

AZ ÚJ MŰVÉSZET ÉS A KÖZÖNSÉG

SOHASEM volt oly nagy az ellentét a művészet és a közízlés között, mint napjainkban. Általános a panasz, hogy az új művészet értelmetlen, hogy a műalkotás elvesztette kapcsolatát azzal, akinek készül, a közönséggel. Kivételképpen csak az építészetet lehet említeni, mely az újításaiban rejlő egészséges praktikummal mind nagyobb és nagyobb táborot gyűjt maga köré. Ezzel szemben az úgynevezett ábrázoló művészetek s a közízlés között áthidalhatatlan szakadék tátong, hasonlóan a zenéhez és az irodalomhoz, mely ugyanezekkel a bajokkal küzd, ha nem oly nagy mértékben is.

A szakadás nem régi keletű, körülbelül a háborús esztendőök óta vált akúttá, a legegyszerűbb szemlélő előtt is nyilvánvalóvá. Tíz-tizenöt év óta a látogatók — kiki temperamentuma szerint — fejcsóválva, fogcsikorgatva vagy mosolyogva nézik a kiállítások képeit és szobrait. Kitért a harc a művész és a vásárló között s noha az utóbbi számszerűen és tekintélyben erősebbnek látszik, mindeddig nem aratott diadalt. A művészek továbbra is kitartanak állásfoglalásuk mellett.

Aki e harc láttára meg tudja őrizni tárgyilagosságát, nem tétélezheti fél, hogy szerte a világban valamennyi új festő és szobrász a pathológia birodalmába tartoznék. Azt sem hiheti, hogy a közönség értelmi színvonala mélypontig süllyedt volna. A szakadás okát nyilván másutt kell keresni.

A nagy per évtizedes iratsomóiban nehéz rábukanni az igazságra. Felperes és alperes egyaránt vádolja egymást. Legegyszerűbb, ha emlékezetben visszatérünk a múltba s a kérdést annak genetikáján keresztül próbáljuk megvilágítani.

Az európai művészetben — melynek történetét éljük — a múlt század második feléig teljes volt a harmónia a művészet és a közízlés között. A műalkotások megértéssel találkoztak, nagy általánosságban azt is lehet mondani, hogy a kiváló műveket koruk felismerte és rendkívüli becsben tartotta. Nemzetektől nemzetek vették át a vezetést, az olasz művészet hosszú uralma után a XVIII. században a francia szerezte meg a marsallbotot s azóta valamennyi jelentékeny, internacionális stílust eredményező megmozdulás francia földről indult el hódító útjára. A rokokó, klasszicizmus, romantika s végül a naturalizmus után 1870 körül az impresszionizmus bontotta ki szárnyait s szállott el a kontinens felett. Közöttük az időrendben legutóbbi impresszionizmus az, mely a kétely, a vizsály, a hosszú harc csiráit elhintette. Az impresszionizmus jelentkezése döntő fordulat volt,

melynek súlyát a maga kora nem ismerte fel s melynek végzetes hatására máig nem mutattak rá.

Az európai művészet az impresszionizmusig a tárgyi képzetek alapján állt, azaz a természet egyes részleteinek képzeteit használta fel alkotásaiban. Ezt a hosszú ideig uralkodó irányzatot imitativ művészetnek is lehet nevezni, mert a természetben látott és lehetőség szerint leutánczott formákból alakította műveit. Csupán lehetőség szerint, mert amennyiben a tárgyas formák ellentétbe kerültek a mű absztrakt kívánalmaival (kompozíció, tónus stb.), egyszerűen átalakította azokat. Például idézhetjük Michelangelo Éj-nek nevezett fekvő női aktját, melynek egyik lába 10 cm-nél hosszabb, mint a másik, idézhetjük Paolo Ucello freskóinak zöld alakjait. Tulajdonképpen ezek a változtatások is az imitativ művészet érdekében történtek: adott környezetben a valóságérzést fokozták.

A múlt század második felében jelentkező impresszionizmus az analitikus és történelmi szemlélet korának gyermeke volt. A tudomány valamennyi ágában meginduló hatalmas revíziós mozgalmak nem maradhattak hatástalanul a művészetre sem. A kivirágzó történelmi szemlélet lehetővé tette, hogy a művész megértse más szempontokat is, ne csak a magáét. A festők ráeszméltek, hogy a korstíluson kívül, melyet minden időkben addig egyedül üdvöztőnek tartottak, van más, éppoly jogosult stílus is. Ez a megismerés rendkívül sokat értett a hitnek s ez az oka annak, hogy az impresszionizmus szemlélete merőben elválnak az előző korokétól. A Courbet nevével összekapcsolt naturalizmussal együtt a művészeti kultúra is eltűnt egyidőre s helyét a művészeti civilizáció váltotta fel — hogy Spengler meghaladott, de részleteiben helytálló frazeológiáját használjuk.

Mi volt az impresszionizmusban az a merőben új elem, ami a nagy fordulat kovászává vált? Az európai művészet az imitativ jelleghez ragaszkodott s a tárgyi képzetek alapján állott. Vele szemben az impresszionizmus ha nem vetette is el, de háttérbe szorította a tárgyi képzeteket s helyébe az atmoszférát helyezte. Az impresszionista kép — gondoljunk legtisztább, legjellegzetesebb példaira, Monet és Renoir vásznaira — nem az embert és a növényzetet festette, hanem azt a réteget, mely a festő és a tárgy között elterül: az atmoszférát. Az impresszionizmus az atmoszférának mint világgépnek művészete. Itt, ezen a szűk résen csúszik be a szempontbeli absztrakció, hogy egyre nagyobb és nagyobb részt követeljen a művészi munka processzusában.

Ezt az elhatározó fordulatot a közönség nem vette észre, mert az impresszionizmus atmoszférafestésével elérte, hogy a képek rendkívül erős valóságérzést szuggeráltak. A levegővel, fénnel átítatott festmények elfeledtették a szempontbeli absztrakciót s azt is, hogy az új irányzatot már csak egy vékony szál köti össze az előbbi művészettel. Elvetette a tárgyi képzetek nagy részét, elvetette azokat az absztrakt kívánalmakat (formai és színbeli kompozíció), melyek a régi műalkotásokat egybetartották. Jelentékeny ellenállás nélkül diadalmaskodott, nem keltett nagyobb megbotránkozást, mint bármelyik előző új stílus beköszöntése, amely minden időben kiváltotta a konzervatív hajlamúak visszatetszését.

Az impresszionizmust követő reakció (az úgynevezett poszt-impresszionizmus s az ebből sarjadó absztrakt irányok) részben az előző szemlélethez fordult, részben — mint ilyenkor történni szokott — átvette a támadott fél vívmányait. Szemünk láttára zajlott le ez a rendkívül érdekes színjáték, amely végül a művészt és a közizlést elválasztotta egymástól. Az impresszionizmus hamar elbukott, mert az atmoszféra mint világkép sokáig nem tarthatta magát, formai változatai hamar kimerültek. A reakció, az erjedés kora, mely bukásával megindult, a világháború idején érte el válságos pillanatait.

Az erjedés többféle skolasztikus irányzatot termelt, az úgynevezett izmusokat. Köztük a legjelentékenyebb a kubizmus és az expresszionizmus. Magyarországon leginkább a futurizmust vélik ismerni, legalább is a laikus közönség az új képekhez többnyire a „futurista“ jelzöt fűzi. Meg lehet említeni, hogy az olasz földből sarjadott futurizmus azzal szerezte meg e nagy szóhasználati népszerűségét, hogy mindent tagadott. Mindent tagadott, tehát nagy felzúdulást keltett s nevét sokan megjegyezték. Ennek az anarchisztikus s még hozzá program nélküli iránynak alig van köze a művészethez, időálló alkotásai nincsenek.

Máskép áll a dolog a kubizmussal és az expresszionizmussal. Ezekről szólva engedtessek meg, hogy szemléletüket, képalkotási módjukat egy egyszerű tárgyon, a vizespoháron mutassuk be.

Mikor a kubista festő poharat fest, illetve a pohár festői egzisztenciáját meg akarja mutatni, nem az ábrázolandó tárgy vizuális jegyeihez fordul, hanem a saját tudatához. Úgy is mondhatnánk, hogy nem a látott, hanem a tudott formákat akarja ábrázolni, önmagában a vizespohár színtelen, átlátszó, felül nyitott, belül üres hengeres test. Hajlataiba a külvilág, a fény, a levegő és a színes környezet olykor érdekes, torzult formákat fest, apró reflexekkel borítja be, köszörült széleit megcsillogtatja. Ezek az apró alakzatok — melyek, hangsúlyozzuk, merőben a környezettől függenek — emelik a vizespohár térbeli hatását, szuggerálják azt az érzést, hogy test és nem síkidom. A kubista festő nem törődik ezekkel a színes és fényes térbeli jegyekkel, hanem a tér illúzióját a pohár változtathatatlan tulajdonságaival akarja érzékeltetni. Tudja, hogy a pohár pereme szabályos kört ír le, ezt a kört úgy ahogy van, átteszi a képre, alája rajzolva egy másik kört, mely a talp területét jelenti, összekötve a kettőt jobbról-balról egy-egy érintő egyenessel, a falakat jelentő vonallal. Nem bánja, hogy a perspektíva szabályai szerint a pohár felső peremét és talpát távolról nézve ellipszis alakúnak látni. Számára a pohár festői egzisztenciájának legjelentősebb ügye nem a csillogó anyag és a játszi fény, hanem a téri forma, a hengeralak. A hengert hangsúlyozza a perem körének megrajzolásával. Ezt a szabályos kört csak más látószögből konstatálhatnám, amire itt, tekintve, hogy a festő a pohár falát is ábrázolta, nem került sor. Így hát a kör csak a tudatban van meg. A művész azt rögzítette meg, amiről tudott, de amit ábrázolás közben nem látott. A pohár egzisztenciájából azt ragadta ki, ami éppen nem festői: a tudott, nem a látott formát.

Ezzel az egyszerű példával próbáltuk megvilágítani a kubizmus-

nak a tudatra s nem a vizuális képzetekre támaszkodó szemléleti módját. Az expresszionista festő felfogása merőben más. Neki a pohár csak ürügy. Nem érdeklődik festői egzisztenciája iránt, de nem azért, mintha azzal szemben a tudatra hivatkozna. Az expresszionista művész szubjektív szemléletű. Problémája nem a „pohár“, hanem „én és a pohár“. Érzelmi alapon fest; kifejeződésre, nem ábrázolásra vágyik. A pohár megfestése alkalmat ad, hogy érzelmeinek gátját áttörje. A képen szereplő alakzatok teljesen lényegtelenek, a pohár helyén ugyanily joggal önarckép, tájkép vagy kompozíció állhatna. Semmi sem indokolja, hogy éppen a poharat választotta, egyik sem saját festői egzisztenciáját mutatja, hanem a festő szubjektív temperamentumát. A két absztrakt irányzat, a tudatra támaszkodó kubizmus és az érzelmes, szubjektív expresszionizmus világnézetével elárulja faji hovatartozását. Az előbbi a francia és spanyol, az utóbbi a germán és szláv kultúrából sarjadt.

Az izmusok felléptével teljessé vált a törés a művészet és a közönség között. Ezek a skolasztikus irányzatok csak kezdetben maradtak oly korlátok között, hogy velük kapcsolatban a vizespohár példáját fel lehetett hozni. Idők folyamán végkép elvetették a természet formarendszerét és absztrakt módon igyekeztek ábrázolási céljaikhoz jutni: az elvont térhez egyik oldalról, másik oldalon a természeti formák tolmácsolása nélküli szubjektív kifejeződéshez. Ettől kezdve az addig is egyoldalú definíciót jelentő munkájuk magánüggé vált. A közönség joggal tért napirendre e kísérletezések felett. Nem érthette meg, hogy miről van szó. Az expresszionista és kubista képek nem ébresztenek oly asszociációkat, melyeket a néző azonosíthatna képzeteivel. Az izmusok, e nem annyira értékes, mint kortörténetileg jellegzetes irányok, elbuktak ezen a sikos kövön.

Előre kellett ennyit bocsátani, mielőtt a levitézlésük óta jelentkező új művészetre kerülne sor. A genetikai vizsgálódások azt látszanak bizonyítani, hogy a művészet és a közízlés harcának előidézésében nem annyira a művészet, mint a spekulatív korszellem volt hibás, mely a kísérletező, elméleti jellegű irányzatokat elhatalmasodni engedte. Azóta csaknem tíz év elmúlt. Új művészet jelentkezett, melynek nincs sok köze az izmusokhoz, sőt részben azok ellenhatásából fejlődött ki. A közízlés mégsem barátkozott meg a művészettel.

Az idegenkedés egyik oka kétségtelenül az izmusok riasztó hatásának emléke. Kísért a múlt. A közönség fél a modern művészettől, amellyel keserves tapasztalatai voltak. A másik ok — és ez a hatalmasabb — még mindig a régi, imitatív és tárgyi képzetek alapján álló művészethez való ragaszkodás.

Estztétikai fogalmak sohasem éltek tisztán a közönség gondolatvilágában, ma sem élnek. A művészethez vonzó laikus kívánságai úgyszólván teljesíthetetlenek. A közízlés még ma is a tárgyas szemlélet alapján áll, legfontosabbnak azt tartja, hogy a művész minél erősebben tapadjon a természeti formákhoz. Az irodalmi kultúra jóval fejlettebbnek látszik, mert a színházlátogatók pl. nem követelik, hogy a színdarab egy ad hoc párbeszéd változtatás nélküli, gyorsírási lejegyzése legyen. Úgy látszik, a fotografálás elterjedése nem-

hogy elválasztotta volna a művészetet az ábrázoló ipartól a közönség szemében, hanem a kettőt még erősebben összekapcsolta egymással.

Ezen a ponton az új művészet nem engedhet célkitűzéseiből. A festő számára a természet nem cél, hanem eszköz, a művészet nem másolja, hanem szabadon alakítja mondanivalóját. A művészi valóság szuggesztív ereje nem a természeti formák lerögzítéséből fakad, hanem a festő vizuális képzeteinek a szemlélőjével való harmóniájából.

A művészet körében jólismert, érdekes példát említhetünk arra, hogy a művészi valóság mennyire nem tárgyi realitáson alapszik. Ha a szemlélő oly közel áll egy tájkép elé, hogy az látókerületét teljesen betölti, érezni fogja a kép átmenetekkel teli mélységét. Ha azonban távolodik a képtől, mely mondjuk, nem a falon függ, hanem rézsút a sarokban, festőállványon áll, a kép mélysége eltűnik s az ábrázolás sikserűvé válik, dekoratív tarka foltta devalválódik. A festmény a fal síkján téri képzeteket ébreszt, de azokat azonnal elveszti, ha a környező reális térrel bármilyen kapcsolatba kerül. A világgal való összefüggésében elveszti téralakító erejét. Látható, hogy a realitás és a művészi valóság két különféle fogalom, melyet nem lehet össze tévesztetni egymással. A mélységi illúzióknak nem megfelelő környezetben való eltűnése nem azt bizonyítja, hogy ily illúzió nincs, hanem csak azt, hogy a művészi valóság nem tűri a külvilág realitásának versenyét. Ez az illúzió minden idők művészetét absztrakttá változtatja, abban az értelemben, hogy megnyilatkozása a való világgal nem azonos vagy azzal éppen ellentétes.

Az új művészetben, bár az izmusokkal nem sokban vállal rokonságot, még mindig sok az absztrakció s ez a közízlést gyanakodóvá teszi. Így például a való világ formái, a tárgyas képzetek ma sem nyilvánulnak meg oly tisztán, mint az impresszionizmus előtti festői kultúrákban. A mai festőművészet ragaszkodik a kép-értelműséghez s valóban ez a pont az, mely biztos alapul kínálkozik. A kiindulás bizonyára egészséges, ha a legfontosabb probléma megoldásán fáradozik. Újból a vizespohár egyszerű példáját vesszük elő, hogy bemutathassuk a törekvés helyességét s megmagyarázhassuk azokat a ma is jelentkező formai különösségeket, melyek a tárgyi képzetek alapján álló közízlést megzavarják.

Említettük már, hogy nem a pohár a téma, hanem annak festői egzisztenciája, azt is, hogy a kép célja a kép-értelműség, nem a pohár-értelműség. Megjelenik a pohár a képen, azaz a síkon egy alakzat. A kép szempontjából az a fontos, hogy a pohár és a környezet teljesen összeforjjon, a kettőt ne lehessen egymástól izolálni. Ez egyúttal azt is meghatározza, hogy a pohár hova kerüljön a kép síkján. A cél érdekében a festő arra kényszerül, hogy a vizuális jegyeket az egész kép értelmében alakítsa. Esztétikai egységet más módon, mint egy-értelművétevéssel nem lehet elérni. A pohár egyértelművé válik környezetével, az alakzat a síkkal, tehát az alkotási processzus során a pohár vizuális jegyeinek — ha azok más irányúak, mint a képé — meg kell változniuk.

Ez a kiindulópont a probléma legmélyét érinti s így továbbfejleszhetőnek ígérkezik. Ugyanekkor megmagyarázza azokat a tárgyi képzetek szémszögéből érthetetlen torzulatokat, melyektől az új művészet egyelőre nem szabadulhat. Ma a festő inkább formátlan üvegeket, rézsút meredő asztallapokat, horpadt vagy lapos fejeket fest, semhogy a kép céljait feladja. A két tendencia összeütközéséből csak a kép kerülhet ki diadalmasan. A deformációk a cél érdekében történnek s jobb ha a festő a tárgyi képzeteket nyirbálja meg, mintha lemondana a műalkotás sajátos törvényszerűségeiről.

Fejlődéstörténeti szempontból páratlan színjáték az új művészet kibontakozása. Míg az izmusok letűntéig az európai művészet az utolsó ötven évben mindig több és több fegyvert adott ki kezéből, az új szemléleti mód felfelé ível. Nem szabad félreérteni, hogy részben még éppen a tegnapi izmusokhoz kapcsolódik, hiszen — hogy nagy példát idézzünk — az európai festői kultúrának katakombákban kivirágzó első zsenjei is átvették a pogány római stílus formanyelvét. A szellem gyökeresen ellentétes az izmusokéval. Az analitikus és történelmi szemlélet helyére az összefoglalás vágya lépett s néhány generáción belül az új művészet leveti rosszul szabott, divatjamúlt ruháit. Ezzel a tisztulással, de főképp célkitűzésének egyenességével és emelkedett művészi szellemével hamarosan eltűnteti a közte és a közízlés között tátongó szakadékot.

Az út, melyet eddig a mosoly és a felháborodás csóvái világitanak meg, keskeny, meredek és kövezetlen: fáradtságos, de az igazak útja.

GENTHON ISTVÁN