásaihoz, hanem Bernáth Aurélnak roppant páthosszal szétteretett és fölépített *kozmi-kus panorámájához*.

Bernáth föllengző magyar idealizmusának azért van szüksége erre a földöntúli színjátékra, hogy kellő távolságot és megfelelő számú szellemi rangfokozatot teremthessen a nagyon is földhözkött valóság és a minden anyagi terhelt-ségen túl csillogó egyetemes, eszményi életkulmináció között. Mondanunk sem kell, hogy érzésintenciók, melyek az egyetemes életteljesség fogalmát csak ilyen, roppant kiterjeszkedő látványosságokban és a természetfölöttiségnek ilyen körülményes fényfokozataiban képesek átélni, bizonyos mértékben reprezentatív külsőségekben kell, hogy végződjenek. (*Greco!*) Önnön testi valóságuk közvetlen, véges materialitása és az életegyetemesség transzcendentális rendjének ábítózott élménye között áthidalhatatlan *pszihikai* szakadék tátong. A *meta-fizikai* szakadékot a miszticizmus sem tudja persze átlépni. De ő legalább pszihikailag jut a végső test-lélek azonosság élményében a fiktív transzcendentalitás nyugvópontjához. Mi magyarok nem is voltunk soha és ma sem vagyunk misztikusok. Nekünk a test-lélek, a véges földi valóság és a transzcendentális életteljesség összefüggésének kérdése megoldhatatlan kettőséget és nyughatatlan dinamizmust jelent. Temperamentumunk sűrű materialitása hozza ezt magával, amely rapszódikus lendületeiben vagy fatalizmusra hajló nyugal-mában egyaránt átsugározhatatlan, súlyos komplexum gyanánt lappang élményeink előterében és legmélyebb közép-

pontjában. Ez a materialitás szükségkép csak a maga közvetlen testi valóján kívül helyezett régiókban élheti transzcendentális élményeit. Mivel pedig a magyar temperamentum szociális változataitól függetlenül pathétikusan én-közepű, büszkén, sőt gőgösen reprezentatív hajlamú, öntudatának és cselekvő jének töretlen magaslatán már csak ezért is mindig szigorú távolságot tart önnön plasztikus zárkózottsága és a világ között. A temperamentum anyagiasságából folyó világnézeti dualizmust megtetézi a tudat én- és világintenciójának kölcsönös elhatárolódása, melyet a földöntúli egység és teljesség élményének legfölcsigázottabb romantikája sem képes egészen átlépni.

Ime az újabb magyar művészet reneszánsz-allűrjeinek a kispolgári provincialitáson túl érő eredete. Mélyen benne rejlik az a fajta pszihofizikai alkatában. A magyar temperamentumnak nemcsak materialitásán, hanem egyben pathétikus önközépűségén is múlik tehát, hogy Bernáth transzcendentális festői koncepciója nem misztikus lélekenteriőrre, hanem kozmikus látomássá alakult. Benne a magyar tudat én-intenciójának hajthatatlan szilárdságával szükségkép a világ-intencióknak ugyanolyan önmagukban elhatárolt autonómiája áll szemben a túlsó parton. A német és orosz expresszionizmusban az alkotó művésztudat én-intenciói teljesen kivetkőznek a hermétikus elzárkózottságból, melyre a praktikus életvalóságban a polgári civilizáció üzemi rendje kényszeríti őket. Parttalan szubjektivizmussá áradnak vagy a lét test-lélek vonatkozásainak rejtett egységére összpontosulnak. Így vagy úgy, de a német és orosz expresszionizmusban mindenkép megszűnik a válaszfal a tudat én- és világ-intenciójának szigorú autonómiája között. Helyében a teljes pszihikai egybeolvadás élménye támad. Bernáth, mint temperamentumának materialitásban és plasztikus énközépűségében jellegzetesen magyar festő, expresszív látomásaiban sem szünteti meg az én- és világintenciók különvalóságát. Ez a fenntartás pikturálisan úgy nyilvánul, hogy világosan látható módon határt von anyaggal telített, plasztikusan mintázott forma és formát övező üres tér között. Szemben az orosz és német víziókkal, melyek-

ben a tér- és a forma-képzetek festői alakulatai egymással mélyen és szorosan egybekapcsolódnak. Az ne tévesszen meg senkit, hogy Bernáth víziója hullámokat vet, akár a fölkbácsolt tenger és hogy ebben a viharos festői dinamikában a térformakettőség határai elmosódnak. A térbe, mint mederbe ágyazott forma-áradat a transzcendentális élmény minden, eget-földet rázó indulatának ellenére sem nyeli el a teret. Viszont a tér minden földrengéses vajudása sem omlasztja össze a *távolságokat*, melyek a képet széltében, magasságában és mélységében egymástól világosan elhatárolt, egymáson kívül helyezett régiókra tagolja.

Igen jellemző e tekintetben Bernáth „Eleven tér”-nek nevezett képe (61.). A tér elevenisége teljesen plasztikusan mintázott és konstruált tömegek egymásba ékelt, dinamikus halmazatán át érvényesül. Ez a formakomplexum annyira tömör, dinamikája annyira betölti és elnyomja a teret, hogy ennek anyagtalanná elosztó, fölszívó és foglalatot nyújtó szerepe jóformán semmi. Nem is annyira a tér eleven itt, hanem a tömör plasztikájú forma eruptív terjeszkedése. És ennek a heves kristályképződésnek a határai bizonytalanba nyúlnak. Éppen ott, ahol a formák tömör komplexumának a térfoglalattal való összefüggése aktuális volna, ér véget a kép. Egészen kétségtelen, hogy Bernáth abban az esetben is dualisztikus megoldásra kényszerül, ha a térnek is megfelelő helyet juttat. Mert a szerkezetes plaszticitásnak ilyen zsúfolt és nyugtalan tömegét lehetetlen annyira egyensúlyba hozni a térrel, hogy ennek foglalata a tér-forma feszültség valamelyes, közös egységben nyugvó feloldását és végső elhatárolását jelenthetné. Nincsen más mód, mint a képhatár által elvágott tér-forma viszonylatok sejtetett további alakulásában is dinamikus kihatásokat éreztetni. *A forma harca a tér ellen:* Bernáth transzcendentális összefüggések fölértékelésére törekvő festőiségének éppen olyan lényeges, dinamikus motívuma, mint a fény drámai ellentéte a sötétséggel. Vannak ugyan a nagy kompozíciónak szférái, melyekben ez a dinamika az űrben rezgő fénymiriádok egyenletes káprázatává oszlik. De a kompozíciónak ezek a nivellált optikájú részei a per-

spektíva planetáris távolságokat sejtető, szélső végein helyezkednek el. Itt is csak a plasztikának és a clair-obscur ellentéteknek a perspektíva által diktált redukciója és elhalványulása szerepel tehát, de nem a dualizmus és a dinamika végső egységbe olvadása, elnyugvása.

Hogy Bernáth festői koncepciója a művész magyar temperamentumának plasztikus én-közepűsége és materialítása következtében milyen szükségszerűen alapul a tér-forma és a fény-árnyék viszonylatok kettőségén, arra nézve rendkívül érdekes bizonyíték a nagy kompozíció homlokterének megoldatlansága is. Már szóvá tettem, hogy a magyar temperamentum egyetemes életkapcsolatokat intencionáló, festői koncepciója miért nem lehet misztikus, miért érvényesülhet csak roppantul kiterjeszkedő, külsőleges térbeli képzetek rendjén. Bernáth művészete meggyőzően illusztrálja fejtegetéseimet. Bernáth képtelen tudatának én- és világintencióit olyan tökéletes benső egységbe olvasztani, hogy abban az ő számára aktuális összes életvonatkozások végső teljesülésüket érik. Festőileg: Képtelen egy kompozíció valamenyi összetevőjét úgy csoportosítani és egymásból következtetni, hogy a festmény egész tér-forma, szín és fényenergiája egyetlen középpontba fusson és egyetlen középpontból táplálkozzék, mint az állati test a szívverés mozgatta vérkeringésből. Tagozatai nem összpontosulva, hanem szétterjeszkedően kapcsolódnak egymáshoz. Franz Marc egyetlen nyugvó, meglapuló, 'sompolygó állatalakjában, a térkörnyezetnek szorosan hozzá simuló burkolatában az élet teljes bősége és rejtelmesen sugárzó ereje összpontosul. Ilyen bensőségre csak német miszticizmus képes. Bernáth is fest állatokat, melyek titokzatos vagy nyers ösztönéltűsége az egész képélményben és képalkatban fontos szerepet játszik. A nagy kompozíciót egyenesen „A vörös állat” címmel jelöli, az előtér közepén szaladó vörös bikára célozva. De az állat mellett és fölött, elől és a háttérben hasonlíthatatlanul nagyobb jelentőségű képtényezők sorakoznak: a domb, a tó, a hegyek, sőt a világűr sejtetett, roppant monumentalitása. És ezek a képtényezők kifelé egyre hangsúlyosabb fokozatokra osztott

rendben csoportosulva, *régionális tagozódást* teremtenek a térben. A tagozatok mintha rangsorozatot alkotnának egymás között, mely egy-egy határtalanba utaló, pathétikus taglejtésben éri delelőpontját. Ez, a romantikus és barok módra oldott clair-obscur festőiségen át végeredményben szintén lappangó reneszánszhajlamokra ütő, expanzív tagozódás okozott Bernáth nagy kompozíciójának homlokterében megoldhatatlan nehézségeket.

Bernáthot ennél a kompozíciónál a lehető legnagyobb életteljességre irányuló élményintenciók és alkotó törekvések vezették. Ő maga pl. a 63. táblán reprodukált rézkarcot, melynek ló-motívuma a nagy kompozíció bal oldalán is szerepel, egyenesen a kompozíciót előkészítő részlettanulmánynak minősíti. Pedig ez a rézkarc kompozíciójának zavartalan egyiségével és égbe rontó clair-obscur hangulatával ugyancsak monumentális vízió. A nagy kompozíció tehát, végső teljességre törekedvén, az egymáshoz kapcsolódó tagozatok és az őket átfogó tér lehető legnagyobb kiterjeszkedésén alapul. Egyben lehető következetesen hajtja végre a hangulati jelentőségfokozatok és *régionális térbeli tagozódás* rendjén való kompozíció elvét. A kompozíciónak tájképmotívumokból alakult, tehát kiterjedésre, festői hangsúlyra nézve irányadó és földöntúli perspektívákra lendülő része az intenciókat tökéletesen valóra is váltja. De Bernáth nem pusztán a természet transzcendentális és egyetemes távlatokban való megdicsőülését kívánja megfesteni, hanem a *teljes* létet. Tehát festői koncepciójába belevonta az embernek és társainak képét is. Szüksége volt állatokra, sőt kis virágokra is, hogy a kozmikus hatalmak árnyékában fakadt kreatúrák törékeny életét földézzze: Véges egyéni létünk szálai örök és végtelen egységekhez kapcsolódnak. Az emberi alakok, állatok és növények jelenléte a kompozíció eszmei teljessége szempontjából nyilvánvalóan szükséges tehát. De a kompozícióban a térképzetet pathétikusan terjeszkedő és kibontakozó természetéből folyólag, a monumentalizált, átszellemült tájkép, a kozmikus panoráma vagy színjáték volt az elsődleges tényező. Az előtérbe helyezett alakoknak tehát ő hozzá kel-

lett alkalmazkodniok. Ám ennek a kompozíciós problémának két lehetséges megoldása volt csupán — és mind a kettő rossz. A magyar festőtemperamentum materialitása a tájképvízióban csak úgy zsúfolta az anyaggal telített tagozatokat. Így a kép középterében is, melynek hatalmasan domboruló és a homloktér felé teljesen lezárt plasztikájú hegyháta ellenében elől csakis egészen tömör és aránylag nagyraszabott tagozatok állhatták meg helyüket annyira, hogy össze ne roppanjanak a környezet rengeteg súlya alatt. De a középtér szétterpeszkedő madártávlata mellső nyulványaiban egészen a kép homloktérébe hatol. Ebben a perspektívában lehetetlen volt a szükséges nagyságú előtéri alakokat szervesen elhelyezni. Mihelyt a perspektívához alkalmazkodnak, felülről látott rövidülésekké törpülnek. Ebben az esetben teljesen elvesztik az optikai hangsúlyt, melyet pedig meg kell tartaniok, hogy eszmei intenciójukhoz mértén önálló képtényezők gyanánt szerepelhessenek. Viszont ezt az önállóságot csak a kompozíció egész fölépítése által adott perspektíva megrontása árán biztosíthatják maguknak. Bernáthnak a kompozíció eszmei teljessége szempontjából szüksége volt az előtéri alakokra, tehát az utóbbi eshetőséget választotta. Ezért a kép homloktérének mellső szélén végig normális perspektívájú, keskeny térszintoldalékat alkalmazott. Olyan ez a térszínsáv, mint valami rivalda. Rajta haladnak az emberek, virulnak a tulipánok, rohannak az állatok. Ha Bernáth a kompozíció súlyához és terjedelméhez mért plasztikus erővel és méretekkel alkotja meg őket, a mögöttük emelkedő és teljesen más perspektívájú transzcendentális tájképvízió úgy hat, mint holmi színpadi díszlet vagy függöny. A festő ösztönösen érezhette ezt a veszedelmet, tehát kompromisszumba bocsájtkozott: Az előtérbe helyezett alakokat nem képezte ki plasztikusan, hanem oldott festőiségű sziluettekkel lapította és tompította őket. Plasztikus intenzitásuk semmivel sem több, mint a háttérben, a csillogó víztükör mögött vonuló hegyláncé. Ez természetesen hiba, mert a virágok, állatok és emberek ilyenformán a képhez biggyesztett fölösleges függeléknek hatnak. De ha már egyáltalán oda kerültek, jobb volt őket

elnyomni, mintsem kellő plasztikus hangsúlyozásuk kedvéért a tájképvíziót degradálni színpadi díszletté.

Könyvem terjedelméhez és általános tárgyához képest aránytalanul részletesen foglalkoztam Bernáth kompozíciójának szerkezeti hibáival. Azért tettem ezt, mert meggyőződésem szerint roppant jellegzetesen illusztrálják a transzcendentalitásra törekvő magyar festői kompozíció sajátos érvényesülési területét és határait. Az egyetemes életteljesség magyar látomása a temperamentum pathétikus én-közepűségéből és materialitásából folyóan csak a térbeli terjeszkedés és nagytávlatúság szélső végein ölthet testet. Ebben a szűkségkép kozmikus látványossággá dagadó monumentalitásban semmi helye sincsen az emberi közelség és azonos lényegűség meghitt lélekenteriőrjeinek. A tudat én- és világintenciójának egybeolvadása csak a miszticizmusra hajló kultúrákban lehet élő pszihikai valóság. Ugyanez áll ennek a misztikus egységnek a festői megtestesüléséről, a térformaviszonylatok kölcsönös, sztatikus egybeolvadásáról. A magyar temperamentum képtelen a bensőségnek erre a végső, rejtett fokára. Transzcendentális élményintenciói hatalmas lendülettel ostromolják az eget, de súlyos gerjedelmük agyonnyomja a közelség és meghittség törekvő lélekvirágait. Ezért szorul a magyar transzcendentalizmus festői koncepciója óriási távlatokra és ezért mellőzi vagy silányítja el ebben az óriási távlatban a páthosztalan életviszonylatok képét: a (megfelelő expresszív, szimbólikus értelemben vett) *paysage intime* kellékeit, az igénytelen vegetációt, embert, állatot.

A közölt rézkarcon tájék és állat tökéletes egységet alkot. De csak azért, mert az állat maga is a disztanszírozottság olyan fellengős mértékét képviseli, akár a háttér hegylánca. Ezen a rézkarcon és ennek egy rokon koncepcióján kívül egyetlen olyan munkája van még Bernáthnak, melyen a föld és a kreatúrák egysége, valamint a tér és formák egyensúlya teljes. A 60. táblán közölt rajzot értem, melynek Bernáth ezt a nevet adta: „Föld”. Valóban a földi energiák nyers hatalma feszül a jegyesor kemény vonalzatú diagonálisaiban, a dombok és az égbolt egymásba ékelt íveiben. A levegőtlen térben bru-

tálisan, leplezetlenül rajzolódik az állatok nemi gerjedelme és részegen vagy földhöz ragadt parlagiasságának jeleképén hever lent a paraszt, cölöppé meredten, otrombán, esetlenül. A lábánál vakaródzó kutya mintha a magára hagyatott, elhanyagolt, istentől vert sivárságot példázná, mely amúgy is épen eléggé megüli ezt a nyomorúságos vidéket. Irtózatot vasmarokkal szorul össze a kompozíció térszerkezete. Úgy érezzük: nincs isten, ki ezt a röghöz cövekelt, csupasz nyomorúságot kiemelhetné átkozott sarkaiból. Nem ismerem rajzot vagy képet, melyben a magyar földnek ősi ugar volta, kreaturáinak istenkáromló, nyakas pogánysága és állati ösztönereje ennyire nyersen, igazán benne élne. A magyar temperamentum materialitása és gögösen gerinces, tömör plasztikája soha még ilyen közvetlenül, ennyire romantikától szabadultan nem nyilvánult meg művészetünkben. Az egymással szembe kelyezkedő erőknél ez az acélos feszültsége tette lehetővé, hogy ember, állat és föld mint egymással egyenrangú felek összegeződjenek egységes kompozícióvá. Nem az egymással való megbékéltség, az egymásba olvadás bizalmas közelsége uralkodik itt, hanem a lényegbeli idegenségek, áthidalhatatlan távolságok és zsarnoki hatalmak monumentalitása.

Bernáth rajzának koncentrált kifejező erejű, primitív magyarságához fogható csak *Bartók* muzsikája, *Kassák*, *Barta Sándor* és *Komját Aladár* költészete teremtett. Ez a rajz első és sajnos, eddig egyetlen teljes értékű hajtása annak az európai művészeti mozgalomnak, mely a tér- és plasztikai képzelet primitív erőforrásaihoz visszatérve keresett megújulást szemben a polgári esztétika finomkodásaival és idealista hangulatkontörfalazásaival. Nincs ebben a rajzban *clair-obscur* kendőzés, transzcendentális megistenülés, miegymás. Teljessége nem a végtelenbe vetített, irizáló fényképrázatokban, hanem itt a földön, a magyar ugaron zárul. De a kompozíciónak ebben a viszonylagos szűkmedrűségében pattanásig feszülnek a magyar valóság lényeges energiái. Ezért igen sajnálatos veszteségnek tartom, hogy Bernáth olyan hamar szakított ezzel a stílussal és misztifikáló hangulatok, igaz, nagyszerű, útvesztőjé-

nek vágott. Tudom, hogy az egyéni elszigeteltségből kollektív teljességű életkeretek közé vágyakozó mai entellektüellek túlnyomó része, így vagy úgy, de romantikus vizekre fut. Örökölt és szerzett lelki érzékenységük, humanitásuk a szociális küzdelem gyakorlati, napi konzekvenciái helyett inkább az ú. n. *végső perspektivákat* kultiválja és meg sem áll addig, míg ki nem köt a kozmoszban. Pedig kívül, hogy ez a kozmosz csak a polgári individualizmus jobb ésszebb világba való kívánczóságának romantikáját hozza újra bővített, átszellemlült kiadásban. Aminthogy Bernátnak az *Eleven térről* támadt, egyébként ígézetes rejtelmű és csillogású víziója is csak ezt a romantikát idézgeti. Nagy kompozíciója pedig szorosan a hazai romantikát, mely a külföldre vonult magyart mégis, mégis visszahúzza a clair-obscur sírva vigadó, rapszódikus hangulatviharzásai közé. Én magam sem tudok ellenállni a nehéz mánornak és rajongó páthosznak, mely ebből a dús fantáziájú és faktúrájú vízióból árad. És mégis azt tartom, kár volt a *Földnek* clair-obscurön és atmoszférikus kendőzéseken túl olyan hallatlan erejű szerkezetbe foglalt, fegyelmezett stílusát elejteni. Elejteni annyira, hogy az újabb munkákban még csak halvány nyoma sem maradt.

EXPRESSZIONISTÁK

A Bernáth rajzában megnyilvánuló stílus pikturális tovább fejlesztése a tiszta színekből és síkokból építkező képszerűséget hozott volna. Kialakulhatott volna a magyar falu és a magyar paraszt földerős életére támaszkodó magyar expresszionizmus. Bernáth, alighanem visszavonhatatlanul, lekanyarodott erről az útról. Helyette Kádár Béla nyúlt rokon képproblémákhoz. Sajnos, nem a szükséges elmélyedéssel és alkotó erővel: Kádár expresszionizmusa elsikkad a magyar falu etnográfiai és ornamentális külsőségeiben.

Az ornamentika képmotivumos szerepeltetése maga még nem bizonyítana a koncepció ellen. Sőt bizonyos mértékig elkerülhetetlen, mihelyt a művészet magyar paraszti életjelenségek felé fordul. De Kádár ezeknek az életjelenségeknek a valóságban is csak inkább járulékos, mint szerkezeti tényezőit kapja fel és hangsúlyozza annyira, hogy képein uralkodó szerephez jutva, ezek teljességgel ornamentális jelleget öltenek. A parasztkucsma és pitykés mellénygomb, a babos kendő, kötény meg a stilizált, ékítményes virágminta nemcsak a reprodukált képen (64.) játszik döntő szerepet. Kádár minden festményének ezek a külsőségek teszik legfontosabb „kép”-kellékeit. Hasonlóan fontosak a piros-fehérezöld színű nemzeti tapaszok, a magyar falu szabványos templomtornya, parasztviskója, tehene, malaca. Ezek a képkellékek ötletesen szeszélyes, síkszerű tagozódás rendjén végül is kabarészínpadi díszletnek alkalmas tarkasággá szövetkeznek. Ám lehet, hogy farsangi tréfának vagy újfajta mézeskalácsos képalkotásnak is beválnak. Ékítményes fantáziájuk, virgonc színbeli és térbeli eleveenségük, merész, labilis egyensúlyuk kétségtelen. De éppen ez a sok ötlet, cigánykereket, bukfencet hányó excentricitás utalja Kádár Béla piktúráját a

könnyű szórakozások rovatába. Ezen a tényen egyes képek szerelmi kalandos, gáláns erotikája és áltündérmesés romantikája sem változtat. Sem az a tisztulás, melyet Kádár képei stílus dolgában újabban értek. Mit érünk vele, hogy Kádár elismerésreméltó következetességgel ejtette el a clair-obscur, a modelé, a kompozíció hagyományos festői eszközeit, ha új stíláriis köntösében is csak felületes dekorativitásra és mulattatásra képes. Modorbeli különbségek nem változtathatnak a lényegen, mely Kádár elég hosszú festői multján végig mindig is vajmi keveset jelentett. Tipikus irányfestő ő, a csak-expresszionisták fajtájából, akik ügyesen zsonglörködnek, ahol mások megrendítő mélységeket tárnak fel művészetükkel.

Mattis-Teutsch képeinek erőtlen színkálája sem bolygat mélyebb vizeket. Harmóniájuk inkább dekoratív, mint expresszív jellegű. Linoleummetszeteiben (80.) több a feszültség és a ritmikus lendület. De ez a lendület is jobbra temperamentumosan kanyarított ívekre, tetszetős hangulatokra szorítkozik.

A csak-expresszionistákhoz tartozik *Scheiber Hugó* is. Az elvont képszerkezet szín- és formaproblémái az ő kezén is érdekes excentricitások szintjére kerültek. Ami ezen a gyorsrajzoló és riporter ötletességen túl van, *Scheiber* számára elérhetetlen és csak modoros, erőszakolt kísérletekre ragadta őt. Ahol *Scheiber* beéri a nagyvárosoknak és kivált a nagyváros éjjeli életének hirtelen mozzanataival és azokat inkább impresszionisztikus közvetlenséggel, mint elvont képszerkezeti intenciókkal papírra rögzíti, ott igen meglepő és eredeti tud lenni. Reprodukált rajzában (66.) a kubizmus és expresszionizmus stíluskellékeitől ellesett fogások és az atmoszférius fényhatások mellőzésének ellenére is mozgásreflexeket szóró, külsőséges, pillanatnyi benyomásokat nyújt. Sem a nagyváros térképzeteinek sokrétű bonyodalma, sem forgalmának lenyűgöző hatalma vagy szociális ábrázatának ijesztő dekadenciája nem tárul fel benne igazi jelentőségében. Az életnek külsőleg jóformán ugyanaz a területe, mely a berlini *George Gross* művészetét a legirtózatosabb leleplezésekre ösztönözte, melyeket szatirikus valaha is elkövetett, a budapesti körüti

kávéház törzsvendégét szórakoztató ötletekkel látja el. Mert Budapest az a város, mely a társadalmi lelkiismeret, a modern életproblematika legkínzóbb kérdéseire is kifogyhatatlan kávéházi élcekkal válaszol. Páris léhasága, Páris forradalmakon szerzett nagy polgári tradíciója és kultúrája nélkül. Mi látjuk el fél Európát és Amerikát riporterrajzolókkal, gáláns- és vicclapillusztrátorokkal. A világért sem lekicsinylendő fűrgesség ez, de mégis sok kissé a jóból, ha meggondoljuk, hogy nincs egyetlen rajzolónk, akinek torzító ceruzahegye mélyebben, fájóbban szántana a pusztá mulattatásnál. Scheiber az egyetlen, aki több szeretne lenni kozórnél és vicces illusztrátornál. De ő sem viszi tovább a rikítóan ügyes plakátnál. Az persze más kérdés, hogy Budapest még azt sem adja meg neki, ami megilletné. A mulasztást a berlini *Sturm* készül jóvátenni.

KUBIZMUS ÉS KONSTRUKTÍVIZMUS

Elvont térszerkezeti problémák az újabb magyar piktúra különböző stilstörökrekvéseinek során nem egy ponton jelentkeztek. Szorosabban Cézanne követőinél, azután Galimbertiéknl, Bernáth Aurélnál, Kádár Bélánál, Pór Bertalannál (65.), Scheiber Hugónál. De az elvont térszerkezeti elemek vagy beérték a naturalista és impresszionista természetábrázolás mérsékelt átszervezésével, vagy a kifejezésre törő hangulatok laza festőiségébe olvadtak. Nem bontakoztak ki teljes tisztaságukban és nem kötötték magukat a képfelület síkviszonylataihoz. Nem is szólva azokról, amelyek mindenféleképpen kudarcot vallottak vagy megmaradtak a laboratóriumi kísérletezés állapotában.

Hogy a kubizmusnak miért jutott csak ilyen szerény szerepe újabb piktúránkban, azt igen egyszerűen meg lehet magyarázni. A kubizmus egyrészt természet, másrészt igen rejtett és finomult absztrakció. Nagy mértékben anyagtalannátisztult térképzetek bonyolult feszültségrendszere. Rendkívül meggyőző példákkal kapcsolatban ismételtén rámutattam már az új magyar piktúrának arra a stílusbeli jellegzetességére, hogy természetes formaképzeteit az anyagi ösztönöknek milyen áthatlan sűrűje űli meg. Ezt a plasztikus testiséget úgyszólván lehetetlen annyira keresztül-kasul dekomponálni, hogy térviszonylatok pusztá feszültséghálózattáalakultan is megtartson valamit eleven erejéből. Viszont ez az erő csak önnön plasztikus testiségének medrébe ágyazottan marad szuggesztív. Vagy, ha már szerkezetes absztrakciót vákényszerül, úgy addig a fokig hajtja azt, melyen túl ismét a természet anyagi és tárgyi kötelékétől való szabadulás friss lendülete élteti a formát (*konstruktívizmus*).

Egyetlen festőnk van, akinek koncepciójában a természete-

tes élmény és az elvont térképzelet egymáson tökéletesen átsugárzik. *Huszár Vilmos* napraforgós képének (66.) bizonytalan mélységekben lebegő, sokrétű, áttört síkszerűsége tiszta kubizmus. Színeiben és szíromlevélszerűen kibontakozó formáiban a természeti motívum szerves impulzivitása lappang. De a motívum testisége sokszorosan megtört vonalak és felületek funkciójává finomulva sugárzik. Akár rejtett fényforrás lehetne, melynek mélyében térbeli viszonylatok energiaszövedéke fluoreszkál. Ám hasonlítsuk össze ezt a valósággal asztrálttestiséggé szublimált képet a francia kubistákkal. Szembetűnő, hogy *Picasso*, *Braque*, *Gleizes*, *Juan Gris* és a többiek síkszerű absztrakciói mennyivel határozottabb, elevenebb energiát nyilvánítanak és hogy faktúrájuk mennyivel frissebb érzékiségű. *Huszár* koncepciója meglehetősen vértelen és passzív. Lelki alkatra nézve a *Jan Toorop*, *Thorn-Prikker* és *Konijnenburg*-féle misztifikáló holland idealizmussal tart rokonságot, ha külsőségeiben még annyira különbözik is tőle. Újból bebizonyosodik, hogy *szellem* és *lélek* a mi számunkra egyet jelent a természet megtagadásával és hogy viszont képzeletünk nem tud elvont szellemi spekulációkon annyira intenzív élményekre fakadni, hogy ezek érzékileg konkrét testet ölthessenek. A francia kubizmust ez az ösztönös és plasztikus spiritualitása teszi legelvontabb képszerűkezeteiben is olyan bátran, élvezetesen festőivé. A mi spiritualitásunk valahogy vegetáriánusok és krisztianusok, szentelt vizek és fogyasztó kúrák képzetét kelti. Hollandiában *Huszár Vilmos* a kubizmus köntösében, otthon *Kőrösfői Kriesch Aladár* és *Nagy Sándor* mint preraffaeliták, végeredményben egyet jelentenek.

Huszár Vilmos nem állt meg a kubizmusnál. A *Stijl-csoporttal* (*Mondrian*, *Doesburg* stb.) haladva eljutott a minden tárgyi vonatkozáson túl alakuló és minden, még oly határozatlan terméylülés elől is elzárkozó elvont síkszerkezethez. (67.) A négyzethez, mint a piktúra végső alkotó eleméhez, melynek feszültségekkel teljes belső tagozódása vagy többedmagával és más planimétriái alakulatokkal (*oblongum pl.*) való szerkezetes társulása: a kép. A *Stijl*-szerű képnek min-

den egyes tagozata homogén színű és pontosan elkülönül környezetétől. Átmeneti színárnyalatoknak, vonalhajlításoknak helye nincs. A mozdulatlanra merevedett, függőleges és vízszintes hangsúlyaiban abszolúte kiegyenlített sztatika: Ez a Stíjl-csoport festői eszménye. A felület és a szín a kép anyaga. Tehát ne akarjon egyébnek látszani ennél az anyagnál, az anyag illuziómentes, optikai rendjénél. Hasonló szigorúan határolták el a Stíjlbeliek az építőművészet és a plasztika alkotó elemeit is, a sztatikus sztereometriai tér és a sztatikus sztereometriai tömeg alakjában. Mindenütt az elemek lehető legteljesebb számbeli redukciója és alaki leegyszerűsítése vezette őket. Hadat üzentek a csak dekoratív esztétikának: Ne legyen forma, mely szigorúan megszabott szerkezeti funkciók nélkül szerepel. Ez az elv határozta meg enteriőr és bútoralakításait és jut érvényre az irodalmi harcban, melyet a *Tafelbild* ellen folytatnak.

Nem tartozik könyvem keretébe, hogy az iránynak összes pro és kontraít fölvonultassam. Itt csak annyiban érdekel a kérdés, amennyiben Huszár festői munkássága összefügg vele, aki egyébként mint enteriőr és bútortervező is jelentékeny szerepet játszik a Stíjl-mozgalomban. Ennek a mozgalomnak a vezérelvei nyilván szűkkeblű és merev dogmatizmussal kívánnak rendet teremteni a modern stílusproblémák összevisszaságában. Valósággal csodának számítana, ha egy pszichofizikai alkatának, temperamentumának származásánál fogva mégis csak magyar, tehát végső racionalításra és ökonómiára aligha képes festő fenntartás nélkül bele tudna illeszkedni a Stíjl keretébe anélkül, hogy munkáinak eleven ereje csorbát ne szenvedjen. Viszont ugyanennyire meglepő volna, ha ritmikus forma- és színimpulzivitása éppen maradványként teljesen alávetné magát a Stíjl-fegyelem és szerkezeti rend tízparancsolatának. Huszár nem szolgál ilyen meglepetésekkel. Vészkijáratokról gondoskodik, melyek Magyarországról hozott festői ösztönei számára is nyújtanak némi mozgási szabadságot. Ezt a vészkijáratot a négyzetes síkszerkezetben lappangó — ornamentika biztosítja.

Az ornamentika lényegéhez tartozik, hogy nem köti

szerkezet, hogy eleven ereje ellenkezően épen a szerkezeti vonatkozások teljes kikapcsolásában, játékos szanaszétforgatásában, elpazarlásában rejlik. Azokon a pontokon, ahol a tagozatok hangsúlyos koncentrációjából együtt valamelyes zárkozott egész támadhatna, a keresztező, levezető és paralizáló intenciók egész raja avatkozik be, hogy a szerkezetes egésszé való zárkozódást lehetetlenné tegye. A szimmetrikus tagolódás, a szabályos ismétlődés elve nem mond ellent ennek az ösztönnek, mert voltaképpen nivellálásra, semlegesítésre törekszik. Így értelmezve az ornamentikát, már Huszár napraforgós képének a feszültségeket mindenütt egyenletesen elaprózó, elosztó és végül is szimmetrikus foglalattá kerekítő rendjében is nyomára akadunk. Ez a minden határozott szerkezeti tagozódást és ellentagozódást semlegesítő, szapora elevenség, melyben faktúra és forma együtt valósággal textilkaraktert öltenek, érvényesül Huszár absztrakt síkfestményein is. Huszár a Stíjl-esztétikától megkivánt szín és formafeszültségi viszonylatokat lépten-nyomon keresztül-kasul szövögeti közbenső, szűkebb relációkkal. Kénytelen így tenni, hogy Magyarországáról hozott impulzív festőisége az adott merev Stíjleretek között is lélegzethez jusson. Van egy várostervnek nevezett képe, melyet azonmód meg lehetne szőni és pompás szőnyeg vagy takaró lenne belőle, hasonlóan az erdélyi román parasztok színes négyszögvariációkból alakult munkáihoz. A szigorúan zárt tagozódás Stíjl előírta rendjét nemcsak a kép hosszában és széltében töri át az ornamentikára utalt festői impulzivitás, hanem a mélység felé is. A képfelület síkviszonylatai különböző mélységű rétegeket alkotnak, nemcsak a formák kölcsönös kapcsolódásának módja miatt, hanem a színeknek rendkívül különböző plasztikájú ereje kövekeztében is. Az egymásba ékelt és öltött síkformák tehát nem egy felületet látszanak betölteni, hanem úgy fest a kép, mintha több, laza szerkezetű réteg fonódna össze sűrűn min-tázott szövetté.

Huszárnak a 67. táblán közölt munkája nem ilyen kifejezetten ornamentális jellegű, de szintén megbontja a szigorú szerkezeti egységet, hogy a forma elaprózásra hajló, nem

épen gazdaságos tagolódását lehetővé tegye. Még ezen a képen is, melynek formai tagozódása pedig a maga részéről teljesen síkszerű hatást kelt, ott van a különböző színek különböző térmélységbeli elhelyezkedést láttató sajátossága. A színek akarva, nem akarva áttörik a képfelület síkviszonyait, melyek szintjénél hol elébb, hol hátrább látszanak feküdni. A Stíjl-dogmatizmus nem veszi ezt a tényrt figyelembe és a képfelület szélei által meghatározott szintre, azaz nullára kívánja szorítani a kép mélységhatását. Ezzel épen a legnagyobb feszültségek és leggazdagabb szerkezeti kombinációk lehetőségét vonja meg magától. Talán nemcsak elvi szempontokra való tekintettel, hanem azért is, mert ökonómiájában a nagyobb vitalításra és dinamikára képtelen racionalizmus, polgári rend- és csendszeretet nyilvánul ösztönös szükségyszerűséggel. Bármint legyen is, tény, hogy Huszár Vilmoson kívül egyetlen festőnk sincs, aki alávetette volna magát a Stíjl követelte dimenzióbeli és dinamikai önmegtartóztatásnak. Bizonyára nem azért van ez így, mintha a Stíjl-lel kapcsolatos modern stílus-problémákhoz eljutott festőink nem érték volna fel ésszel a síkszerűség és a sztatika tízparancsolatát. A magyar temperamentum szabad térbeli kibontakozást kívánó dinamizmusa ösztönszerűleg húzódozott a képfelület síkszintjéhez és a sztatikához való kötöttség dogmájától. Csak futó pillantást kell vetnünk *Forbát, Péri, Bortnyik* és *Moholy-Nagy* munkáira, hogy meggyőződjünk róla, hogy a szerkezeti energiáknak mennyivel nagyobb, elevenebb feszültsége él bennük, mint Huszár Vilmosnak Stíjl-fogalmak szerint pedig még mindig pazarlóan bőséges képeiben. Kétségtelen, hogy a *konstruktivizmus* magyar lehetőségei nem a síkban, hanem a térben, nem az egyforma függőleges-vízszintes közé merevedett sztatikában, hanem az átlós vonulatok mentén lendülő dinamikában kínálkoztak.

De a stílusbeli kereteknek ez a Stíjl-hez képest roppant kitérője nem pusztán a magyar temperamentummal függ össze, hanem a konstruktivizmus objektív jelentőségével is, melyet kissé behatóbban kell szemügyre vennünk, hogy piketúránk legújabb fejlődési szakaszát kellően értékelni tudjuk.

*

A konstruktivista piktúra az exakt észelvűség, a gazdaságos szervezkedés és a modern technika esztétikai parafrázisát hozta. Végső következtetését annak a fejlődésnek, mely Cézanne-ból indult és Picasso, Braque, Gleizes művészetén át tartott célja felé.

Cézanne piktúrájában az atmoszféra és modelé érzéki burkolatát lépten-nyomon áttöri a sztereometriai elemek alkotta szerkezet. Cézanne ennek a szerkezetnek a segítségével a régiék értelmében való szilárd és monumentális művészetet akart alkotni az impresszionizmusból. De a klaszikus vagy archaikus tektonika tömörsége és zárkózott nyugalma visszahozhatatlanul elveszett, amióta az impresszionizmus kezén a természet fénytani viszonylatok összegévé foszlott. Cézanne sem hozott új szubsztancialitást, csupán tudatosabb és pontosabb rendet teremtett az impresszionista viszonylatok között. Akaratosabb és cselekvőbb állásfoglalás volt ez a tárgyilag adott valósággal szemben, melynek benyomásait az impresszionizmus úgyszólván válogatás nélkül, passzívan fogadta magába. A mai ember túlságosan érzékeny és mozgékonyvá vált én-tudata a tárgyak fölé hatalmasodott. A polgár számára magántulajdonának, szorosabb és szélesebb életkörének szigorú tárgyi rendje és realitása valamikor önnön életének igazolását és méltatását jelentette. Ezt a köteléket a sajtó, távíró, telefon, vasút és gőzhajó, a modern nagyvárosi élet áradata és a fokozódó társadalmi és ideológiai bomlás meglazította, tönkre tette. Ehez járult a minden létezőnek, minden történésnek relativitásáról való fizikai és lélektani megismerés. Elég, hogy a legtisztább és legjobb szellemek tekintetét a maguk alanyiségének teremtő erejű, belső áramlásaira irányozza. Itt volt a színtér, melyen az élet minden cselekvő lendülete voltaképp érvényre jutott és ahol az alkotó energiák szívverését közvetlenül érezni lehetett. Világos, hogy a külvilág állandósult tárgyiasságától a modern én-tudat ellentétek között bomló, viszonylatokra oldott relativizmusa felé fordult intencióváltozás minden reáltársadalmi, egyén fölötti, emberi közösséggel való szakítást is jelentett egyúttal. Már a maga

érvényesülési vágyaiban annyira groteszkül polgári Cézanne is megátalkodott individualista volt, kinek művészete a társas vagy ünnepélyes nyilvánosság közhelyeivel és reprezentációs páthoszával szemben nem tudott helyt állani. A tárgybeliség, mely az ilyen kollektív kötelékeknek mindenkire nézve látható, megfogható vázat kellett volna hogy nyújtson, törékeny, finom idegzetű viszonylatok funkciója lett. E viszonylatok hordozói pedig, az elvont térbeli elemek nem tapasztalatbeli tények, hanem fiktív szerkezetek voltak, melyeket az intellektuálisan szaturált, én-középű tudat kifejező ösztönei tettek szükségessé. Innen való az alapjában ellenkező út, melyet a cézanne-i absztrakciónak az archaikus geometrialitáshoz viszonyítva be kellett futnia. Az egyiptomi alkotások mértanisága pl. a mozgalmasan változatos és sokoldalú életet monumentalizálta az abszolútnak, öröknek és egyedülvalónak a jelében. Cézanne viszont, holott a régiek állandósult, szilárd művészetét tartotta szem előtt, az impresszionizmus csak fénytani viszonylatainak sztereometrizálása közben a finom hasadások és különbségek szintjén akadt el. Nem tehetett másként. Formája, a modern ember szenzibilizálásának megfelelően törékeny és laza kellett hogy maradjon. És mivel ennek a laza tektonikának az eresztégeit és összekötő kapcsait az intellektuálisan exakt tudat érzés- és kifejezés-szükségletéből folyóan, logikus-tisztán kívánta érvényre juttatni, az impresszionista optika és a naturálisan szerves formai kibontakozás fátyola mögül csak annál erősebben ütközött elő a reális tárgybeliség bomló volta.

Ezzel olyan útra lépett a piktúra, melyen sem megállani, sem visszafordulni nem lehetett többé. A következőseket a kubizmus vonta le. Eleinte ugyan az alanyiasan expresszív, intellektuálisan elemző geometrialitást a három kiterjedésű, reálisan tárgyszerű plasztikával akarta egybekapcsolni. De ezeknek a kísérleteknek a zavaros, bonyolult volta hamarosan a maga sajátos területére szorította a kubizmust. A tiszta kubizmus, alanyias individualista jelleméhez mértén, rétegesen elhelyezkedő síkfelület-részekből alkotta képeit, melyek között a tárgyi valóság töredékekre bomlottan, úgyszólván

nyomtalanul elsülyedt. Intellektuális fegyelme ugyan erősen megkülönbözteti őt az expresszionista színekcsapongások parttalanságától és szerkezettelenségétől. Mindamellett a kubizmus is csak olyan én-közepű és szociállélektanilag ingatag művészet, mint az expresszionizmus. Az én-közepű tudattal szembe helyezett tárgyiasság utolsó maradékát a kubizmus azáltal tartotta fenn, hogy megmaradt a forma és tér természetes kettőssége mellett. Ez a két tényező egyenlő rangú összetevő gyanánt szerepel a kubista képen. De a reális tárgyszerűség szerves teljessége és plasztikája nélkül. Ezért, és mivel Picasso és Braque a festőmesterség érzékien egyéni szépségére nagy gondot fordítanak, őtőlük Cézanne-on át még termékeny vonatkozások kínálkoznak vissza a régi polgári művészethez. Gleizes még tovább ment, amennyiben újabb képeinek siktagozatairól az érzéki impulzivitás végső nyomát is lefejtette és művészetében mérnökiesen exakt tárgyilagosságra törekszik. Ő is megtartotta még a térnek és formának mint egymásba ékelődő képtényezőknak a kettősségét. De a reális tárgyszerűség látszatának ezt az utolsó emlékét ezerszeresen túlsugározza a képfelület alig fékezhető immansens dinamikája: a tiszta intellektualitás hódító új hatalma. Gleizes képei annak köszönhetik magasba pattanó függőlegeseik és merész íveléseik erejét, hogy Braque vagy Picasso érzékien ideges lírai gyöngédsége és bizalmas aprólékossága nem feszélyezi őket. Tudatosan, teljes igennően korunk uralkodó platformján állanak, melynek jellegét a nagystilű géptechnikai és tudományos organizáció teszi. *A modern civilizáció* szelleme jut Gleizes képein, minden gyakorlati haszonelvűségtől szabadon, kifejezésre. Ez a metszően éles tárgyilagosság csupa tudatosság, csupa mértanilag exakt, síkszerű fény- és mozgáspályákon végigszárnyaló nyílt tekintet. Ez a művészet nem tapogatózik félszegen, nem babrál a lélek és érzékiség halvány töredékeivel. Nem enteriőr-kultúra már, mely a nyilvánosság érintésére magában csuklik össze. Ellenkezően. Roppant nagyvárosok féken tartott, szabályozott forgalmi áradata, száguldó, kiterjeszkedő, sokasodó dinamikája kering benne.

Szükséges volt az újabb európai művészetnek Cézanne-nal indult fejlődését eddig a pontig követni. Mert innen már csak egy lépés választ el bennünket a konstruktivizmustól, melynek kivált a hazai magyar művészeti életben való újszerűsége megkívánja, hogy logikus és történelmi előzményeivel foglalkozzunk.

A konstruktivizmusban ugyanaz a modern, géptechnikailag és intellektuálisan megszabott tárgyilagosság érvényesül, mint Gleizes művészetében. Csakhogy itt már utolsó fenntartásai is eloszoltak annak a tárgybeliségnek, mely a kubizmus tér-forma kettősségében még szóhoz jutott volt. Mivel a kubizmus minden zárkózott plasztikát feloldott, a térforma kettősség a tér föltétlen uralmát jelentette a forma fölött. A forma már csak mint térbeli viszonylatok találkozó helye és vezetőke szerepelt. Ebben a térképzésben nem nyilvánult koncentrált akarat és céltudatosság. Rendkívül szellemes megismerés támasztotta életre, mely a kép összes részeit a kölcsönös viszonylatok sietős, állhatatlan dinamikájában folyósította. A konstruktivizmus embere ezzel szemben új, plasztikus zárkózottság gyanánt éli önmagát. Megvan hozzá az akarata, hogy több és más legyen ezerféle összetevők véletlen eredőjénél. Nem mozgatott és összetett produktum, hanem mozgó, elementáris kezdet szeretne lenni. Ez a konstruktivizmus élményintenciója. Az új intakt forma nem a polgári individualizmus és idealizmus plasztikáját ismétli tehát, mely a materiális valóságot ábrázolta, hogy erről az oldalról is erősítse a személyes körülhatároltság és hatalmi szféra érzését. A konstruktivista forma nem meglévő dolgok szentesítése kíván lenni. Az a modern szellemi szükséglet nyilvánul meg benne, melynél fogva örökösen új és határtalan távlatokra nyíló lépéseket követelünk a tudománytól, technikától, az egész élettől.

Albert Gleizes intellektuálisan exakt megismeréseihez hozzájárult az az akarat, hogy ennek a megismerésnek az anyagát: a mai életet és formát a legvégleteesebb tisztaság, egyszerűség és ökonómia törvényei szerint, alapján fölépítsük. Gleizes és a többi kubista művészete minden, csak nem ilyen

újjáépítkezés. Nyugtalan, meghasonlott és bomló időnk reflexeit fogja föl, ölti testté. Elakad az egymást keresztező, anarchikus energiák és töredékek szapora tolongásában. A konstruktivizmust is eltölti ezeknek az energiáknak értelmi éle, tempója és technikai hatalma. De eléjük tartja egy már nem véletlen, hanem tudatosan szervezett egyensúly képét. Minden munkája erre az egyensúlyra utal és a tiszta tudat uralma mellett tesz hitet, szemben a csak ösztönösen vagy szabad verseny módjára burjánzó anarchiával.

Nem vénülő, száraz racionalizmus az, mely a konstruktivizmus precizitását követeli, hanem fiatalos öröm a kínálkozó életperspektívák szépségén és szabadságán. Akiben az intellektus utópikusan megváltó küldetésének hite nem él ilyen erősen, ilyen elsődleges életérzéssé mélyülten, az a konstruktivizmusban csak planimetrikus gyakorlatokat és fizikai színikísérleteket láthat. Pedig a nyílegyenesek és szabályos görbék rendszerében nem közönséges eleven energiák lakoznak. Pompás biztonsággal emelkednek és ereszkednek a függélyesek és a térszínek áthidalásában, a szín és faktúraelemek ellentéteiben pattanásig feszül az akarat.

*

Lényeges következtetések kínálkoznak a konstruktivizmust illetőleg a vallásos művészet dekadenciája és a technika felől.

A vallásos ember az élet értelmét a teremtővel való egységben látta, kinek műve vagy szubsztanciális jelenvalósága a végtelen természet képében állott szeme előtt. A vallásos művészet istenhez törekedett, tehát leghevesebb vallomásai is a természetábrázolás széles alapjáról kellett hogy neki-lendüljenek. Minél inkább vonult háttérbe egy mindent átfogó elv hívő vagy filozófiai megismerésének bizonyossága a kritikai és kételkedő értelem elől, annál szűkebbre szorultak a körök, amelyek zárkózottsága az embernek szilárd szellemi alapzatot nyújtott. A világ egysége és teremtő törvénye végül is egyet jelentett az emberi tudattal. Soká tartott azonban, míg ez a megismerés meg tudott szabadulni egy emberen kívül álló világrend hagyományos szemléletétől és

annyira jutott, hogy a művészetben is csak emberi önkinyilatkoztatást lásson. Az expresszionizmus, még mindig misztikusan vallásos kényszerképzetek hatása alatt, a művészet szellemi magvát a természeti kép föloldásával akarta felszabadítani. Ez az emancipáció nagy öncsalás. A természetbeli tárgyi formáknak *Kandinskynál* és követőinél látott visszatérése a tárgytalanságnak egy vízőzönös káoszába, csupán *egy bizonyos* geológiai, légköri vagy növényi alkatnak a képzetét kerüli el. A kép érzéki és érzelmi teljessége embrionálisan természeti folyamat marad és világosan megkülönbözteti az egyes elemekhez fűződő képzettársításokat. Ezzel azonban sértetlenül megmaradt az ezerféle rost is, amely az emberi öntudatnak, mint teremő kiindulásnak gyűrűjén átszövődve, transzcendentális függőségek szférájába vezet. A látszólag abszolút és cselekvő alkotás állhatatlan passzivitásnak bizonyul. A szellem földalatti áramlások és mennyei káprázatok játékszerévé gyöngül. Sokkal inkább még, mint a vallásos művészet virágkorában, melynek a határozott istengondolat erőit és törvényt adott. A vallásos világrendnek feloldatlan fiziológiai, lelki és társadalmi gátlások, fékezhetetlen túltengések átkában fetregő egész tragédiája tovább él az abszolút festészet sokértelmű anarkiájában. Nem is szólva pl. egy Bernáth Aurél zsúfolt gerjedelmű magyarságának zavarosan felhődző, kozmikus romantikájáról. Az embernek a maga hatalmi körébe való visszavonulása azonban azért történt, hogy megmeneküljön a ránézve idegen, mert megfoghatatlan és lebírhatatlan erők halálos öleléséből. Szellemének ifjan és szabadon kellett a magasba szállania az elaggott vallásos, metafizikai és történelmi hagyományok nyűge alól, hogy úrrá lehessen ezeknek a hagyományoknak individualista bomlásán. Tulajdon immanens szerkezetének tudatában kellett építkeznie, hogy jegecedő középpontja lehessen az élet új földi törvényességének és kultúrájának. *Teremtővé* kellett válnia a szó legvégsőbb és legtisztább értelmében.

Ezt a szabadulást a konstruktivizmus hozta, melynek tárgytalansága nem a vallásos ember és a természet katasztrofális végét jelenti, hanem a szellemet mint kezdetet állítja

elénk, mint intellektuális formák ifjú tisztaságát és örömet. Hogy a konstruktivizmus teremtő, szellemi szabadsága a társadalmi és ismeretkritika szempontjából mennyiben bizonyul fikciónak, más kérdés. Az kétségtelen, hogy a modern művészet általános élmény- és stílusszintjén a konstruktivizmus képviseli az imponderabiliák, ok és sorsszerű kényszerkapcsolatok lélektanilag lehető legteljesebb kikapcsolását. Ez a lélektani tehermentesítés magyarázza stílusának határozott és mozgalmas fegyelmét, mely annyira más az expreszszionizmus homályos érzelmességénél. Viszont az is kétségtelen, hogy a konstruktivizmus kevésbé komplex és súlyos lélektana minden más művészeti iránynál inkább ki van téve annak a veszedelemnek, hogy rutinos formalizmussá sekélyesedjék.

A konstruktivizmus formanyelve nem egy ponton kelt képzettársításokat a technika irányában, aminthogy valóban van is közöttük objektív rokonság. A technika is emberi mű, a tudatnak logikusan uralt rétegéből olyan nyers vagy előkészített természeti energiák és anyagok körébe vetítve, melyek teljesen hatalmunkban vannak. Térformáinak egyszerű és szigorúan törvényes viszonylatai olyan rendszert alkotnak, mely teljesen önmagára alapozva áll, tiszta önuralom és lényének minden pontján tökéletesen áttekinthető. Ennek a lényeknek a tipizált volta túl van minden alanyi érzés- és ösztönlabirintuson, tragédián és pathétikus erőlködésen. Nem tűr meg semmiféle személyes elkalandozást, a hangulatok elszigetelt magányának egyetlen buvóhelyet sem nyújt. Hatalmas indítások ezek olyan szellem részére, mely a metafizikai és szentimentális természeti hagyományok egész koloncát a teremtő jó istentől lefelé napjaink egyénieskedő anarkizmusáig elrúgta magától és a maga vázát akarja fölépíteni, mint az élet új, tragédiás terhektől megszabadult rendjének és közösségének gerincét. Ezek az *emberi* vonatkozások a szálak, melyek a konstruktivizmustól vissza a modern technikához vezetnek. *De csak ezek.* Mert a konstruktivizmus szerkezetes és tárgyilagos vonásainak egyébként semmi közük sincsen technikai művek elhatárolt hasznos-

sági gondolatához. Formái sem ma, sem a jövőben nem vetik alá magukat semmiféle gépi célszerűségnek. Mert minden művészet magva és létjogosultsága tiszta emberi vonások nyilvánításában rejlik. *Kassák* „Dinamikus konstrukcióját” (74.) még annyira serkentették is technikával kapcsolatos élmények, művészi tartalma a fölérték önértelmű és öncélú eleven erejének testté válásán múlik. Ha az utilitarizmus modern művészetünknek lényeges célja volna, nem pusztán kísérő jelensége, mely adva lehet, de el is maradhat, akkor a művészi alkotás egyáltalán fölöslegessé és lehetetlenné válnék. Amily kevésbé tudta a régi művészet a természetet megismételni vagy fölülmúlni, ép oly kevésbé áll módjában az új művészetnek, hogy a technikai formák szigorú gazdaságosságát, cél- és anyagszerűségét még csak meg is közelítse. De nincs is szükség erre a megkötésre és önkorlátozásra. Amig élettöbbletünk van, mely a civilizáció összes hasznos követelményeinek elintézése után objektívalásra vár még, addig egyre hajt bennünket az ösztön, hogy sportot űzzünk és hogy örömeinket, földi győzelmi tudatunkat szabad formákban eregessük a magasba.

A konstruktivizmus ilyen fölszabadult, elemi ember- és szellemenergiák nyilvánulása. Minden tudatos fegyelme mellett is csak úgy temperamentum és impulzivitás dolga tehát, mint bármely másfajta művészet. Csupán a viszonylatok sajátosak, melyek temperamentumának élményelemeit szerves egésszé foglalják össze és sajátosak az eszközök, melyek az új élmények kifejezésére, testté váltására valók.

Mivel a konstruktivizmus a szabadság cselekvő lendületét semmivel sem akarja megzavarni és megterhelni, ezért szállt fel transzcendentális felhőtengerek és tudatalatti mélyhomályok uralhatatlan összefüggéseiből a tér teljes, korlátlan világosságába, a forma lebegő zárkózottságához. Ezért kerüli a tónusok hullámzó váltakozását, lírizmusok festői derülését, borulását. Ezért áll vagy terül szét minden szűk szögletbeszoruláson kívül, geometriai formáinak teljes, rétegezett frontalitásában vagy terének rövidüléstelen mélységében.

A forma intellektuális egyszerűsége az alkotások építő-

anyagát a maga meztelen sajátosságában, mint vásznat, fát, üveget vagy fémet érvényesíti. Utakat egyenget tehát olyan tervek géptechnikai megvalósításához, melyek szelleme, a gyárak mechanikai üzemén nevelődve, az iparnak és a szabad életnyilvánulásoknak új egységére vezethet. Így zárul a kör, mely a gépből, mint emberi és tárgybeli serkentésből kiindulva szabad konstrukciók magasságába emelkedik és újból lehajlik a technika síkjára, hogy a forma műszaki vonatkozásaiban is reális társadalmi támasztópontra tegyen szert.

*

Nagyon érthető, hogy a konstruktivizmus intellektuális tisztasága és szabadsága különösen oroszokra és magyarokra hatott termékenyítően. Mert ők faji sajátosságaiknál fogva és azért, mivel fajtájuknak Európához való viszonya történelmileg mind mai napig problematikus, sokkal inkább belefonódtak volt a naturális művészet formáihoz tapadó ösztöngerjedelmek sűrűjébe, mint a nyugati népek. És ekkor a konstruktivizmus képében olyan művészetállottelébük, mely egy csapásra minden túlsúfolt, fojtó komplexitásnak véget vetett. A konstruktivizmus azonfelül a művészet óhajtott nemzetközi közössége szempontjából is döntő fordulatnak látszott, amennyiben mértanilag tipizált formáival ennek a közösségnek igen könnyen kezelhető képletét hozta. Úgy tetszett, hogy ez a képlet a nemzeti hagyományokon át való fejlődés kerülő útja nélkül közvetlenül is bele tudott illeszkedni az áhított új világ és kollektivitás általános művészeti keretébe. Ez a lehetőség olyan művészek szemében, akik ennek az európai nemzetköziségnek hovátartozás szempontjából kétséges határszéli területeiről valók, igen fontos kellett hogy legyen: A konstruktivizmusban kínálkozó utópikus perspektívák a keleti temperamentumok töretlen lelkendező képességére és könnyen hevülő képzeletére minden tekintetben úgy hatottak, mint valami új kinyilatkoztatás.

Igen jellemző e tekintetben pl. *Moholy-Nagy László* festői fejlődése. Moholy-Nagy intellektuális embersége Budapesten és berlini tartózkodásának első idejében még a sötét pszichózisokban vergődő, bomló polgári életrend problémáival vere-

kedett. Művészete is ellentmondó volt és tragikus kérdőjelekké torzult. De már 1920-ban bekövetkezett a döntő fordulat, melyre a technikai és intellektuális életszervezkedés Berlinben kínálkozó perspektívái ragadták Moholy-Nagyot. Képeinek darabos tömegektől, zavaros színektől zsúfolt, mély tere kitisztult, szabad sikká nyílt. Vasúti tájképmotívumokból pl. egy balra dülő gyárkémény diagonálisával meredő, támaszkodó és függőlegesbe feszülő tagozatok elvont sík architektúrája összegeződött. Vagy: Egymásba ékelt, csavarodott formákból, akár spirális acélrugókból lendülő energiával szökken magasba egy másik kép uralkodó függélyese. A tabula rasa-nak hagyott tér mindenütt egyetlen, széles, szürke fal gyanánt feszült a képfelületen, melyre lapidáris székszavúsággal rajzolódtak a formák és a homogén színek erős ellentétei.

De Moholy-Nagy nemcsak határozott összegezője volt a technikai és intellektuális civilizáció benyomásainak, hanem naiv csodálója is, az ősgyermek barbár, lelkendező örömeivel.

A dadaizmus mások kezében társadalmi szatírák gyilkos eszközéül szolgált. Moholy-Nagy művészetében a nagyváros és a modern technika ezer mozgás- és formalehetőségén érzett ujjongás volt, valósággal szubjektív világfölfedezés, formák és színek táncoló sokadalma.

Ez a fölszabadult, aproblemátikus újlelkűség Moholy-Nagy hasonló korból való, u.n. szántóföldes képein is érvényre jutott. A szántóföldes képek egy falusi nyaralás eredményei voltak. Ugyanazokat az energikusan konstruktív, intellektuálisan tisztult érzeteket öltötték testté, melyekből Moholy-Nagy technikai vonatkozású képei keletkeztek. Semmi közülük sem volt földöntúlivá szellemült vagy elemző természet-ábrázoláshoz. Mégis világosan természetbeli impulzusokra feleltek. Csakhogy dinamikájukban nyoma sem volt a mélységekbe, háttéri titokzatosságokba nyúló kutatásoknak. Mozgáslendületeik, pompázó színeik öröme valóságos gyermekies naivitással, holmi nevető zászlódíszként lobogott a térben. Moholy-Nagy szántóföldes képeinek üde fiatalágát csak a magyar parasztornamentikához lehet hasonlítani.

Szerencsére azonban nem Kádár Béla külsőségekben elsikkadó stílusának módjára, hanem az abszolút probléma és szenvedés nélkül való életöröm értelmében. És ebben az életörömben, ebben a szüntelenül megújuló, szárnyaló aktivitásban rejlik Moholy-Nagy egész konstruktív piktúrájának is igazi kulcsa. Ez a piktúra kertelgetések nélkül éli a jelen pillanatot, az ittlelőség színesen sugárzó vitalitását. Nem szanaszétszóródva, reflexekben fürödve, mint az impresszionizmus, hanem az élet egészen végigtekintő gondolat összefoglaló, szerkezetes erejével. Formái ezért lebegnek és tagozódnak annyira finoman, ez magyarázza színrakásának tökéletesen áttetsző tisztaságát és azt a törekvést, mely a képszerkezetet egyre anyagtalannabbá és súlytalannabbá kívánja tenni.

Volt idő, mikor Moholy-Nagy képein a súlyok architektónikus rendje érvényesült. De a formák akkor is csak részben alapultak testiséggé tágult és tömörült materialitáson. Festőjük mégis túlságosan nehézkeseznek találta őket. Legújabb munkáin jóformán az összes tagozatok diagonális kilengései uralkodnak. Korábbi festmények a vertikalizmus és a földre nehezedő súlyok bizonyos páthoszával tüntettek még. Az utolsó munkák eleven ereje gáttalan lebegéssé szabadult. Tökéletesen kiegyenlített rendjük mintha az egymást keresztező és egymástól eltörekvő tagozatok pillanatnyi egyensúlya volna csupán, melyet akár a következő pillanatban is gyökerében más helyzet válthatna föl már. Az egyes formák síkterjedelmét is a mozgó, változó, mindenfelé szabad viszonylatokra nyíló elevenség lehető tehermentesítése korlátozza. Hosszúra, keskenyre nyúlt pálcák, alig sejtetett vonalak, vékonyan fölrakott színek fokozzák az anyagtalann energiák látszatát. Mégis töretlen, világosan megszabott formák szerepelnek. Kölcsönös vonatkozásaik annyira differenciáltak, hogy a feszültségi pólusok csekély távolságán belül is a közbenső relációk egész sora tud elhelyezkedni és erőit kifejteni. Moholy-Nagy és általában az egész konstruktivizmus mértanisága nem abban áll, mint a régieké, mely a formák konkrét sokadalmát és különültségét elvontan eggyé és egyenlővé tömörítette. A konstruktivizmus formáit a ter-

jeszkedés öröms ősztöne tartja feszültségben. Ez kényszeríti arra, hogy elemeit változatosan kombinálja, differenciálja.

Bizonyára a fejlődés dialektikáján múlik, hogy a formai és térbeli viszonylatok problematikus egymásba ékelődése után, melyet a kubizmus művelt, a konstruktivizmus egyoldalúan vagy csak térbeli elemeket szervezett egésszé (nálunk pl. *Péri*) vagy tisztán formai alakulatok felé fordult. Moholy-Nagy az utóbbi lehetőséget választotta. Hogy formái annyira ritmikusak és színei annyira élénkek, az lényegében a magyar származáson múlik.

Ennek a művészetnek könnyed mozgalmassága és öröms érzékisége nem veti alá magát túlságosan merev kötelékeknek. Moholy-Nagy számára tehát a *Tafelbild* korántsem jelenti múlt idők csökevényes emlékét, mint *Périnek* vagy a *Stijl* embereinek szemében pl. A művészetnek a konstruktivizmus által óhajtott architektónikus egységét nem csak a falfestmény vagy a relief szolgálhatja. Tény, hogy a konstruktivizmusnak sikerült geometriai formákból, homogén színekből és ipari anyagokból, mint amilyenek az üveg, különböző fémek stb., gazdag tagozódású, mozgalmas és szerkezetes szabad alkotásokat létrehoznia. Ezek az alkotások önként illeszkednek minden olyan modern architektúra keretébe, mely ornamensek nélkül is képes a gyakorlati célon túl érő eleven erőként hatni, de betartja a gazdaságos, precíz és anyagszerű rend követeléseit. Nem szükséges ezt az egységet a piktúra részéről okvetlenül a monumentális freskó páthoszává dagasztani. Lehet a *Tafelbild* freskóterv, mint a *Stijl*-csoport szemében. Lehet holmi ugródeszka kinematografikus fénykonstrukciók elérésére (*Wiking Eggeling* pl.). De lehet sejtése is egy minden architektónikus köteléktől megszabadult játéknak, melyet a légűrbe vetített színes fénycsókák folytatnak egymással. Moholy-Nagy elméletben és gyakorlatban egyaránt sokat és behatóan foglalkozott ezzel a kérdéssel. Egész sora van olyan képeinek, melyeken az áttetsző és egymást felülmetsző formák a szabad térben lebegő, fényszóró vetítette színjátékra utalnak.

Az egymáson áttetsző színek megtört sugárzásából

Moholy-Nagy hajszálfinom árnyalatok egész skáláit fejti széjjel. De a megtört árnyalatok is mint teljes értékű színek sorakoznak a primér színek mellé. A valórkülönbség nem mélységbeli ingadozást jelez, hanem a síkfelület színbeli eleveenségének gazdag, belső differenciálódását hozza létre.

Moholy-Nagy színekultúrájának a konstruktivizmus egész területén nem akad párja. Ez a tisztán festői kultúra a maga aplematikusérzéki üdeségében kétségtelenül magyar vonatkozású, bárha még annyira nemzetközi is a mozgalom életviszonylatai és szellemi keretei, melyekhez stílusánál fogva tartozik. Még *veszélyeiben* is magyar Moholy-Nagy piktúrája, amennyiben a tetszetős külszínre, mesterségbeli csínra való törekvés az ő temperamentumát is elhalványítja, mint úgyszólván valamennyi művészünkét, akinél a derűs harmónia a kép legfőbb intenciója. Moholy-Nagy újabb képeinek érzéki intenzitása nem mindig tart lépést az esz-közök és az összhatás differenciált kultúrájával. Kár volna, ha festőjük rutinos esztéticizmussal fejezné be érdekes és értékes fejlődését.

Moholy-Nagy hallatlan nyíltszemű, eleven intelligenciája a művészeti alkotó problémák egész területét figyelemmel kíséri és ki nem fogy az új technikai és stílusbeli lehetőségek gondolatából. A kinematográfia és a fénykép, a plasztika, a zene és a színház egyaránt intenzíven foglalkoztatja őt. De minden elméleti és részben praktikus eredményei ellenére is, melyeket ezen a téren elért, mégis piktúrája az, melynek révén elsősorban kelt figyelmet maga iránt.

Moholy-Nagy képeit síkidomok alkotják síkfelületen. Mégis egészen más jelentősége van ennek, mint a Stijl által követelt és Huszár némely képén betartott síkszerűségnek. A hollandusok síkfelületét a négyzet négy oldala teremti és határolja. Mint reális képfelület-tér, szorosan belekényszerül ebbe a foglalatba, mely összes funkcióit, egész belső feszültségrendszerét effektíve meghatározza. Moholy-Nagy képeinek síkfelülete tökéletesen semleges színteret nyújt a forma számára, melynek tagozatai a gátlások és indítások híján levő űrben találkoznak. Nincsen semmi akadály, hogy ebben az

űrben háromdimenziós szerkezetek is ne alakuljanak, mert a mélység felé nem korlátozza pozitív határ. A magyar temperamentumnak nyílt térre, korlátolt mozgásszabadságra van szüksége, hogy élményei kellően testet ölthessenek. Valóban nincs is konstruktivistánk, kinek művészetében a harmadik kiterjedés lényeges szerepet ne játszana.

Így van ez Kassák esetében is, aki a régi, nyugalmas polgári hagyományokból éledgélő Bécsben próbálkozott az új stílussal. Metszeteit, rajzait, képeit *képarchitektúráknak* nevezte, ezzel is világos jelét adva elvont síkszerkezetei architektónikus intencióinak. Ezt az intenciót persze nem úgy kell érteni, mintha praktikus háztervekről lett volna szó, bár végső összefüggéseiben a képarchitektúra mindenkép építőművészeti foglalatot kíván. Kassák Lajos képarchitektúrái a föltétlen egyensúly és törvény érzetéből támadt, szabad képszerkezetek. A tagozatok réteges elhelyezkedésében nyilván a mélységbe irányuló terjeszkedés intenciói feszültek. Ezek az intenciók Kassák munkáinak egész során végig nyíltan három kiterjedésű szerkezetekben öltöttek testet. Példa erre a reprodukált *Dinamikus konstrukció* (74).

Kassák munkáiban a színeknek már nem az az áttetsző harmóniája él, mint Moholy-Nagynál. Sűrűbb, materiálisabb, helyenként zavaros árnyalatok uralkodnak. Ebben a gyakran fojtott és nehéz színskálában érintkezik a festő Kassák a maga költői énjének problematikus mélységeivel, izzó fanatizmusával. A képarchitektúrák monumentális páthosza is a költő Kassákra utal — sajnos, anélkül, hogy a költői víziók hatalmát és eredetiségét nyomon követhetné. Kassák szellemi elevensége és alkotó energiája bámulatos, de le kell szögeznünk, hogy képzőművészeti törekvései nem egyszer siklanak a dilettantizmus területére. Kivételeselbírálásfőként *tipografikus munkáit* illeti. Amit pl. a *MA* újabb számainak és az *Új művészek könyvének** tipografikus elrendezése terén alkotott, minden nemzetközi viszonylatban megállja a helyét.

Kassák képarchitektúráinak és dinamikus konstrukcióinak terméyülése nem összpontosul térszerkezeté. Inkább

* Kassák Lajos és Moholy-Nagy szerkesztésében. Bécs, 1922. *MA*.

csak abban nyilvánul, hogy három kiterjedésű formáknak nyújt passzív foglalatot. Ellenben egészen cselekvő szerepet játszanak a térviszonylatok *Forbát Alfréd* reprodukált színes krétarajzain (72-73.). Mélységük bizonytalan, de a keresztülkasulfutó tagozatok a felület síkját több, egymás alatt rétegesen elterülő, egymást áthidaló szintre bontják. Ebben a sokrétű és faktúrájánál fogva is bonyolult síkfelületben a szembe helyezett diagonálisok nagyfeszültségű szerkezetet alkotnak. *Forbát* nem hiába architektus: Munkának tektonikus szilárdsága és fantáziája egészen elsőrangú.

Molnár Farkasnak már teljesen háromdimenziós térviszonylatokból összegezett konstrukciói is építőre vallanak. De félreérthetetlenül a házépítkezés tagozatrendjéből vett szerkezetüket minden ökonómiájuk mellett sem kötik haszonelvű megszorítások, feszültségeiknek eleven ereje teljesen szabad.

Péri László térviszonylatokat jelző síkokból összegezett munkái (75-77.) a konstruktivista piktúrának egészen elszigetelt, egyéni jelenségét teszik.

Először, amennyiben szerkezetük nem egy elhatárolt, külön képfelületből (Tafelbild) mint foglalatból indulva tagozódik, hanem a terjeszkedésnek közvetlenül térbeli intencióit foglalja össze. Neutrális alapfelületre kívánczós voltuk ellenére is ennek a felületnek a szétfeszítését, mélységbe hajlítását jelentik tehát. Természetesen csak élményintenciójukban és térillúziókat keltő optikájukban. De ezt a látszatot csak egy lépés választja el a reális térviszonylatokkal dolgozó művésztől, az architektúrától. *Péri* megtette ezt a lépést és a modern városépítkezés problémáihoz fordult.

Ezt a fordulatot már konstrukcióinak mesterségbeli megoldása is előre sejtette. *Péri* technikai eszközeinek (grafit pl.) semmi közük sincsen már a piktúrához. Nem annyira színfelületek, mint inkább falsíkok látszatát és tapintatát keltik.

Am nem csupán a valósággal demonstratív építőművészeti vonatkozások teszik *Péri* konstrukcióinak sajátos jellegét. A konstrukciók monumentális intencióiban és sötétbarna, szürke meg fekete tónusaiban a fojtva tartott, de mégis fel-

törekvő, hatalmas erő érzete ölt testet. Péri szociálista. Térszerkezeteinek komor páthoszában mintha névtelen tömegek szélesen, mélyen kitáruló életviszonylatai összegeződtek volna. Monumentalitásuk óriási tűzfalakra, rideg, nagyvárosi bérkaszárnya-blokkokra emlékeztet. Ezt a páthoszt a lehető legnagyobb fokú ökonómia és tudatosság tartja ugyan féken és ennyiben Péri térszerkezetei a konstruktivizmushoz tartoznak. De iromba masszívításukban, sötét atmoszférájukban mélyen a tudat alatt lappangó hatalmi ösztönök objektiválódnak. Ez a nagyon materiális, zsúfolt és nehéz monumentális egyrészt prolétkult-ideológia, másrészt keleti barbár örökség. Nem hiába festett Péri, mielőtt térszerkezeteihez jutott volna, göröcsösen, vadul vonagló víziókat, melyek halálgondolatában a székely balladák emberállati jajgatása és rémülete kísértett.

Péri konstrukciói nemcsak sztatikus alakot öltöttek. Roppant lendületre kapott dinamikus érzetek is nyilvánulnak művészetében. A vízszintes és függőleges viszonylatok közül kicsattanó diagonálisok és a barna-szürke-fekete skálán diadalmaskodó vörös szín jellemzik Péri dinamikus térszerkezeteit. Óriási, népgyűléses csarnokokba valók volnának, hogy ezrek feje fölött láttassák hallatlan agitativ energiájukat.

Moholy-Naggyal és Kassák Lajossal egyidőben jutott *Bortnyik Sándor* is a konstruktivizmushoz. Bortnyik valamikor a MA körül csoportosult magyar aktivizmus legnyugtalanabb és legproblematisabb taglejtésű piktúráját művelte. Tipikus példáját az inkább hisztérikus, mint céltudatos és koncentrált, forradalmas expresszionizmusnak. Ez a túlfűtött extázis a proletárdiktatúra összeomlása után meghasonlott önmagával: dadaizmusba csuklott, majd a gazdaságos sík és térépítkezés fegyelmét vette magára és a konstruktivizmusban került nyugvópontra. Bortnyik konstruktivizmusa huzamos ideig az elvont képszerkezetnek a szocialista gondolatvilággal való szerves, szimbólikus egybekapcsolásán fáradozott. A kísérlet meddőnek bizonyult. Sőt kiderült, hogy az egész konstruktivizmus maga Bortnyik számára sem jelentett egyebet laboratóriumi munkánál és festői tisztulásnál, mely a

természethez és az emberhez való visszatérést készítette elő. A kezdet sikszerkezeteit később háromdimenziós, térbeli tagozatokból épített egységek váltották föl. (78.) Ebbe az egyszerűen, világosan fölépített térbeli foglalatba került aztán az ember képe (79.). Egyelőre inkább csak térbeli, távlati funkciót teljesítő eszköznek, mint főcélnek. A 79. táblán lent reprodukált kompozíciórészleten a fejlődés tovább haladt. Az előző képen még erősen elvont geometrialitású tér itt sem szakított ugyan teljesen a konstruktivizmus kellékeivel, de azért, a tenger felé, már egészen szabad perspektívára nyílik. Ebben a perspektívában helyezkedik el az ember. Plasztikus modeljét nyugodtan ívelő kontúr zárja körül. Hová tűnt a forradalom zaklatott dinamikája? Bortnyik mai stílusa a legtokéletesebb kispolgári visszavonulást és megbékülést hozza az újklasszicizmus jegyében. Igaz, a konstruktivizmus hatása meglátszik rajta. Harmóniája hűvös, tartózkodó. Ösztöngerjedelmek és dúskáló materialitás helyett az egész vonalon csupa önmérséklet és racionalitás. Ez a német hatásokra ütő, egyelőre meglehetősen száraz rend idővel bizonyára enged Bortnyik impulzív temperamentumának. De a kijózanodás alighanem végleges.

Mi különbség van Bortnyik újklasszicizmusa és Szőnyi meg követőinek reneszánszot idézgető kompozíciói között? Az otthon maradók földbe, bővérű materialitásba ágyazott, vidékies kispolgársága tele van a konzervatívok csökönyös hitével, fellengző romantikájával. A külföldre szakadt, forradalmakban és kijózanodásokban megtépázott entellektüell Bortnyik is kispolgár. De fölvilágosodott, szkeptikus és lehiggadt. Neki nem kellenek már heves taglejtések, robusztus aktmutatványok és sírvavigadó clair-obscur hangulatok. Nem hisz ő már semmiféle páthoszban. Valamiféle öblöt keres, ahol békén, hűvösen horgonyt vethet és a maga szűkre szabott művészetének stiláris érlelésén dolgozhat.

ÚJKLASSZICIZMUS ÉS — — ?

Bortnyikhoz hasonlóan a valamikor forradalmi törekvő művészek egész serege tért meg az újklasszicizmushoz. A polgári individualizmus elszigeteltségéből kollektív, sőt kozmikus életperspektívák után vágyakozó entellektüellek páthoszá, manifesztumos, világnézetes taglejtéseit az európa-szerte előnyomuló társadalmi és politikai reakció alaposan lehűtötte. Ma a megbékélt ember, a természet és a régiek értelmében való, szolid mesterség gondolata fontos nekik. Nyilván polgári, sőt kispolgári motívumok ezek, melyekről előbb-utóbb megválnak, hogy múló lélekzetvételt jelentenek-e, vagy végleges csatavesztést. Egyelőre vannak még művészek, akik az általános visszavonulástól illetetlenül továbbra is új technikai és kifejezésbeli lehetőségekkel kísérleteznek. Ám ezeknek a rendületlenül kereső művészeknek a munkája körül is nagyon elcsendesedett a vitatkozások és irányharcok hadszíntere. Belefáradtunk a hangos elméletekbe és tárgyi-lagosan csak a műre figyelünk. Nem, mintha letettünk volna arról a hitről, hogy az esztétika új területét előkészítő kísérletek a reális társadalmi élet jövő alakulása szempontjából is értéket jelentenek. De ma már tudjuk, hogy nincs az a szépen és hatalmasan szóló trombita, melyre Jerikó falai leomlanának. Szerényebbek vagyunk. Beérjük a laboránsok és műhelymunkások rangjával. Denem az újklasszicisták módjára, akiknek esztézise a nyugalmas polgári elhelyezkedés ösztöneiből fakadt és a *Tafelbild restaurációját* kívánja.

A *Tafelbild* kétségtelenül elérkezett már fejlődésének ahhoz a pontjához, melyen túl képtelen a maga kereteit tovább tágítani és megújítani. Ez a megismerés azonban korántsem jelentheti a számunkra azt, hogy most már egyszerűen leszereljük és behódoljunk a tradíciónak. A *Tafel-*

bild restaurációja jelenthet üdülést és pihenőt abban az értelemben, mint ahogy a fórumon és az üzemben elfáradt nagyvárosi ember nyaralni megy. De az élet nem szorítkozik derűs idillekre, hanem tovább rohan. Technikai szervezkedése és társadalmi vajúdása egyaránt a tárgy és a tudat új realitáskereteit teremti. Velük új művészeti szükségletek támadnak, melyek ellátására a Tafelbild korántsem alkalmas többé. A forradalmi irányoktól, elvont képproblémáktól visszahúzódo újklasszicizmusban van valami a szenvedélyek és kicsapongások tapasztalatain okult élvezőből. Roppantul kitágult, differenciált és bonyolult élményvirtuozítása a fenéig kóstolt, heves mámorok után most az egyszerű és természetes motívumokat kívánja. Nem az Henri Rousseauk, Bohácsék Pálok és Benedek Péterek tiszta naivitásával, hanem a minden hájjal kent, elkényeztetett idegek furcsa ellentéteket kergető raffinériájával. Sokkal mélyebbre fonódtunk a polgári esztétika labirintusába, semhogy közönyösek lehetnénk régi formák és új narkótikumok eme keverékének inyenccinerei iránt. De tudjuk, miről van szó és látjuk a szerény határokat, melyeken túl kezdődik csak az élet a maga elintézetlen szociális vádjával és új technikai lehetőségeivel. Nagyon könnyen meglehet, hogy ezek a problémák dülőre jutva, átlépnek a piktúrán és az optikai esztétist egészen más területre vonják. Bármint legyen azonban: Az újklasszicista idill ne ringasson el bennünket. Azért igazán nem vajudhattak a hegyek, hogy ilyen egeret szüljenek.

N É V M U T A T Ó

(A dőlt számok a képestáblák lapszámát jelentik)

- Aba-Novák Vilmos 74, 77, 30
 Benczúr Gyula 26—27
 Benedek Péter 9, 63—65, 85, 149, 22, 23
 Berény Róbert 51—53, 66, 67, 96, 110, 6, 7, 48
 Bernáth Aurél 22, 29, 110—122, 123, 126, 136, 60—63
 Bohacsek Pál 97, 110, 149, 50, 51
 Bornemisza Géza 42, 62—63, 24
 Bortnyik Sándor 74, 130, 146—147, 148, 78, 79
 Brodszky Sándor 26—27
 Csók István 33, 34
 Csontváry Tivadar 101—106, 107, 56, 57
 Czigány Dezső 69—70, 71
 Czillich Anna 97—98, 110, 53
 Czóbel Béla 22, 42, 91—95, 96, 97, 44, 47
 Deli Antal 74
 Dénes Valéria 109—110, 126, 58
 Derkovits Gyula 58—59, 66, 67, 15
 Egry József 22, 85—91, 93, 110, 40—43
 Fényes Adolf 33, 34
 Ferenczy Károly 22, 33, 34
 Forbát Alfréd 130, 145, 72, 73
 Galimberti Sándor 107—110, 126, 59
 Goebel 74
 Gödöllőiek 35
 Gulácsy Lajos 98—100, 101, 54, 55
 Hatvany Ferenc 60—61, 16
 Hollóssy Simon 30
 Huszár Vilmos 127—130, 66, 67
 Iványi Grünwald Béla 9, 33, 34
 Jándi 74
 Kádár Béla 123—124, 126, 141, 64
 Kassák Lajos 138, 144—145, 74
 Kernstock Károly 9, 67—69, 71, 79—80, 26, 37
 Kmetty János 61—62, 66, 67, 20, 21
 Korda Vince 74
 Körösfői Kriesch Aladár 127
 Koszta József 22, 33, 34
 Lotz Károly 25
 MA 74, 109, 146
 Madarász Viktor 18, 20—21, 27, 110
 Márfy Ödön 69—70, 71, 82—84, 39
 Mattis-Teutsch János 124, 80
 Medgyes László 42, 57—58, 65, 96, 12, 13, 25
 Mednyánszky László 35
 Mészöly Géza 30
 Moholy-Nagy László 130, 139—143, 68—71
 Molnár Farkas 145
 Munkácsy Mihály 9, 22, 27—30, 31
 Nagy Balogh János 77, 85, 32, 33

- Nagy Sándor 127
 Nemes-Lampérth József 77—79, 34—36
 Nyergesi János 84
 Nyolcak 49
 Paál László 22, 30
 Péri László 130, 142, 145—146, 75—77
 Perlrott-Csaba Vilmos 9, 59—60, 61, 17
 Pór Bertalan 64, 69, 71, 80—82, 126, 38, 65
 Rippl-Rónai József 9, 35, 37—44, 46, 51, 52, 53, 64, 85, 91, 1—4
 Scheiber Hugó 124—125, 126, 52
 Schönberger Armand 58, 66, 67, 14
 Simon F. György 96, 49
 Székely Bertalan 18, 21—24, 27, 31
 Szinyei Merse Pál 25, 32—33, 34, 35
 Szönyi István 22, 51, 73, 74—77, 147, 27—29
 Szobotka Imre 61—62, 18, 19
 Tihanyi Lajos 53—57, 58, 64, 66, 67, 8—11
 Uitz Béla 51, 70, 71—74, 75, 77, 79
 Vaszary János 22, 33—35, 44—45, 77, 85, 5, 31

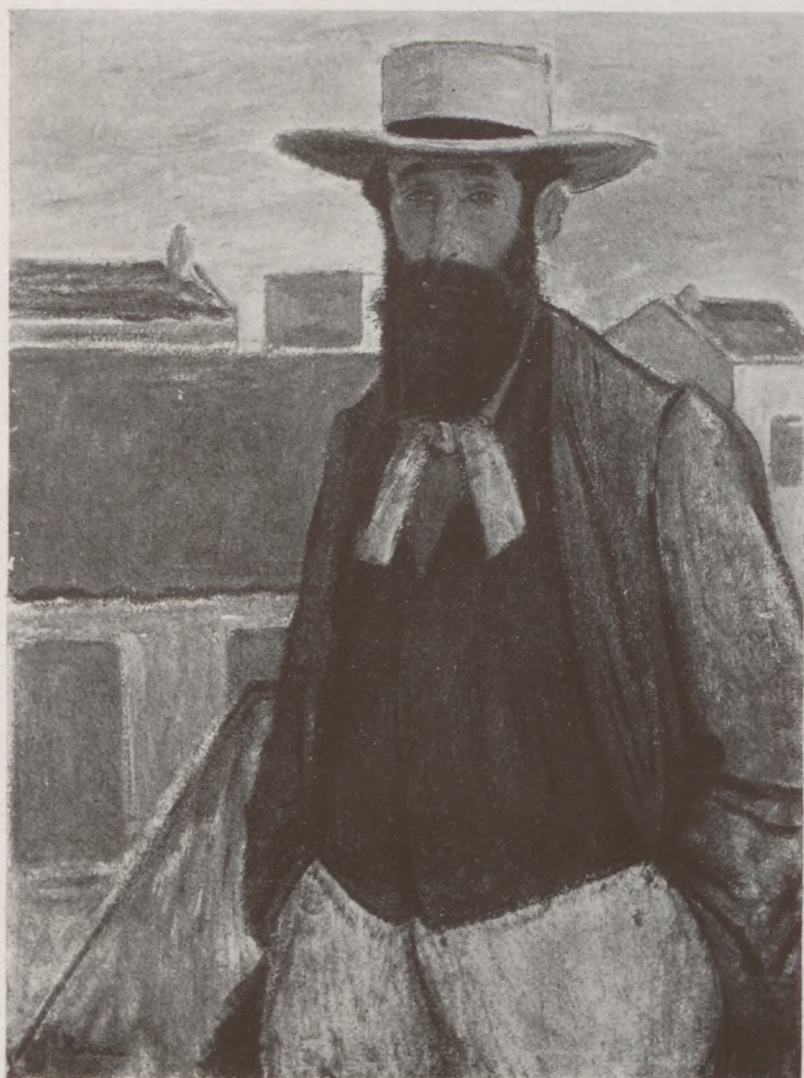
T A R T A L O M

	Oldal
Előszó	5
Természet, temperamentum, stílus	10
A nemzeti romantikától az impresszionizmusig	19
Álösszegeзések	36
Lényeg és problematika	46
A szerkezetes naturalizmus	51
Naturalizmustól a kompozícióhoz	66
Az expresszív naturalizmus	71
Lírikusok	85
Csontváry	101
Az élettelenség festői	107
Expresszionisták	123
Kubizmus és konstruktivizmus	126
Ujklasszicizmus és — — ?	148
Névmutató	150



A felvételek legnagyobb részét Rónai Dénes készítette.
A képes táblák Leipzigben, Klinkhardt & Biermannál készültek.



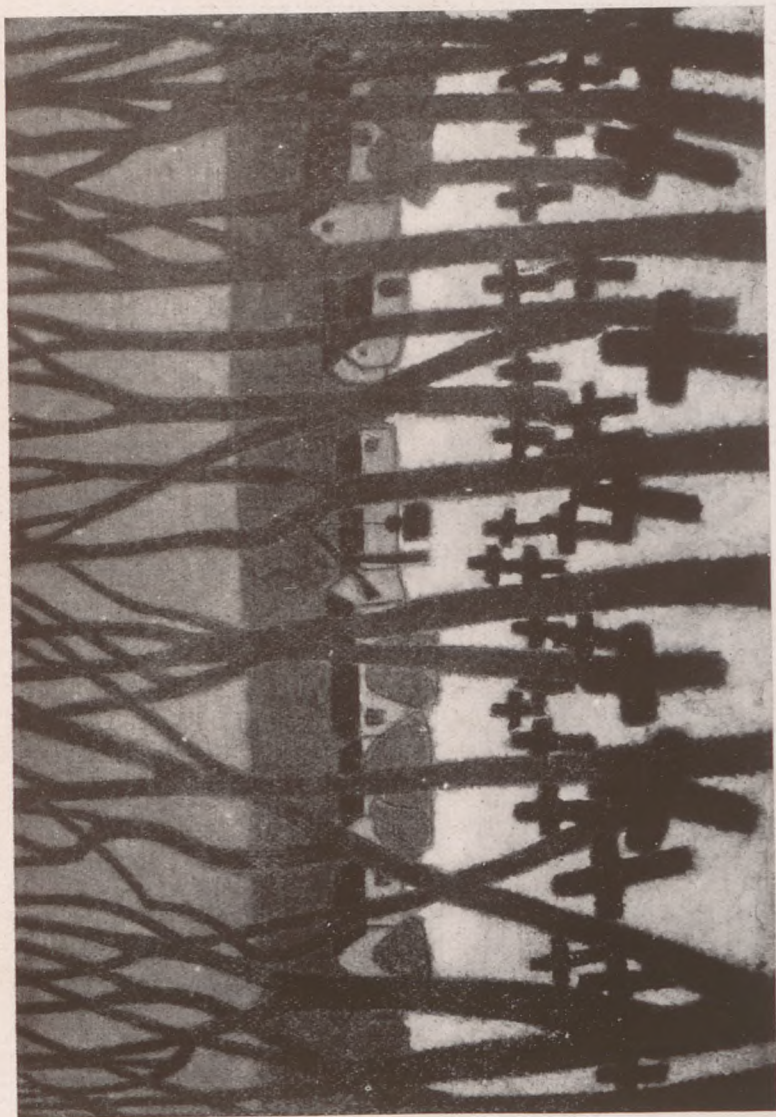


Rippl-Rónai József

Maillol arcképe

Petrovics Elek tulajdona





Rippl-Rónai József
Falusi temető
Nemes Marcell gyűjteménye





Rippl-Rónai József

Piacsek bácsi olvas

Nemes Marcell gyűjteménye





Rippl-Rónai József
Színes kőrajz



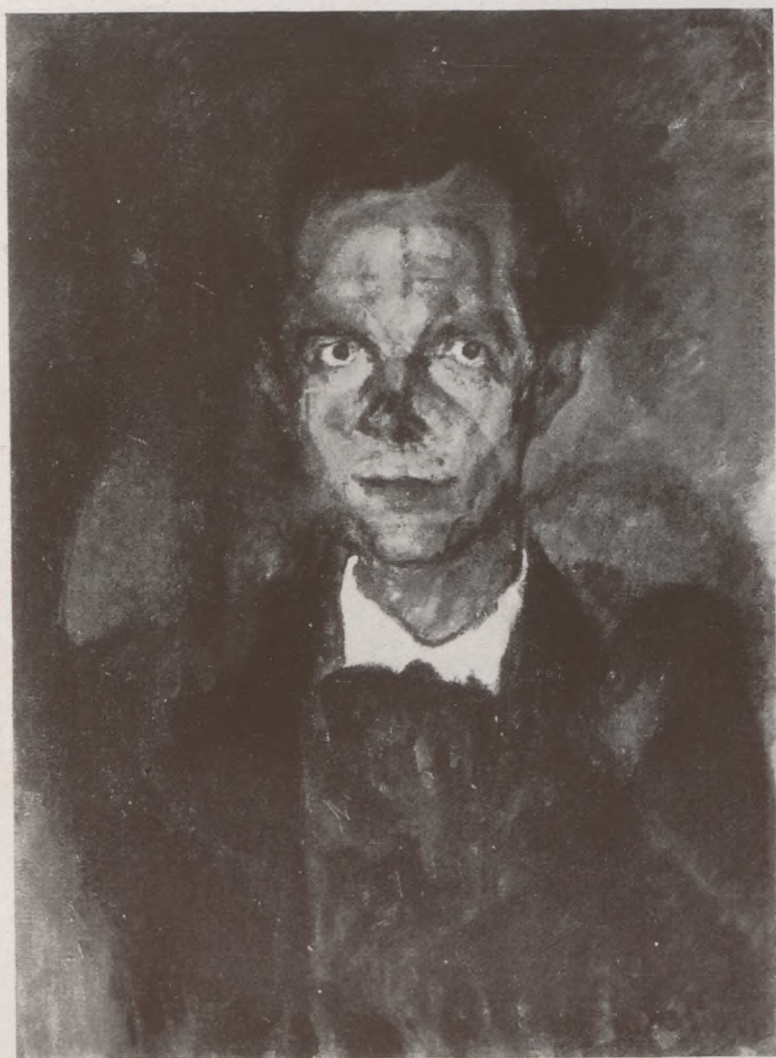


Vaszary János
Füüdô után
Budapest Szépmüvészeti Múzeum



Berény Róbert
Csendélet. 1909





Berény Róbert
Bartók Béla arcképe





Tihanyi Lajos
Akt, 1917





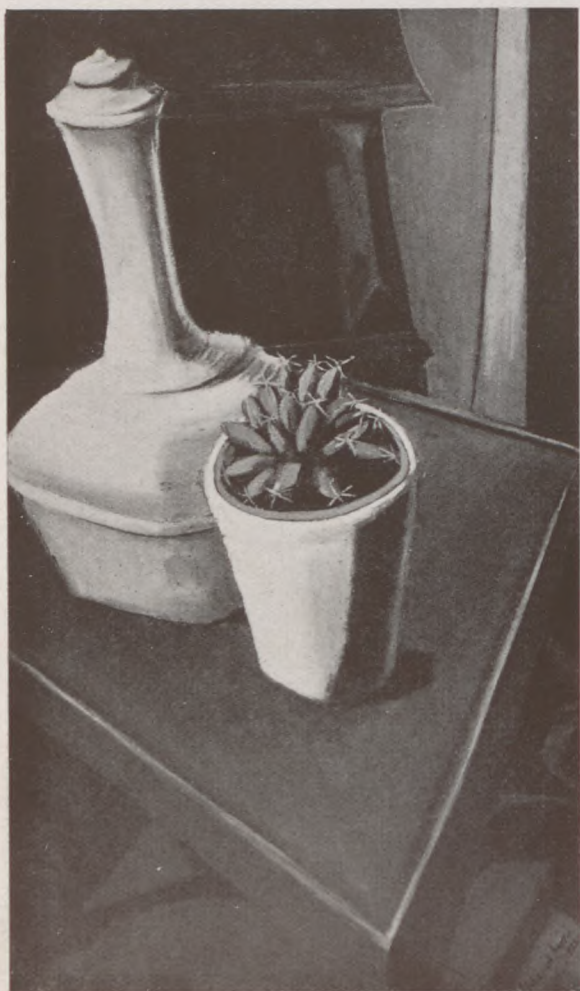
Tihanyi Lajos
Kassák Lajos arcképe. 1918





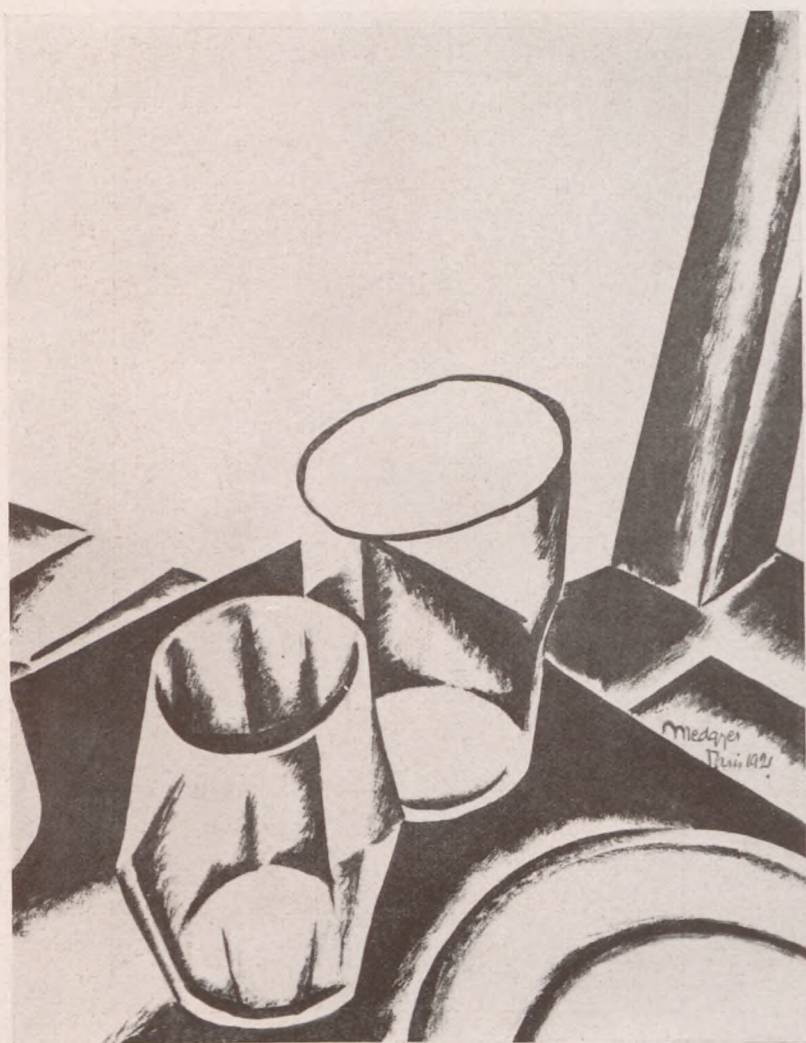
Tihanyi Lajos
Hid. 1922





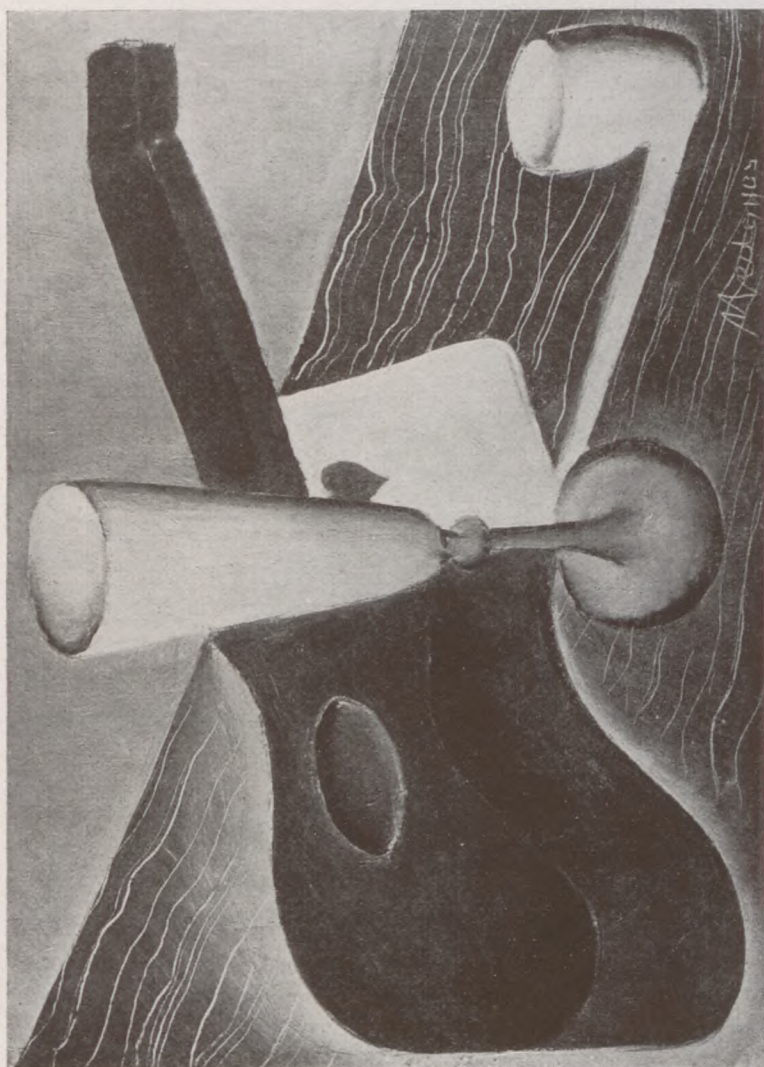
Tihanyi Lajos
Csendélet, 1922





Medgyes László
Rajz





Medgyes László
Csendélet





Schönberger Armand
Házak





Derkovits Gyula

Utolsó Vacsora

Reiter László tulajdona





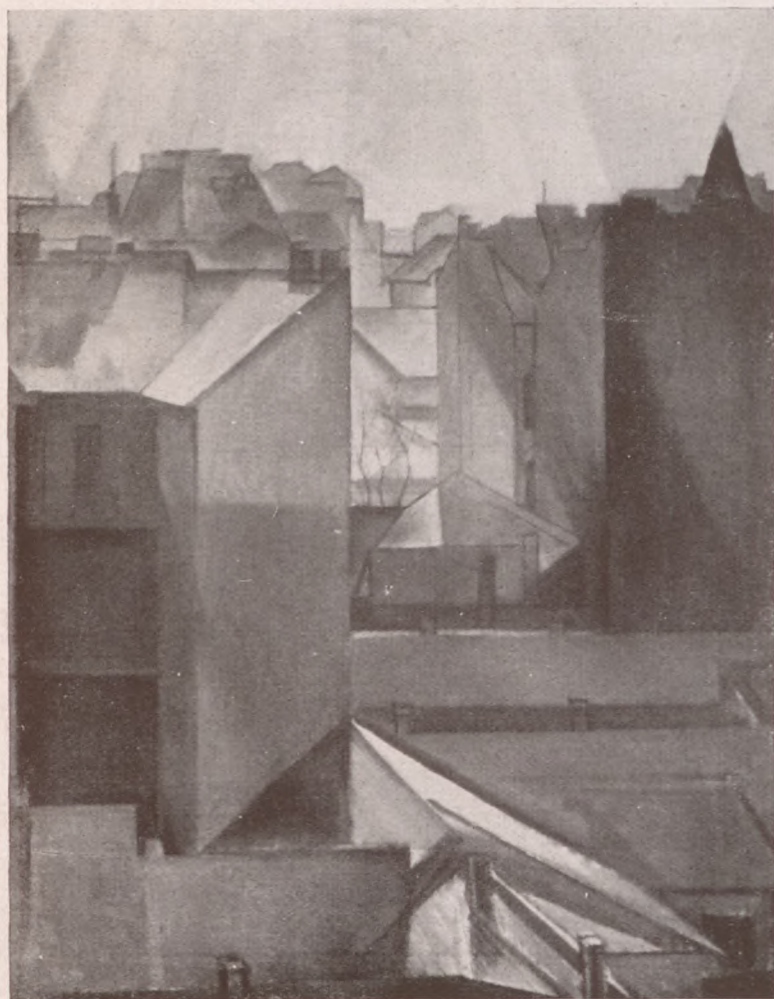
Hatvany Ferenc
Női arckép
Budapest Szépművészeti Múzeum





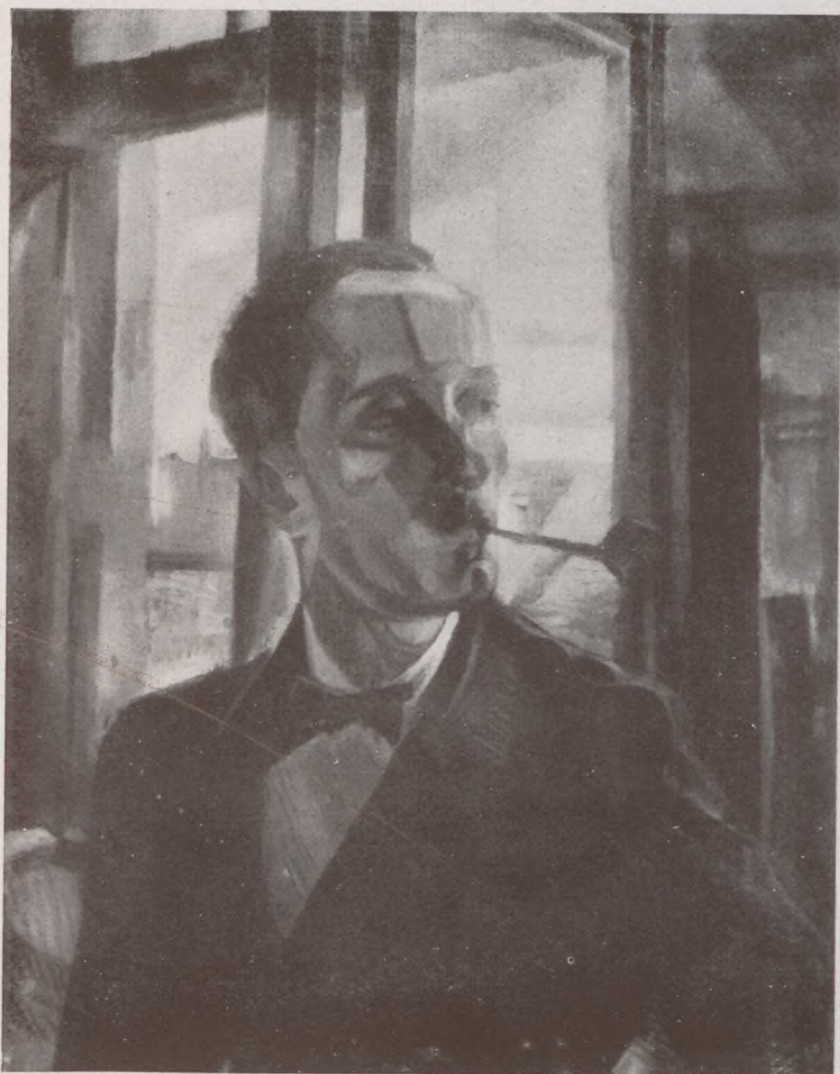
Perlrott-Csaba Vilmos
Csendélet





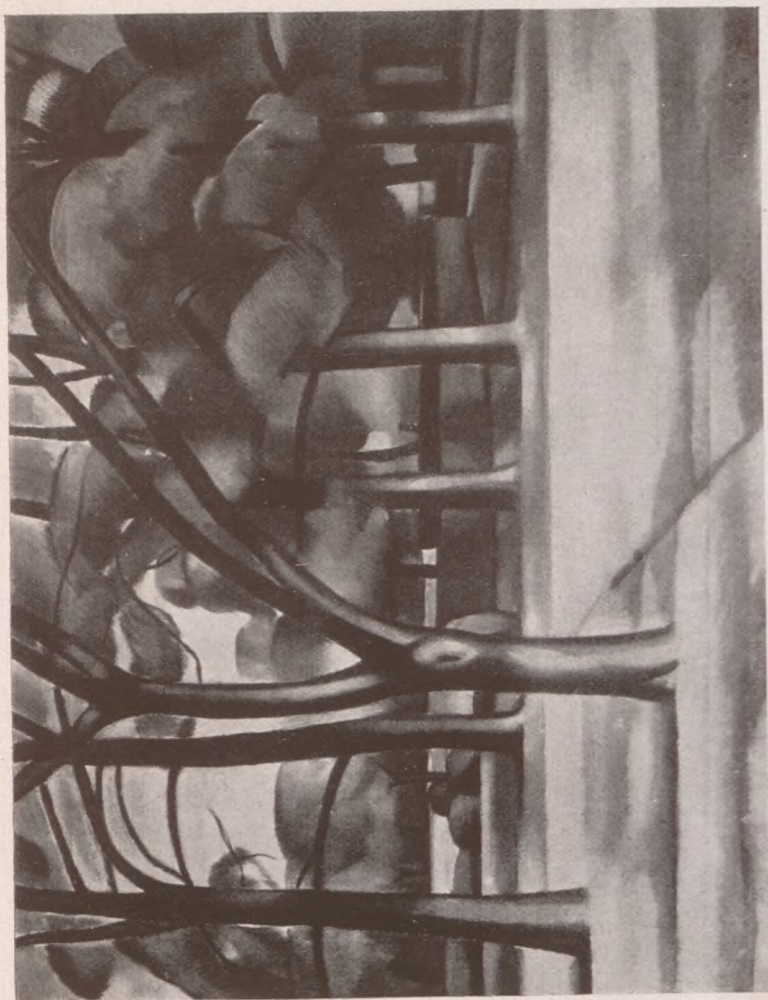
Szobotka Imre
Házak





Szobotka Imre
Önarckép





Kmetty János

Fák

Budapest Szépművészeti Múzeum





Kmetty János
Akwarell



Kmetty János
Önarckép





Benedek Péter
Őnarckép
Bálint Jenő tulajdona





Benedek Péter
Női arckép
Bálint Jenő tulajdona





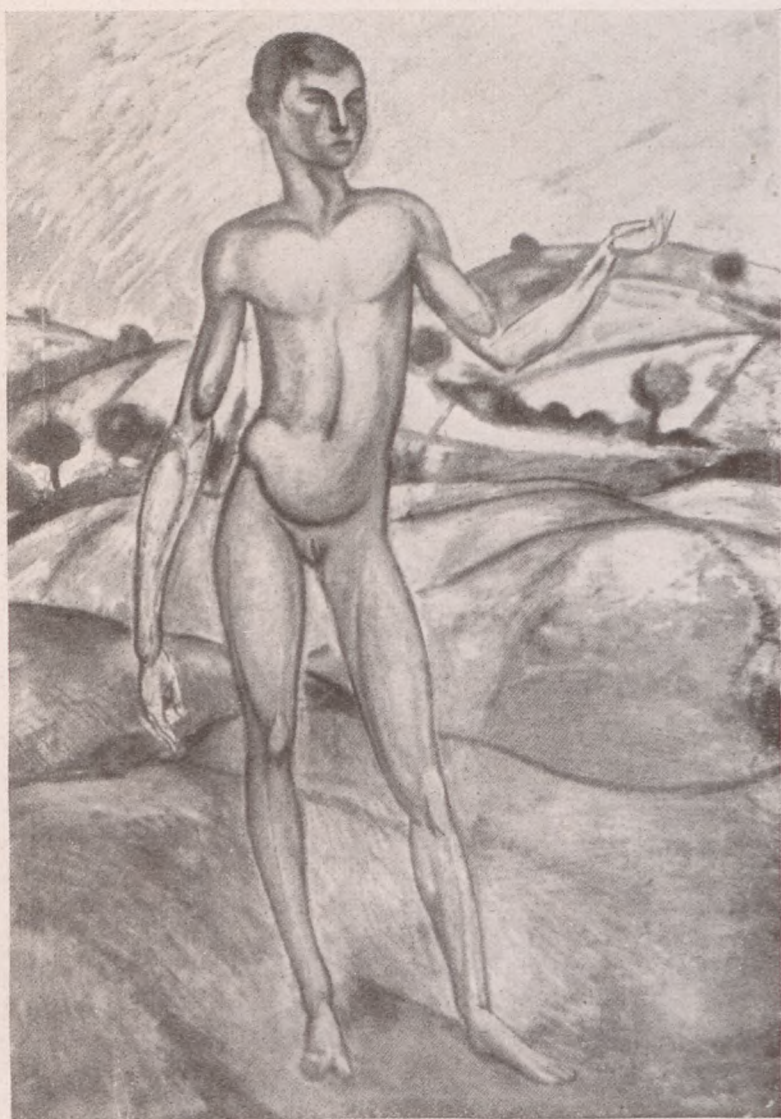
Bornemisza Géza
Csendélet





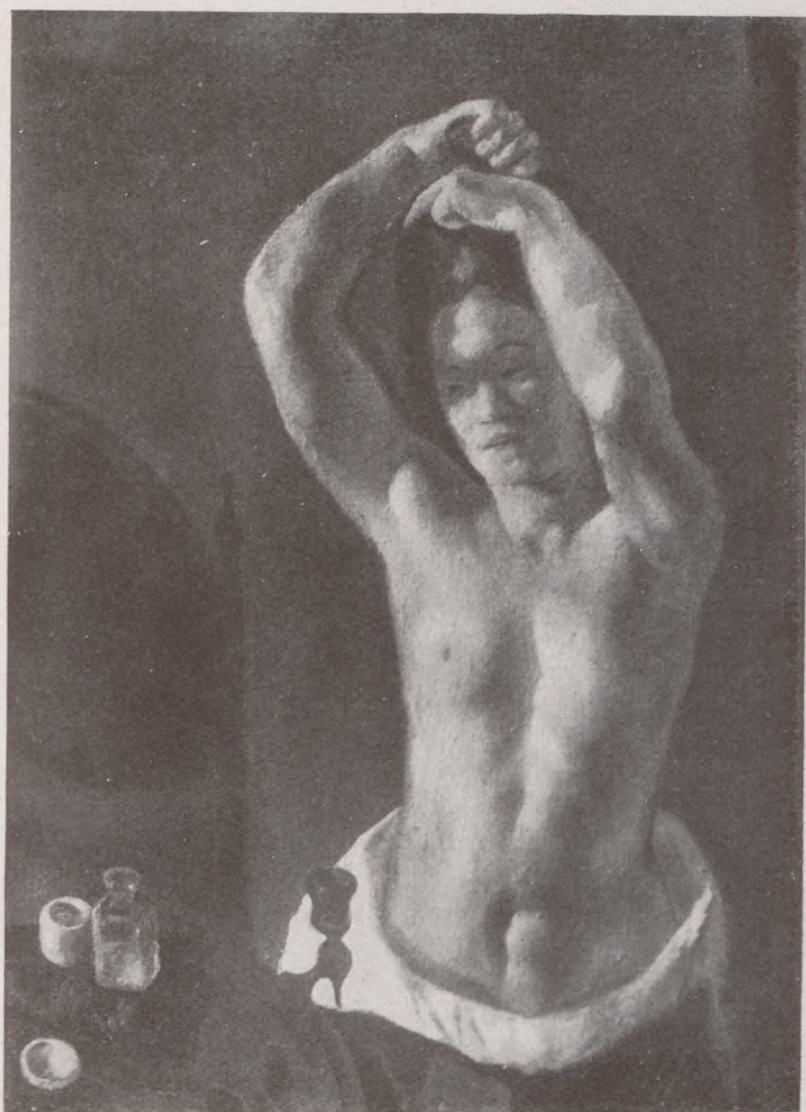
Medgyes László
Cirkusz





Kernstock Károly
Akt. 1908





Szönyi István

Akt

Schnürmacher tulajdona





Szönyi István
Akwarell
Szelle Kálmán tulajdona





Szönyi István
Tájkép





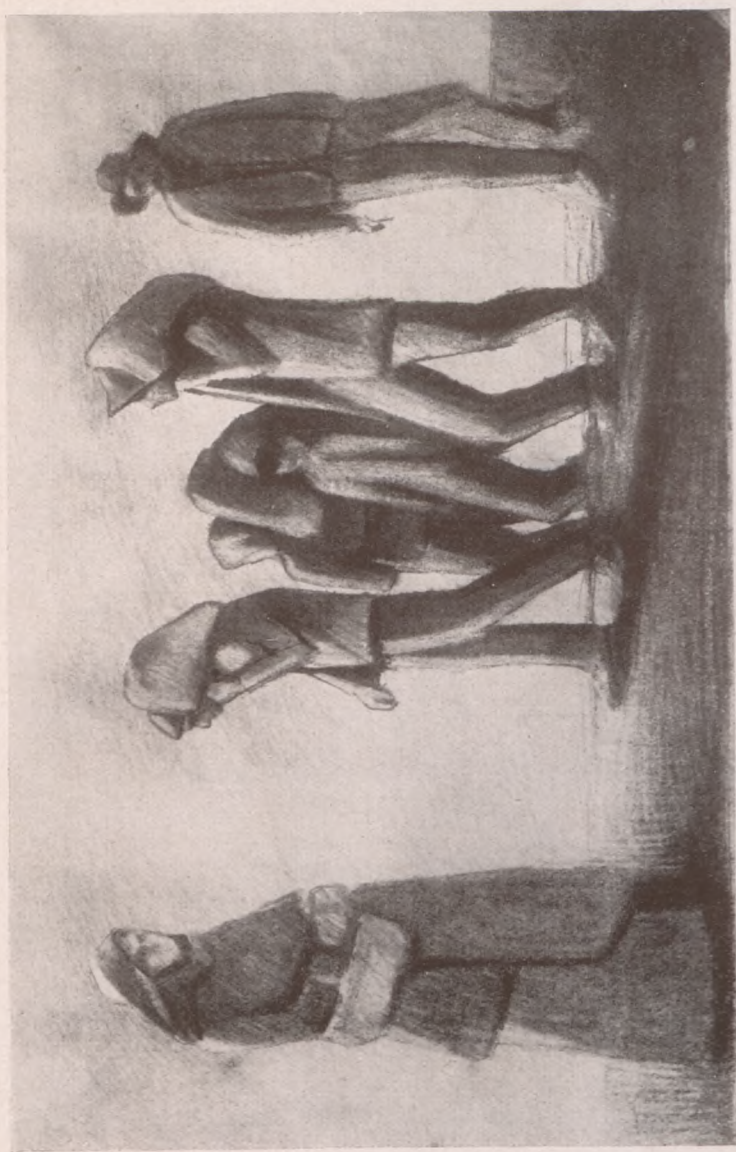
Aba-Novák Vilmos
Tájkép





Vaszary János
Csendélet
Budapest Szépművészeti Múzeum





Nagy Balogh János
Rajz
Budapest Szépművészeti Múzeum





Nagy Balogh János
Tájkép
Budapest Szépművészeti Múzeum





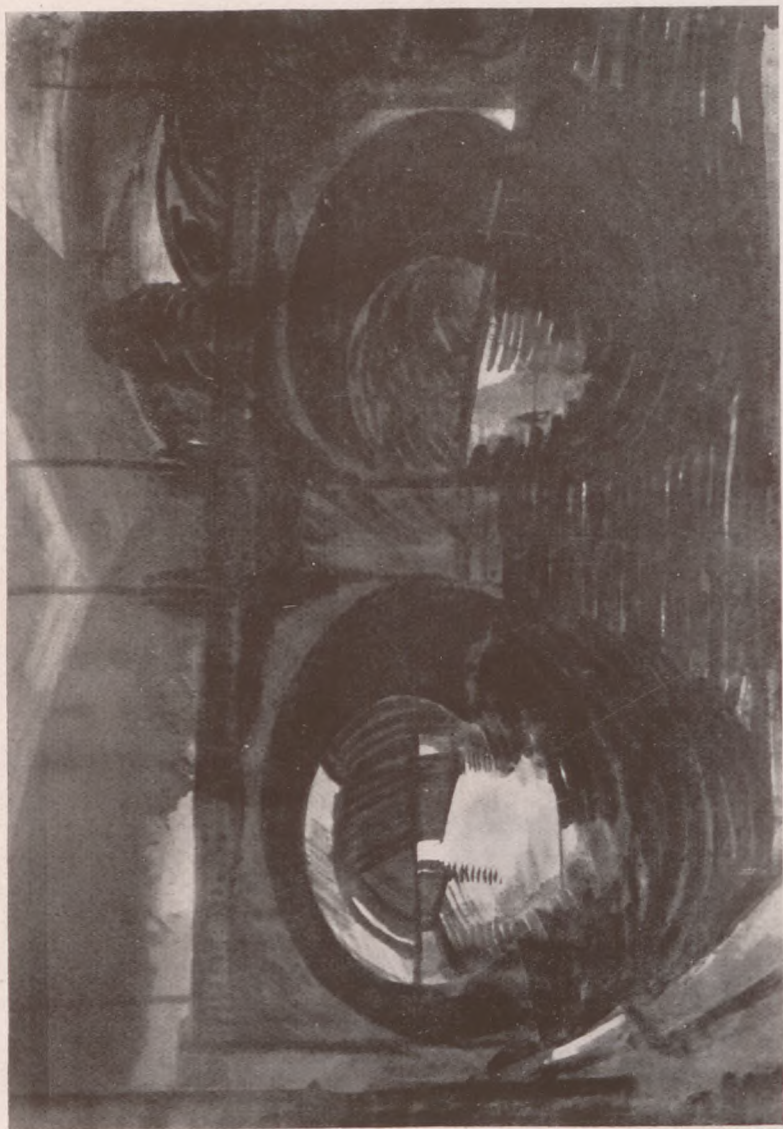
Nemes Lampérth József
Csendélet





Nemes Lampérth József
Fák





Nemes Lampérth József

Híd

Eckström gyűjteménye Stockholm





Kernstock Károly
Erdő





Pór Bertalan

Önarckép

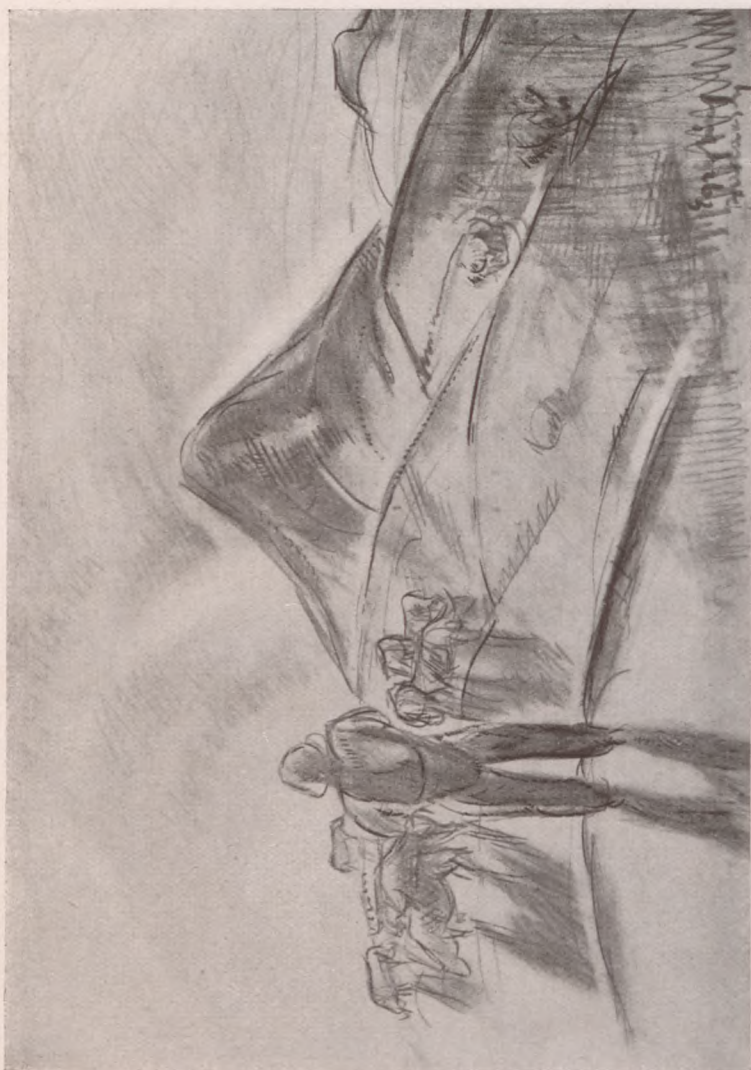
Budapest Szépművészeti Múzeum





Márffy Ödön
Csendélet





Egry József
Pásztor



Egry József
Szöllőhegy



Egrý József
Dombos út





Egry József
Párás, délibábos fények





Czóbel Béla

Akvarell

Hausein gyűjteménye Berlin





Czóbel Béla

Fiú

Haustein gyűjteménye Berlin





Berény Róbert
Tempera





Simon F. György

Eső

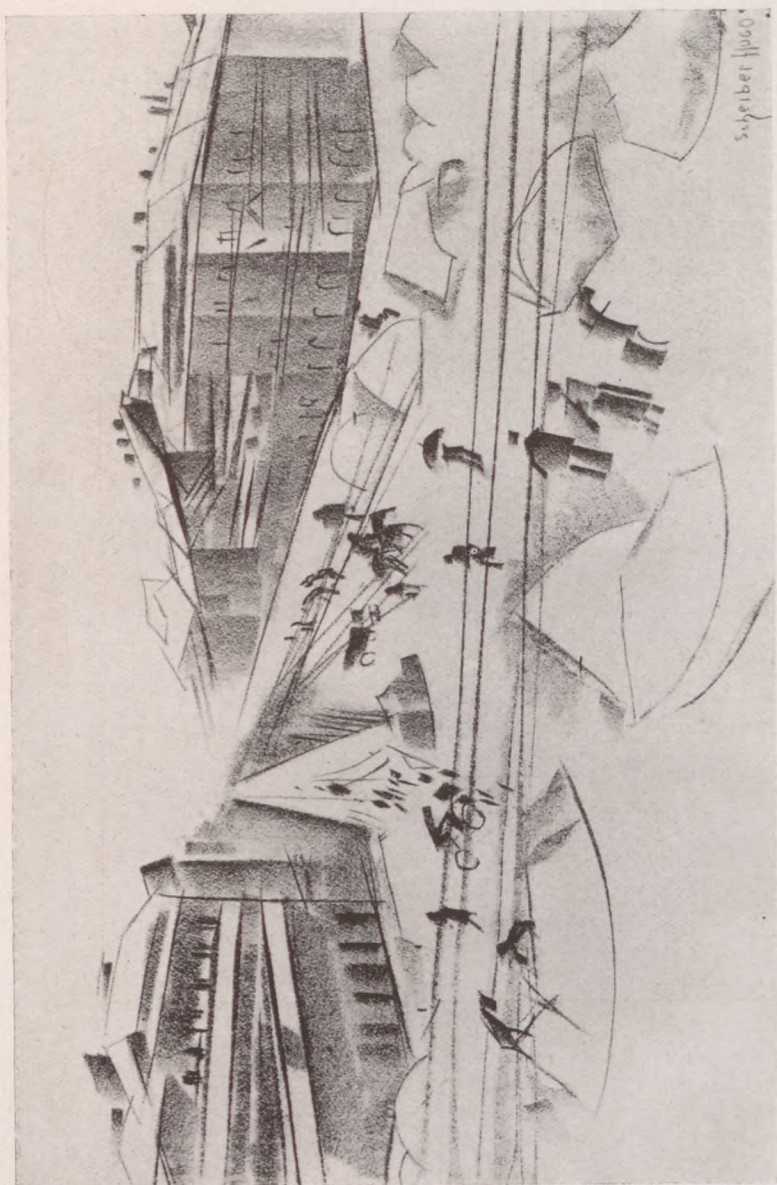
Artinger tulajdona Budapest





Bohacsek Pál
Cseruzarajz
Kovács Józsefné tulajdona





Scheiber Húgó
Rajz
A „Sturm” engedélyével





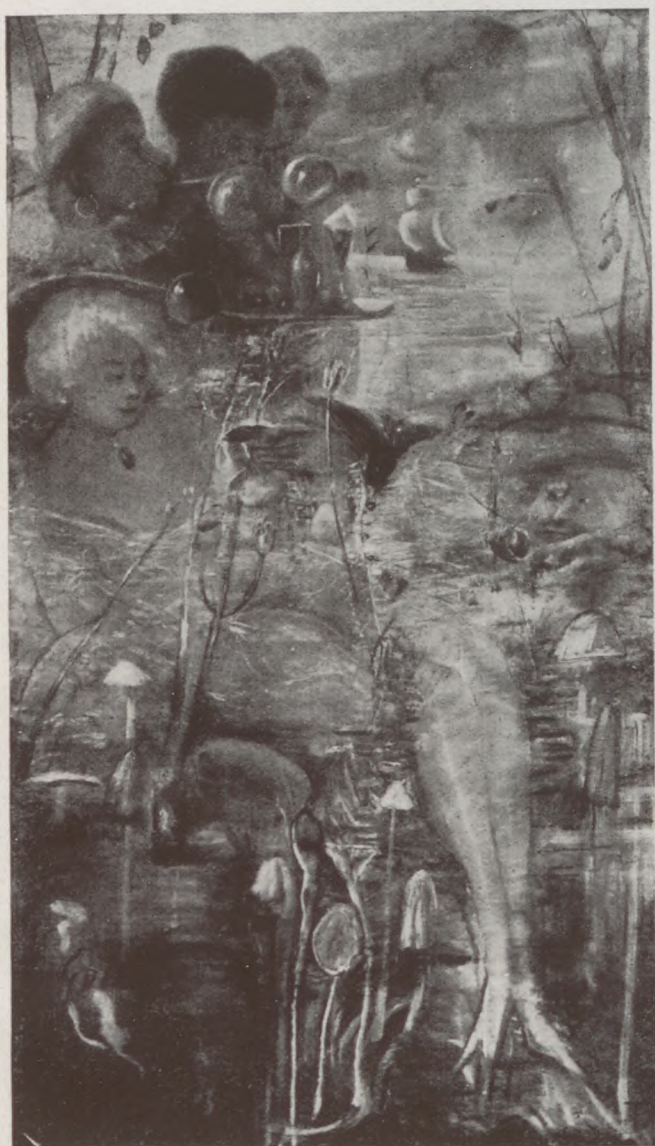
Czillich Anna
Rajzok





Gulácsy Lajos
Régi instrumentumon játszó hölgy





Gulácsy Lajos
 Ópiumszívó álma
 Dr. Erdélyi Lajos tulajdona





Csontváry Kosztka Tivadar

Zarándoklás a cédrusfához

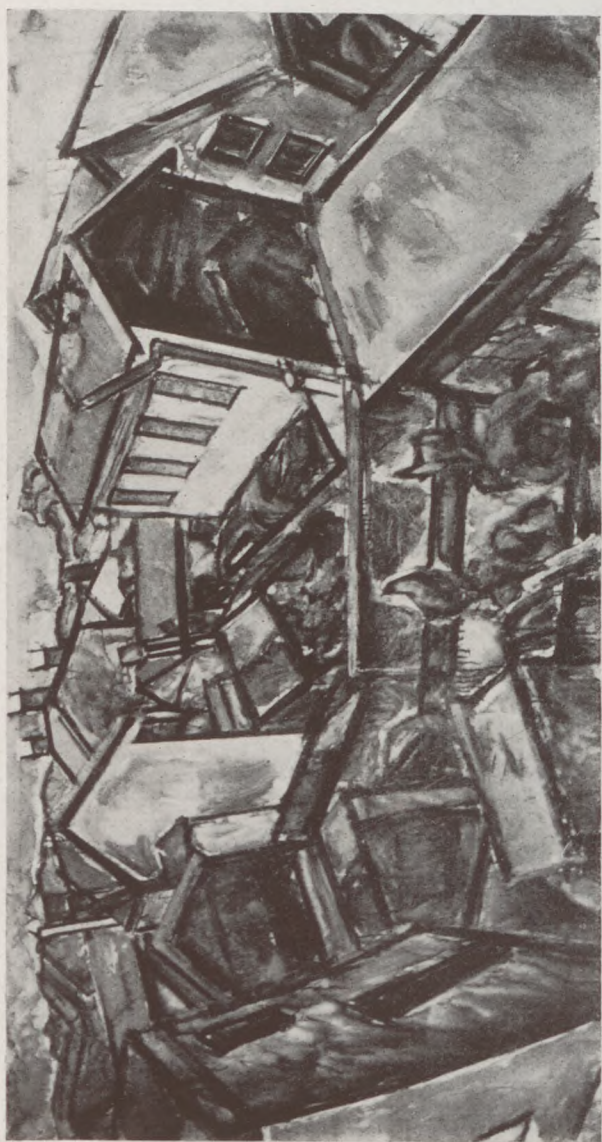
Gerlőczy Gedeón tulajdona





G. Dénes Valéria
Kép





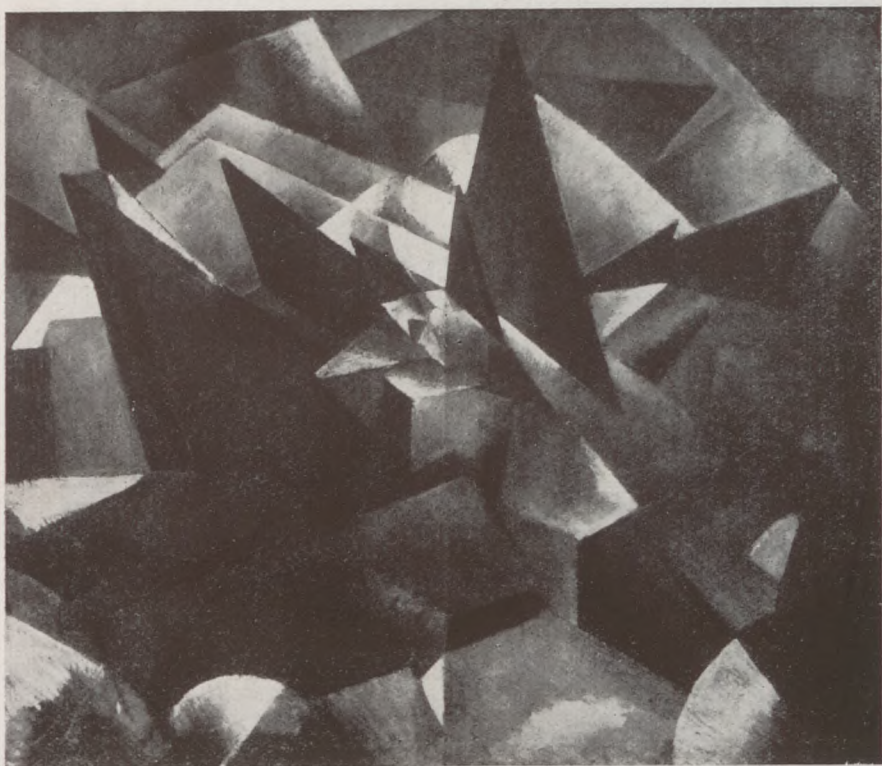
Galimberty Sándor
Kép





Bernáth Aurél
Föld





Bernáth Aurél
Eleven tér





Bernáth Aurél
Kompozíció





Bernáth Aurél
Rézkarc





Kádár Béla

Kép

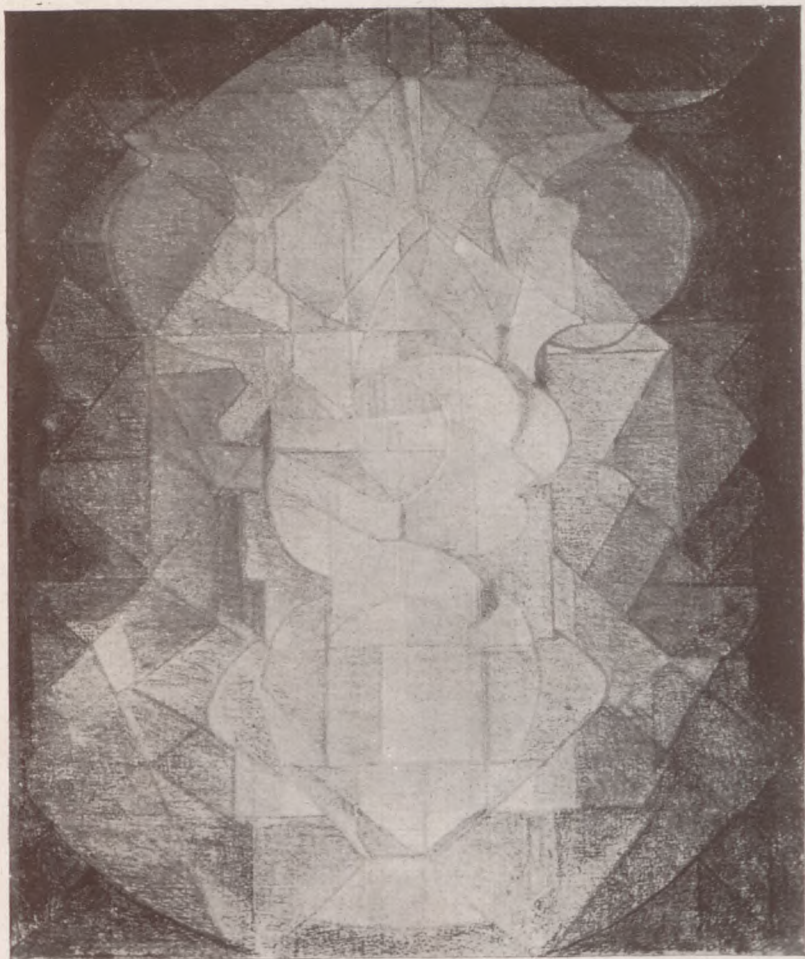
A „Sturm” engedélyére





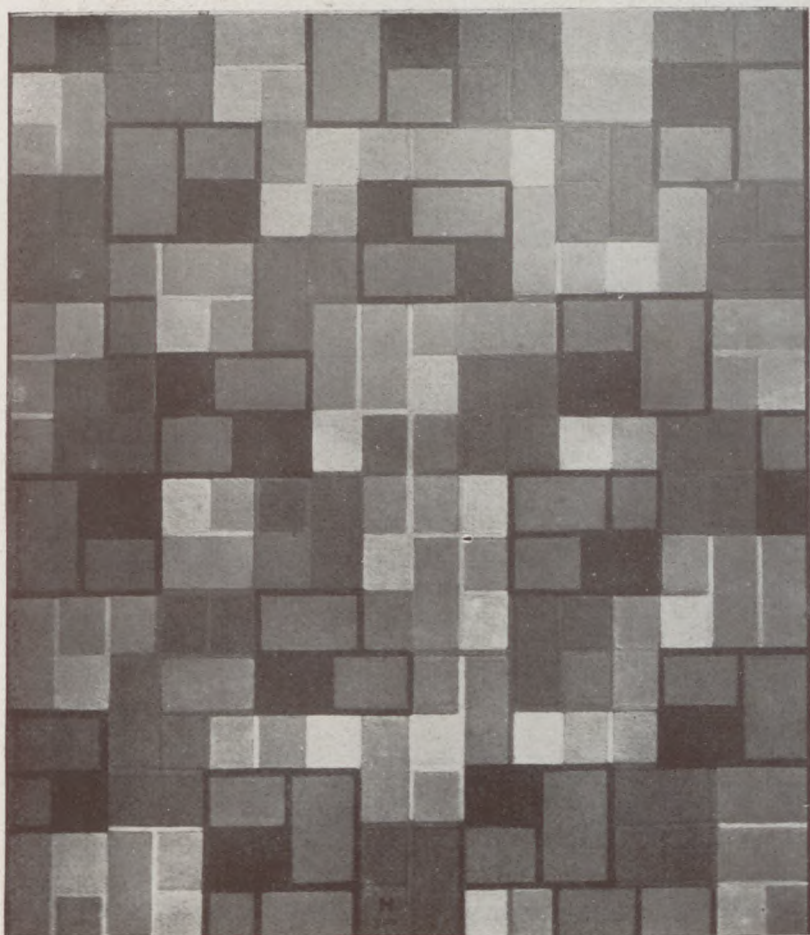
Pór Bertalan
Kép





Huszár Vilmos
Napraforgók





Huszár Vilmos
Kép





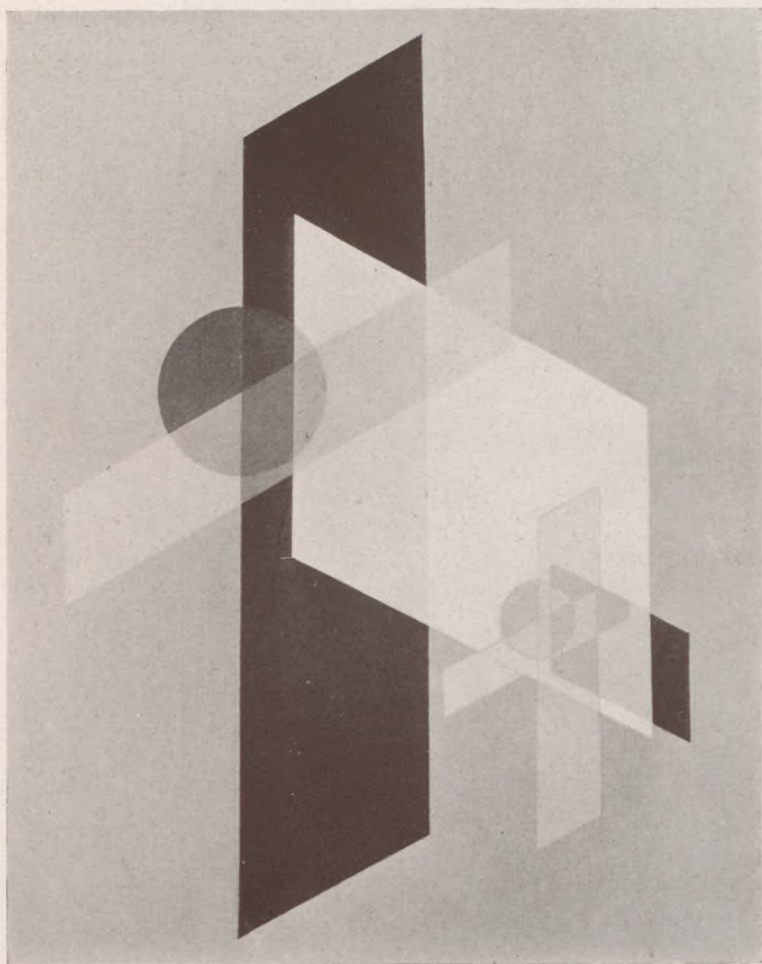
Moholy-Nagy László
Konstrukció





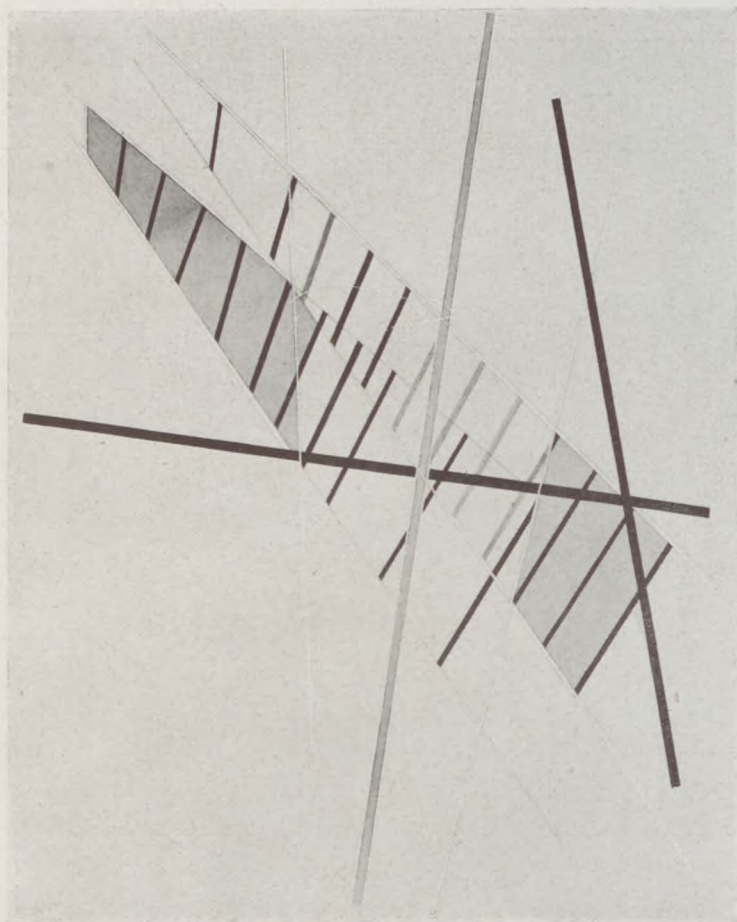
Moholy-Nagy László
Konstrukció





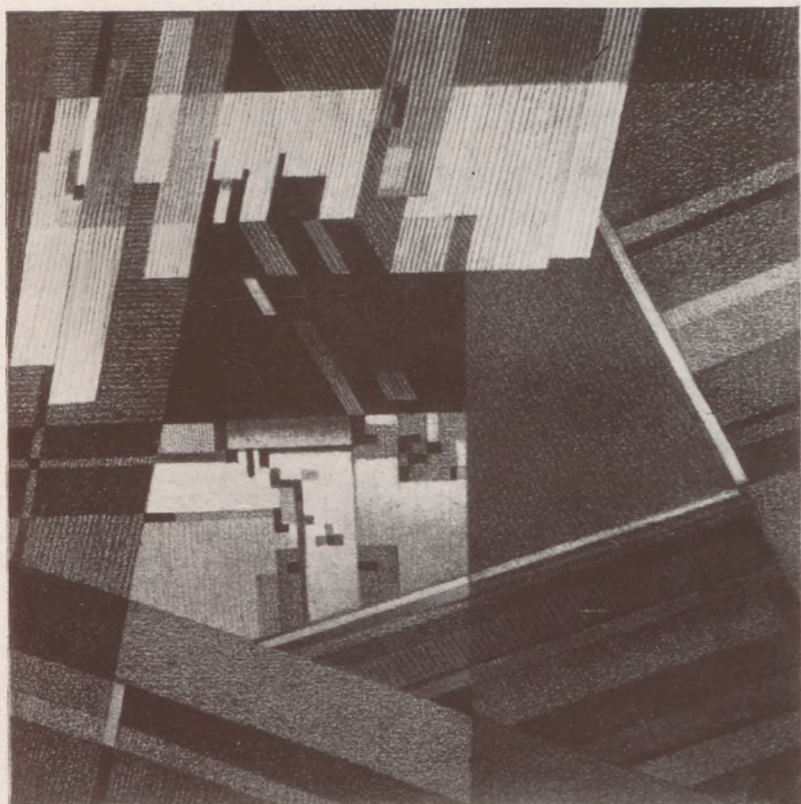
Moholy-Nagy László
Konstrukció





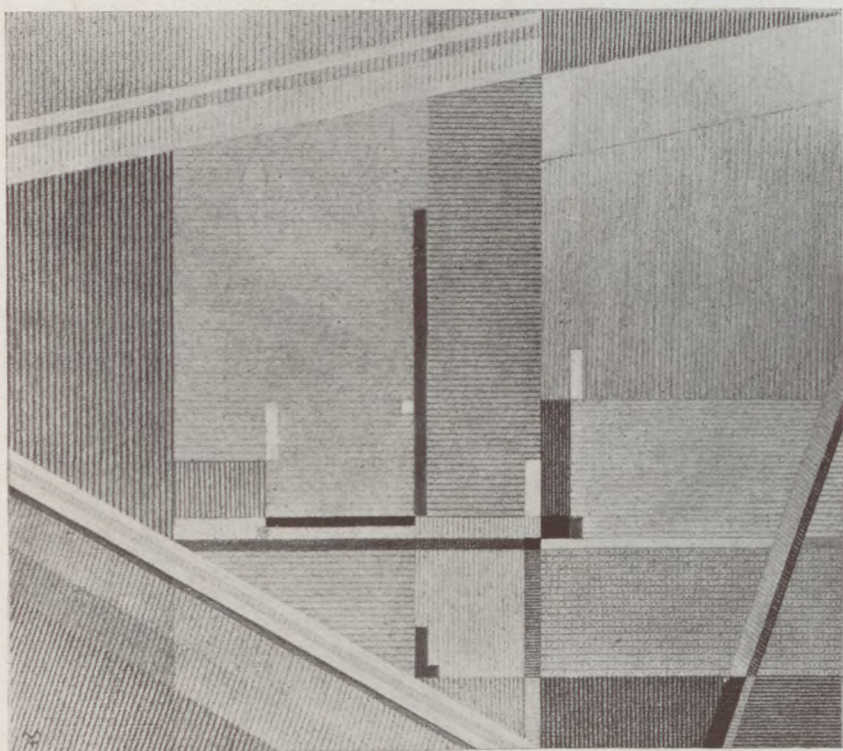
Moholy-Nagy László
Konstrukció





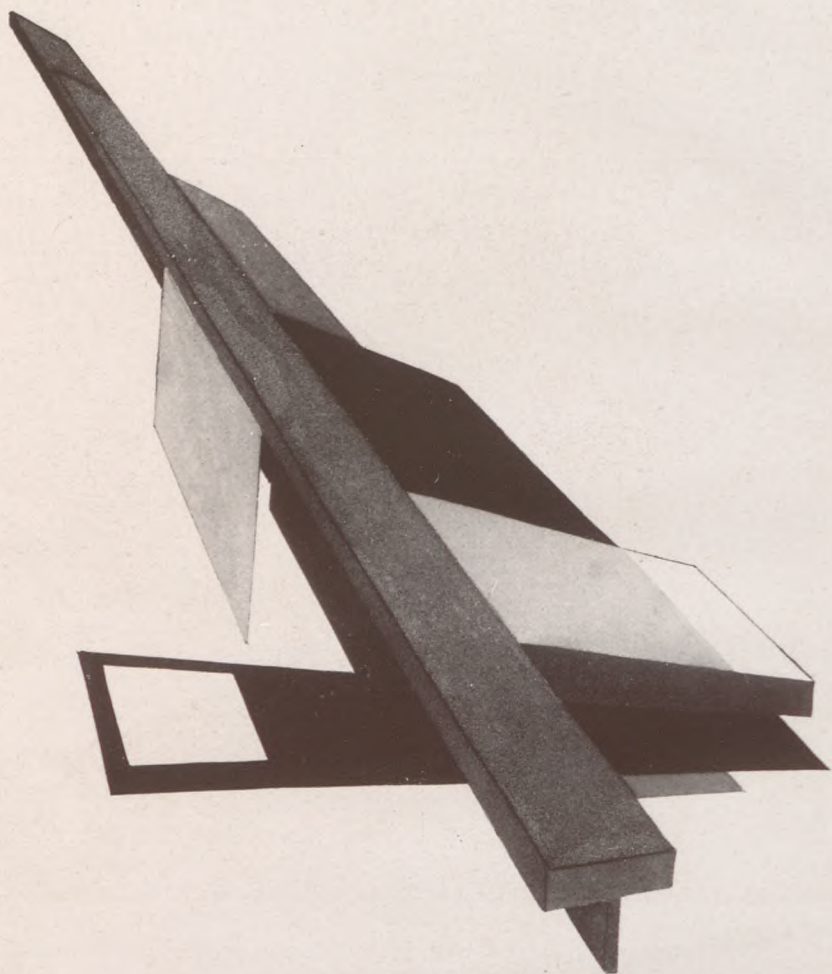
Forbát Alfréd
Színes krétarajz





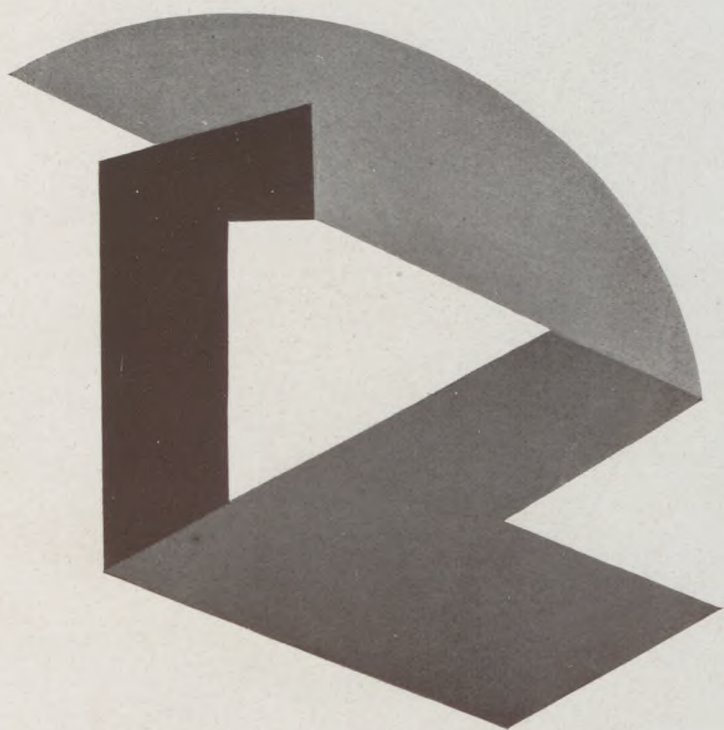
Forbát Alfréd
Színes krétarajz





Kassák Lajos
Dinamikus konstrukció
A „Sturm“ engedélyével





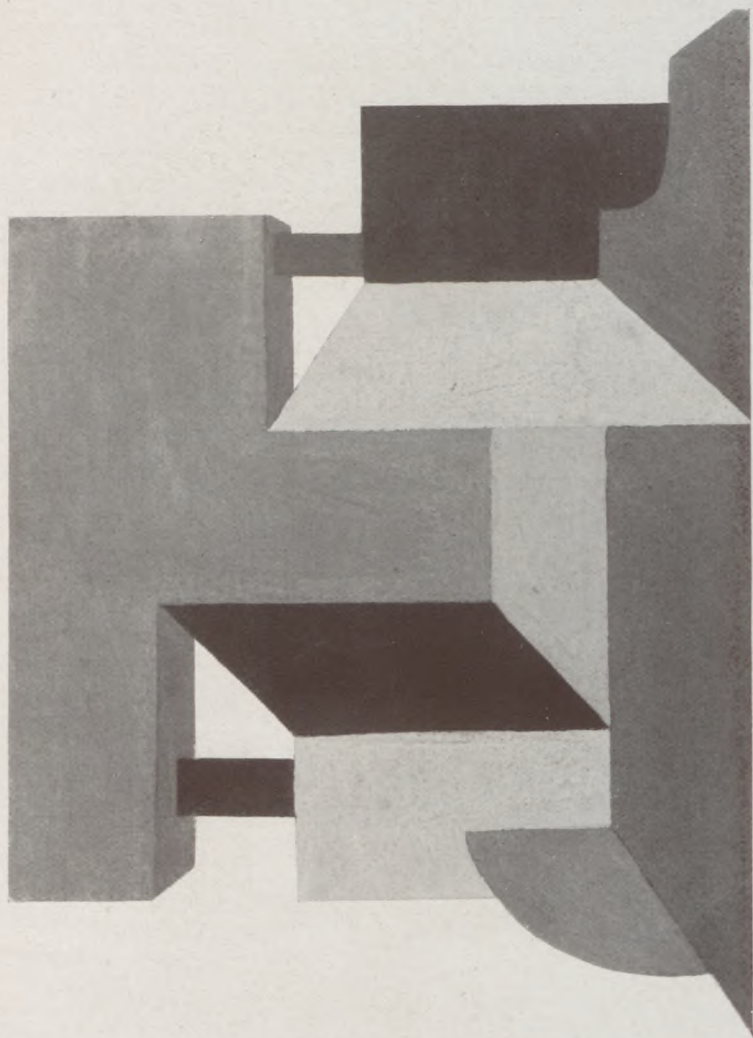
Péri László
Térkonstrukció





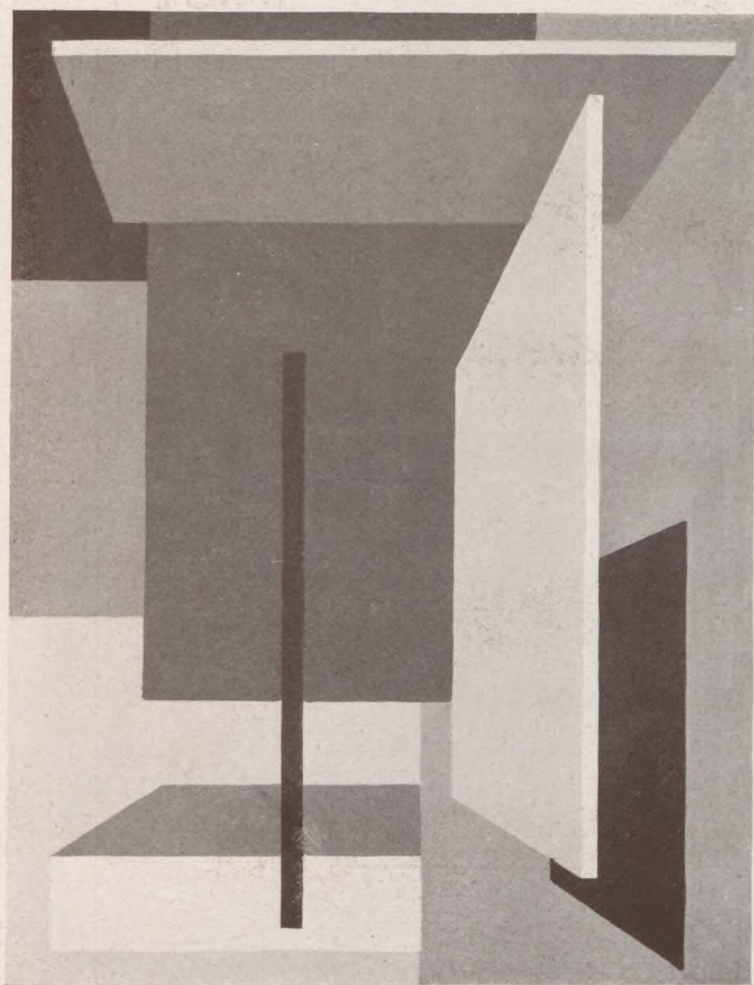
Péri László
Térkonstrukció





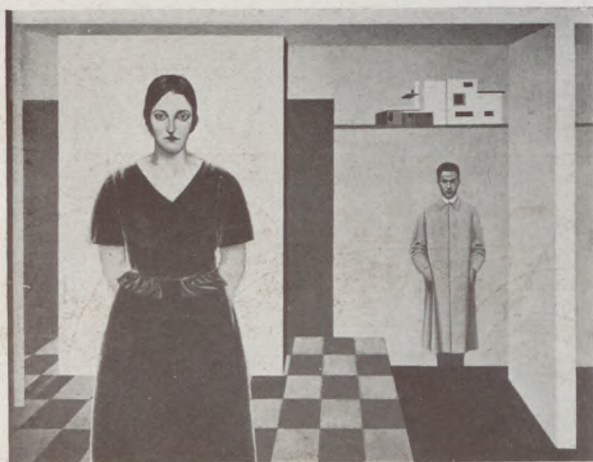
Péri László
Térkonstrukció



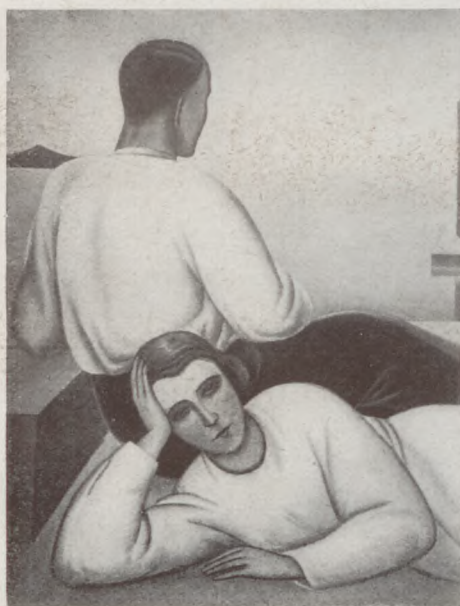


Bortnyik Sándor
Térkonstrukció





Bortnyik Sándor
Kép



Bortnyik Sándor
Részlet egy kompozícióból



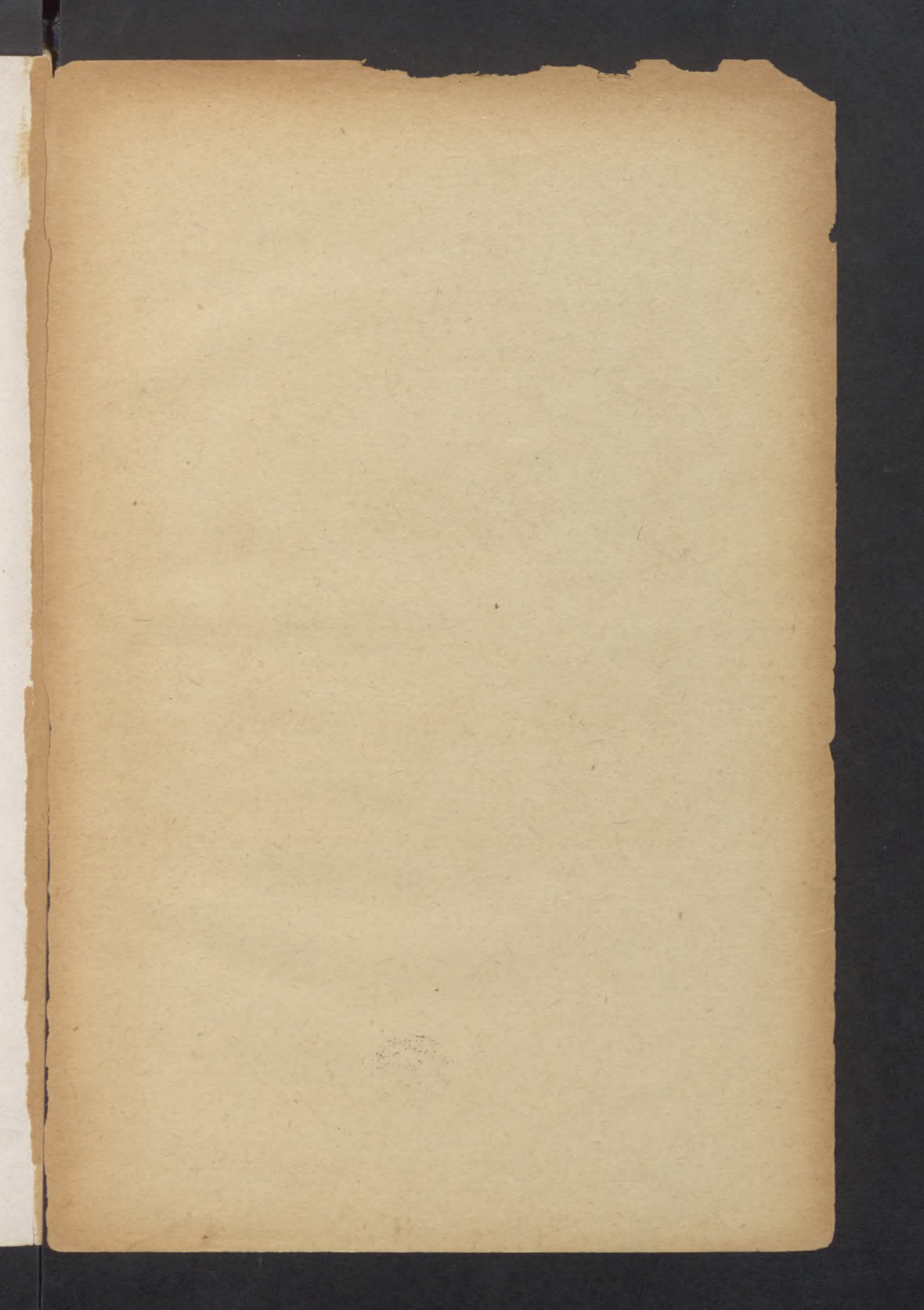


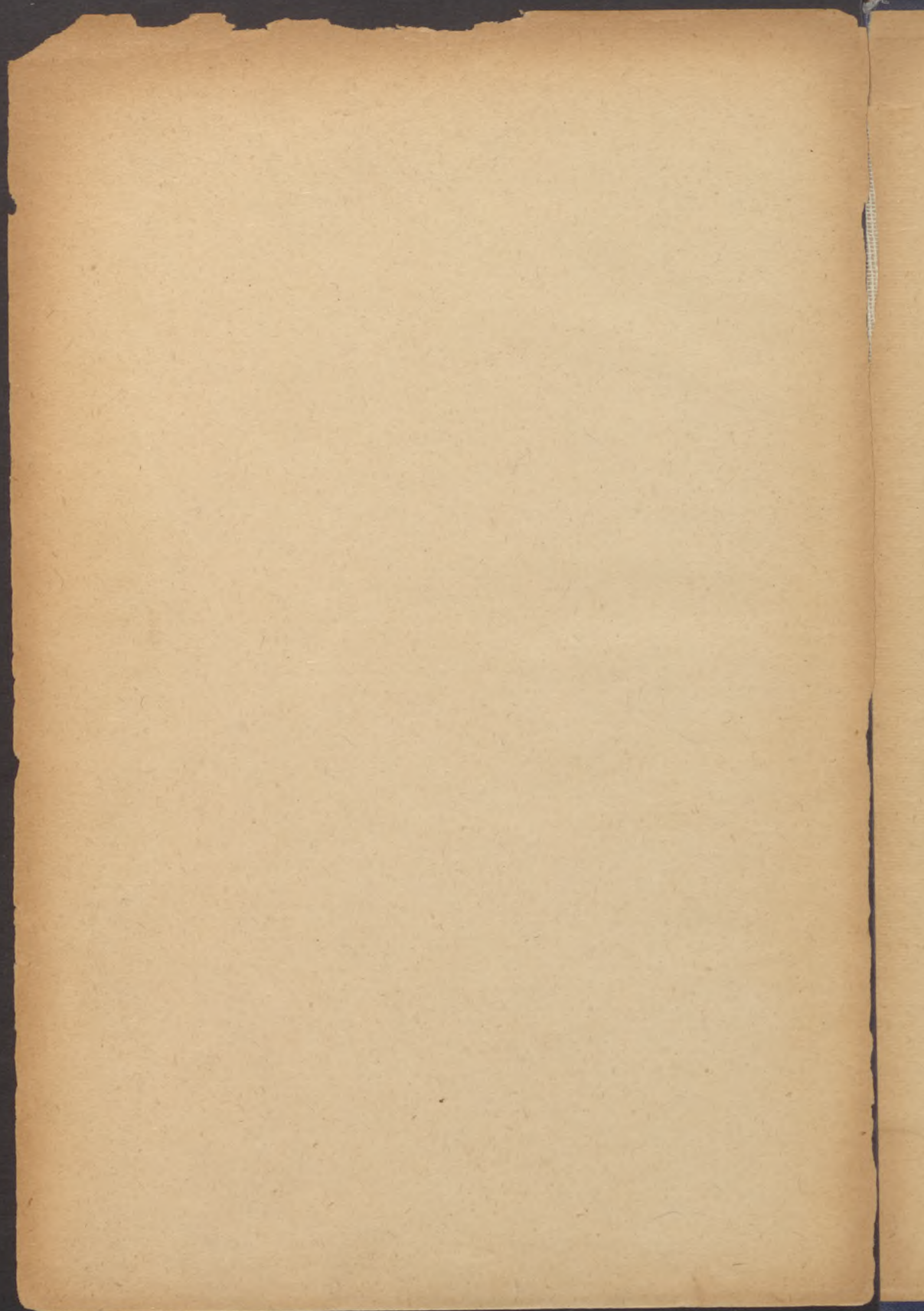
Mattis-Deutsch

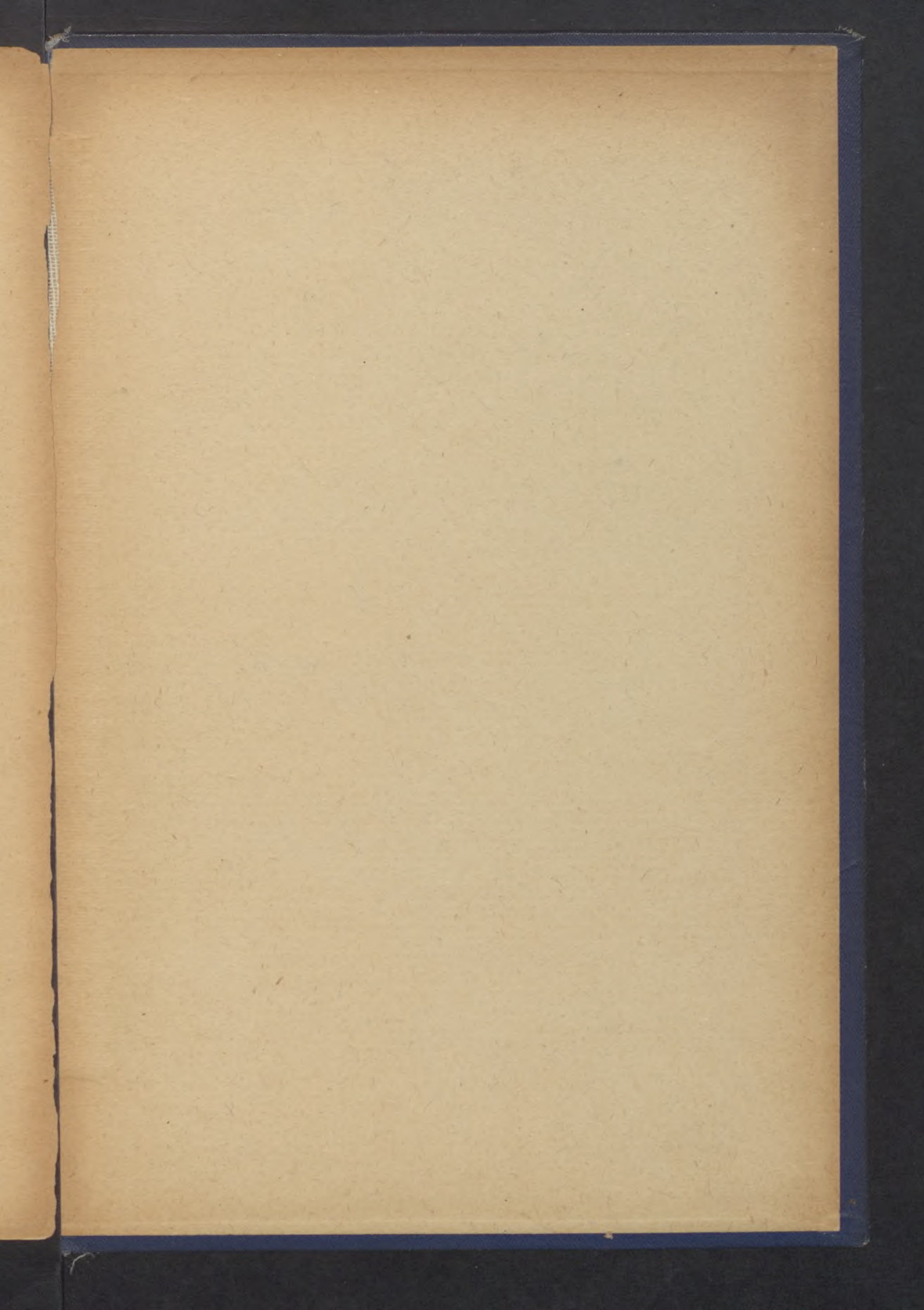
Linoleummetszet

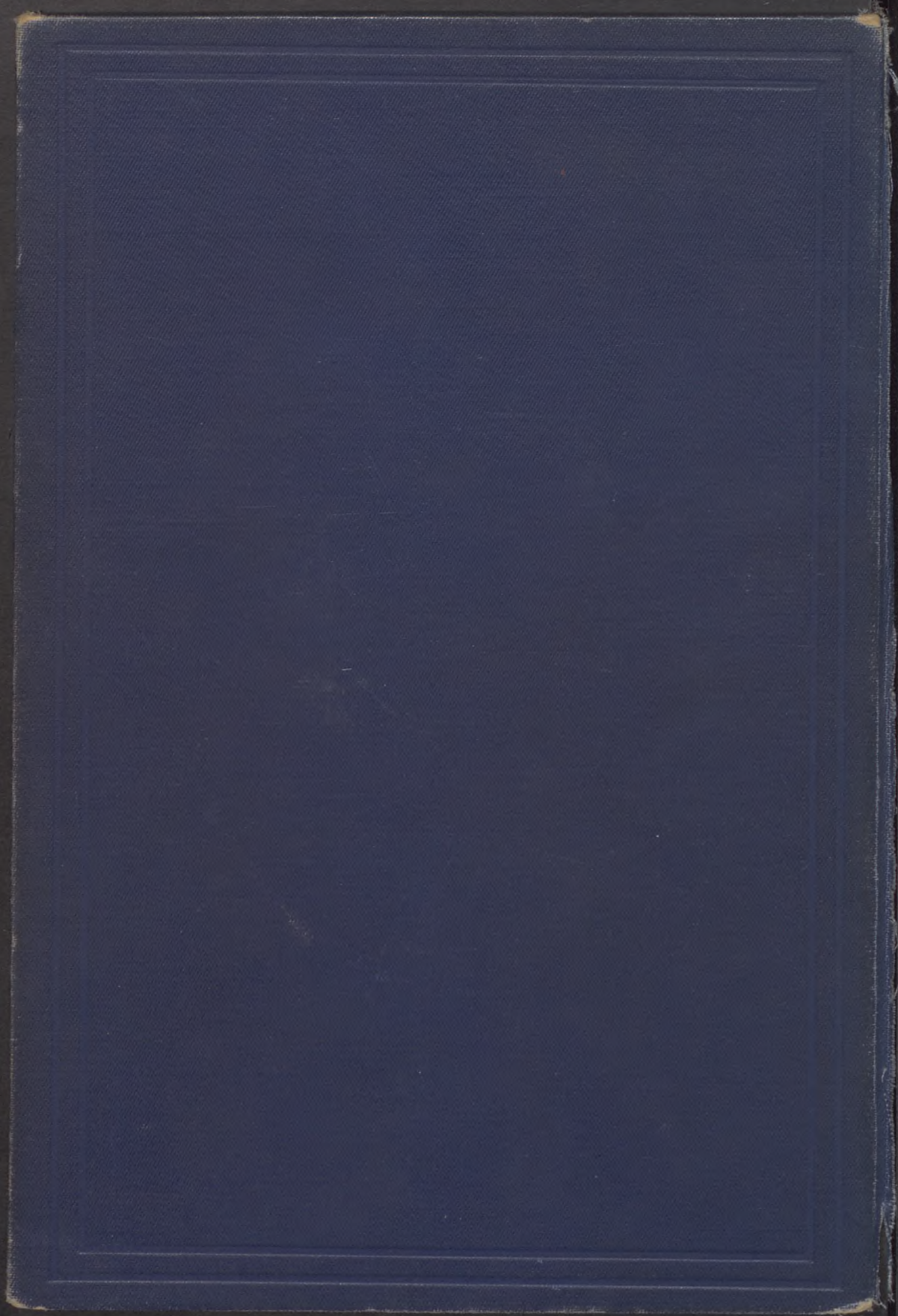
A „Sturm“ engedélyével











КНИЖНИЙ ЗАВѢДѢНІЕ
ИМПЕРАТОРСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА