



## Jegyzetek az impresszionizmusról.



A következő fejtegetéseknek inkább védelmi tendenciája van. Miután az ítélezést csak a pusztá igazságok ereje döntheti el, amennyire tehettem, tartózkodtam a világosság rovására nevek felsorolásával, tekintélyek súlyával az olvasót elkápráztatni, befolyásolni. De mivel — mint az a tárgyalás modorából is kitetszik — másrészt céloom ismeretterjesztő is volt, a nevek nélkülözése az első pillanatra szinte keresztülvihetetlennek látszott. Mégis, az olvasóra bízom az exponensek föllelését, tárlatokon, műbarátoknál.

\* \* \*

Törekvéseket, irányokat, korokat soha sem lehet önmagukban, a fejlődés menetéből kiszakítva vizsgálni, legkevésbé szabad azokat közönséges jelszavak, osztályozások vagy tradíciók szerint elbírálni.

S ha az impresszionizmust ezek szerint helyezzük a kritika világító sugarába, talán más véleményt alkotunk magunknak a kor legkifejezőbb, legtermékenyebb, legkifejlettebb irányzatáról, amely a sok félreismerés következtében oly elkeseredett támadásban részesült, mint aminőben csak részesülhet egy törekvés, amelyet még a tömeg át nem értett. Talán épen ezért érdemes vele foglalkoznunk, mert ahol legelkeseredettebb a harc és legnagyobb a küzdelem, ott a legjobb erők mérkőznek össze a pozícióért.

Születése, fejlődési menete egészen analóg a többi irányzatokéval, legyen az akár festési, akár építési, akár filozófiai. Hogy azonban a keletkezést teljesen megérthessük, szükségesnek tartom a sok stíl vagy irány közül egynek — tisztán festési szempont szerint — élettörténetét születésétől haláláig nagyjában ismertetni. Csupán példának okáért vegyük a klasszicizmust.

Idő a XV. század első fele.

A keresztény világnézet a földet siralomvölgynek minősítvén, száműzött abból minden elemet, amely a kedélyeket aljas, földi hívságokra terelhette volna. A lelkiélet, az égre vágyódás, az extatikus vagy fanatikus állapot kifejllesztése és állandósítása; sanyarúság, aszkézis voltak a célok, hogy a túlvilági életben, annál bizonyosabban gyönyörködhesse az angyalok kara énekében az Úr, a jézus, a szűz Mária—sárgától a berlini képig játszó színharmóniájában.

Természetesen a mindennapi realitás ilyen állandó megtagadása előbb-utóbb lázadásra vezetett és annál magasabbra csapott fel a hullám, mennél erősebben állott annak ellent a hatalmi törekvések által alapozott gát.

Amíg tehát a testi táplálék elvonása rajongó örületbe hajtotta a kevésbbé eszeseket, a gondolkozó, egészséges fizis égett a vágytól, a pogány örömök után.

Es csodák csodája: a földi paradicsomot legelőször is a papok igyekeztek meghonosítani. A pazarul támogatott művészek habozás nélkül nyúltak vissza témáért a régi, pogány világ életébe és versenyt állottak uruk és patrónusaik lukuluszi orgiájában.

Századokon keresztül tartó letargia után ismét felpeszdzült az élet; a mezőkön felzendült az ének és madárdal; a paloták pompái közé kévékben ömlött a napsugár, az erdőt, mezőt, fűt, fát és folyót ismét benépesítették az istenek. Öröm és boldogság árjadozott szerte Európában.

A tiszta krisztusi világnézet nem kedvező a művészetekre.

Érdekesnek tartom megemlíteni, hogy akkor már Roger Bacon, William Occam és Nicolaus Cusanus hatalmas rést ütöttek a hivatalos papi uralom bástyáin, elkülönítvén a szabadgondolatot, a filozófiát a hitnek dogmáitól. (Akár csak a régi görögök.)

A humanisták fölfedezték az embert és az építészet, szobrászat, festészet soha nem gondolt lendületet vett: Renaissance.

Egy századdal később már hatalmas mesterek a műrecek oly sokaságát állították elő, hogy e kort nem ok nélkül nevezik a festőművészet aranykorának. Ide esik a festés igazi klasszikus kora, mert a többi művészettel szemben a görögök, rómaiak ebben az ágban nem alkottak különösen nevezetesen.

Itt volt a delelő.

A nagy alkotások egy darab időre megakasztják a fejlődés menetét; a teremtő erő mintha kimerült volna. Mintha pihenésre

lenne szüksége az alkotó géniusznek, stagnáció állana be az idő kerekénél.

Az emberek örvendeztek és bámultak. Bámulták és csudálták a nagy mestereket, mintha azokban önmagukat imádták volna. A mester körül csoportok képződnek, az iskola. Megfigyelik a mester minden fogását, alkalmazkodnak szeszélyeihez; szokásaiból és dolgozásának mikéntjéből szabály lesz és törvény; modorából: minta és a bámulókból: utánzó. A nagy Mogul minden csekély intézkedése: parancs; az iskolában legfőbb érdem őt vakon követni, legfőbb ambíció: hozzá hasonlónak lenni. Szerencsére azonban a nagy emberek valamiben különböznek a tucatlányektól, ami ezekben nincsen meg, sőt nem is lehet. Következőleg a mesterből csak azt utánozhatják, amire ők is képesek és ami épen nem jelentős: s ez a külsőségek leszögelése, vagyis a dolog mester-ségi oldala. Eddig azonban még mindig nincs baj. De a mester halálával a vezetés közepes tehetségű hangadók kezébe kerül, akik szűk látkörű elméleteikkel ránehezedenek a fejlődő tanítványokra, kiölve azokból az eredetiség lehetőségét is. Eközben persze a múlt nagy hagyományait lassanként egészen elsikkasztják. Az iskolákban *így* jegecesedik azután ki a normatívák olyan szabályzata, amelyet mindenki ért, mindenki kedvel t amely tehát közönséges és üres. íme a modorosság.

Az alkotási szabadság eme megkövülését, a kifejezési formációk illetén megmerevedését nevezik szarkasztikusán akadémi-kusságnak.

A külvilág ezenközben haladt. Új ismeretek jöttek, új eszmék, ideálok alakultak ki és ezek a bennök rejlő erőnél fogva lelkesítenek; javult és tökéletesedett az emberi organizmus is s ha bár ez nem is olyan kézenfekvő, de a kölcsönhatás következtében mind többet és többet von be az ember szemlélődése körébe.

Az iskola azonban, hasonlólag minden korok iskolájához, legkésőbbben vészen erről tudomást. Ez az az időpont, melyet később Diderot olyan találóan jellemzett: „Mikor egy költő vagy filozófus szétbontja a szárnyaslovat és kortársait jobb ízlésre akarja szoktatni. Ekkor történik, hogy a kritikusok és kis emberek, a múlt idők csodálói feljajdulnak és azt állítják, hogy minden elvesztett”. (Salonok XI. 254. 1.)

A régi felfogás lejárt; új korszaknak szülöttjei jönnek, új látókörrel; feszülő izmaikban bizakodva hadat üzennek a béklyóba nyugózó exkluzív irányzatnak; ifjúi hevükben félre-

lőkik a réginek lényegét is, ami abban becses s így örök. De a kényelmesen elhelyezkedett, rendesen megzsírosodott letéteményesei a régi mestereknek, a hivatalos örökösök: átkokat szórnak a lázadókra, a szentelt hamvak megcsúfolói ellen fordul a kor is — de az új irány harcosai feltartóztathatlanul törnek előre — és diadalra jut a romanticizmus. Mert az élet épen a küzdelem és a küzdelem: siker.

Rehabilitáció, apoteózis, a függöny legördül, de csak azért, hogy holnap újra felhúzzák, mert előlről kezdődik ismét a *divina comedia*.

Minden irányzat megvénhedik, de előbb a méhében hordozott gyermeknek életet ad s a természet rendje szerint e gyermeknek meg kell az apát haladnia. És milyen mindennapi látvány, hogy az apa meg nem érti serdülő fiát, akinek gondolkozását, cselekvéseit aggodalmas szemekkel nézi, pedig a hiba nem a gyermekben, hanem a korban rejlik.

Ezen mindenkori szakítást a régi, elavult elvekkel, az új generáció illetén frappáns hadüzenetét nevezzük szecesszióknak. A legutóbbi nagy szecesszió semmiben sem különbözött a többiektől, csak a dátumban van változás.

\* \* \*

A kor, melynek méhében az impresszionizmus fogant, a materiális világnézet és a szintetikus törekvések ideje volt.

Születése szintén háborús körülmények között esett meg; támadás, félreértés, győzelem.

A harc a két alaptényező: rajz és színezés körül tört ki; lássuk mind a kettőt a maga lényegében.

### **A rajz.**

Alapigazság: a távolság arányában kisebbedik a tárgyak nagysága.

Ez a kisebbedés azonban — a régiek felfogásával szemben — nem *en miniature* történik, mintha például egy kicsinyítő (konkáv) üvegen keresztül nézném a tárgyat vagy tájat. E lencsén keresztül a vonalak, formációk, a legapróbb részletek teljes precizitásban megkülönböztethetők (mint ahogyan a preformációt képzelték!), de a természetben jelentkező távlat nem ilyen.

A távolság folytán beálló kisebbedéssel a részletek elmosódása, a lapok Összeolvadása és a vonalak, kontúrok bizonytalansága áll be.

Továbbá, verőfénynél vibrál a levegő, szinte kézzelfogható eme vibráció vonal- és színbontó hatása; igazán csak ki kellett lépni a szabad természetbe, hogy mindezeket észrevegyék. Minél nagyobb a szemlélő és tárgy között a levegőmassza, minél erősebb a napsütés következtében a vibráció: annál nagyobb mérvű a kontúrok, formák elmosódása és frappánsabb a színek átömlesztése.

A vonaltávlatot, melyet a régiek geometriai pontossággal hajtottak végre, eme sajátos művészi szempontok szerint helyesbítették, következőleg a rajz precizitása, aprólékos részletessége odamódosult, hogy mennél messzebb van egy tárgy, annál inkább nagyolható és mentül közelebb áll az, vagyis minél nagyobbnak ábrázolom: annál több részletességet tüntethetek fel azon. Aprólékosságba még itt se lehet menni, mert azt már az eszköz zárja ki, amellyel dolgozik a festő. (Tompá ecset, stilizálás.)

A festő, ha közelálló, nagy objektumot akar kicsinyítve vásznára vinni, akkor merő nézés vagy a szempillák behúzásával kivetíti a tárgyat olyan messzeségbe, minő a festmény méretének megfelel; s nem-e neveltséges, hogy egy 600—1000 lépésnyiről szemlélt, kis újjamnyi alakon külön tüntesse ki valaki a szemeket, orrot, füleket, száját és még a bajusznak egyes szálait is. Pedig a régiek akkor bámulták meg legjobban: ha a mentezsinóron még a szövés menete is meglátszott.

Különben is a képet falra aggatva szemléljük 5—10 lépés távolságról, innen pedig már a miniatűr-hatások úgy sem érvényesülnek. A kép nem fotográfia, hogy azt kézbe vegyék.

Ennyit a vonalról.

A második forradalmi elem volt

### **a szín.**

Alapigazság: a szín nem egyéb mint fénytörés.

Aszerint, amint a fényt egy felület elnyeli vagy visszaveri, állanak elő az egyes színek.

Fény a szín hordozója, szülőanyja; fény nélkül nincsen szín és viszont: minél erősebb a fény, annál tisztábbak és üdébbek a színek.

Eme igazságok megértésének szükségképeni következménye lön a működési tér kitétele az *atelier*-ből a szabad levegőre (*plein air*).

A régi, dohos még a vérkeringést is lanyhasztó bűz után az üde, a friss, az ereket duzzasztó, szabad levegő! a mindent szűrkeségbe foglaló, bágyadt homály után — a mindeneket éltető napsugár! Csak az képes eme egyetlen lépés fontosságát meg-

érteni, aki átélte a hatást, mikor az akadémikus-szürkeségbe tartott képei közé kifüggesztett egy *plein air*-alkotást.

Hiszen tudvalevő dolog, hogy az akadémikus soha egy színt a maga tisztaságában fel nem vitt a vászonra, úgyszólván kizárólag, tört (a komplementérral tompított) színnel dolgozott, nehogy az nyers, kirívó legyen. És ha valaki ebben a tekintetben kutatva újítani mert, kiátkozták (Szinyeyi-Merse). És tényleg, ha, kivált a romantikusoknál, találkozunk is egy-egy tiszta színnel, az inkább bántó mintsem üde: mert a színharmóniáról egészen más fogalmaik voltak, mint nekünk.

A régi szemek megpillantván egymás mellett a kéket és zöldet (kék blúzon zöld masni), olyanformát éreztek, mint mikor a zongorán egyszerre ütöm meg azt f-et és a g-ot. Pedig hát a természetben a legtökéletesebb harmóniában vannak egymás mellett úgy a rokon-, mint az ellenlábás színek, mégis a szép látszatát keltik, mert a szemlélődésnél nem a részletek keresése a fő, hanem az összehatás felfogása.

A fizika fénytörési elmélete megtanított bennünket, hogy tulajdonképpen csak három szín van; ezek a piros, sárga és kék (primer színek). A fehér, mint a színek telje és a fekete, mint a színek negációja közömbösek, mert míg a színek egymással keverve egy új harmadik színt adnak (sárga-kék = zöld; sárga-vörös = narancs; vörös-kék = lila, másodlagos színek): addig a fehér az egyes színeket csak világosítja, a fekete pedig azokat elnyeli, törli. A másodlagos színek egy elsővel keverve (harmadlagosak) majd egymással, később kiegészítő (komplementer) színeikkel keverve, kombinálva, világosítva vagy sötétítve olyan gazdag koloritot adnak, amelyhez képest a régi mesterek legmerészebbjének palettája is koldus szegénynek tekinthető.

És ezt a kincset a fénynek köszönhetjük, a napsugárnak, a szabad levegőnek.

És ezt az elméletet az impresszionisták használták ki legteljesebben.

Ismétlem: az ismeretek bővülése és érzékszerveink tökéletesbülése kölcsönhatással van egymásra. S így színérzékünk fejlődött a szemünk finomodása folytán. Ma egész színiskálát különböztetünk meg ott, ahol kezdetben, csak pár századdal előbb, még a szélsőségeket sem látták. Régente csak egyféle feketét ismertek. Rembrandt volt az, aki a hideg és meleg feketét kezdte alkalmazni; és manapság egész sorozatot különböztet meg feltétlen bizonyossággal az előbbre haladott, érzékeny szemű festőművész.

Eme szavaim igazságára érdekes világot vet az a körülmény, hogy az impresszionisták valának az elsők, akik az árnyék külön-féleszínűségére rájöttek. Az előző iskolák majdnem kizárólag szürkére festették; ma úgyszólván annyiféle színű az, ahány helyre vetődik.

Másra is megtanított bennünket a fizika. Ha a színkorongot forgatom, fehér színt látok. Ha felében piros, felében kék a forgókorong, lilának látom: de ugyanezt a színjátékot, ugyanezt az érzékelést tapasztalom akkor is, ha egy bizonyos távolságról nézek egymás mellé húzott piros és kék vonalakat. Akár csak palettán keverték volna azt a lilát. Ez a szemben magában véghezmenő vegyítése a színeknek az optikai színvegyülés. Egész iskolák fejlődtek ki eme tételen alapulva (divizionisták, pointilleurök, chromo-lumináristák stb.), ámbár bajos feltételezni, hogy közvetlenül a fizikai törvény vitte volna reá őket erre a manirre, de ezek az ismeretek, mint mondani szokás: benne voltak a levegő ben és motoszkáltak az emberekben mint ösztönszerű törekvések.

Ok állapították meg szabatosan a szín vagy légtávlat törvényeit. Ugyanis észrevették, hogy a köztünk és a festendő tárgy között fekvő levegő az egyes színeket befolyásolja. A fényrezgések nagysága szerint mérlegelve, legértékesebb szín a fehér, azután a vörös, sárga, kék, végül a fekete mint zérus. (Eme értékek — *valeur* — számokban is kitűnően kifejezhetek.) Miután az alsóbb szín hozzákeverése a felsőhöz mindig ennek színbeli lefokozását jelenti (és fordítva), következőleg a nagyobb mennyiségben kékes levegő a színeket a távolsággal értékükben — valőr-ükben — csökkenti.

Így az erdős hegyoldal zöld színe messziről kéknek, szürkének, végül csaknem fehérnek látszik. Ha azután ősszel hozzá a vörös és sárga vegyül komponens gyanánt, a kék lilába megy át, néha akkor is, ha a vegyítéshez szükséges vöröset a leáldozó nap sugarai adják. A valőrt a levegő és fény befolyásolják.

A valőr-elmélet figyelmeztetett a tónusok változására levegő, illetve fényhatások közrejátszásánál.

Ez a pont az impresszionizmus legklasszikusabb vívmánya,

Miután az impresszionista színezésnek épen ezt a részét érti át legkevésbé a laikus, szükségesnek tartom bővebben kifejteni. Az akadémiák minden tárgy színét előírták, pl. „Ló: a ló kedves, délceg állat . . . színei: égetett szienna, világos angol vörös, cinober sárga okkerrel” vagy „patak: ehhez jó színt ad kobalt. vagy ultramarin-vegyületben a nyers szienna” s így írja elő a

Balaton, a távol, a tehén, az arany stb. színeit. Ezek a recipe szerint kezelt alapszínek valának a mindenható tónusok, lokális színek. Állhatott az közel vagy távol, vetődhetett rá a napsugár vagy lámpafény, legfeljebb egy kis lazúrt, utóbbi esetben egy kis veres sávot kaptak, de alapjukban megmaradtak eredeti színükben. Nos tehát az atmoszférikus hatások átértése egyszerre tönkre tette a tónusok hatalmát.

Mint teljesen új tényező jelenik meg a vásznon

### **a fény.**

Alapigazság: a fénytől függ a világítás, s ettől viszont **a szín.**

Figyeljük meg egyszer pár órán át a természetet. Amint gyengéd fellegek vonulnak az égen, majd minden öt percben más a világítás és ezzel a világítással együtt változnak a tájék összes színei is.

Hiszen a régieknek is volt fényük.

Amíg csak az *intérieur*-ökben kellett egy-egy cinkanálón, ezüst cukortartón vagy lámpa fémtartályon feltüntetni, hát csak könnyű volt a recipe alkalmazása: „utoljára pedig, miután a képet átlazuroztuk, telt ecsettel, határozott és biztos vonalakkal felrakjuk a fényeket, végre újabbi megszáradás után a képet *Soehne Frères*-sel beolajozzuk, miáltal az egész képen a fényhatás csak fokozódik”.

Ezek az emberek megfestették a fényt, akár csak a kuvasz kutyát vagy vadalmát és az olaj bágyatag fényével akarták pótolni a nap káprázatos ragyogását.

Kévékben szórták be az ablakokon. Tájképeken, ha a fény szóba jöhetett, hát mennyei glória gyanánt hintette azt szét a leáldozó nap, mint búcsúzó sugarait.

Az impresszionisták a fényt nem mint megfestendő tárgyat fogták fel, hanem mint festészeti hatóeszközt, kifejezési formát, akár csak a rajzot vagy színt.

Először is a világításra volt ez befolyással. A lesötétített műteremben nyert „fény-homályt” (*clair obscur*) sutba lökték már azáltal, hogy kizárólag a szabad természetben festették képeiket, amennyiben pedig mégis a műteremre voltak utalva, azt minden oldalról igyekeztek megvilágítani. A szétszórt világításnak eme hangsúlyozása a régi központosított világítással szemben egyenesen a plaszticitás lefokozására vezetett. De csak látszólag, mert amint látni fogjuk, más tényezők latbavetésével ugyanazt a plasztikai hatást érik el, csak megfinomodva, szubtilisebbé téve. Rájött-



tek, hogy a szabadban nincsen az árnyék geometrice elválasztva a világos oldaltól, hanem a fény körülömlő, elárasztja a formát. Kezdték megkülönböztetni az önárnyékot a vetettől, a reflexeket a direkt fénytől. A *plein air* tulajdonképpen nem is annyira szabad levegő, mint inkább szabad napfény keresése. A mesterséges világítás tökéletesülésének is szerepe volt ebben a kifejlődésben, mert csak gondoljuk meg, hogy a *clair obscur*-nak mennyire megfelelt a gyertya- vagy lámpavilágítás, míg az újabb auerégőkkel és villamos ívlámpákkal megrakott terem teljesen szétszórt világításban úszik. Ez a modern világítás olyan fényhatásokat enged szemlélni, aminőről a régieknek persze fogalmuk se lehetett. Ki is használják az impresszionisták csudálatosán.

A szabad napfény számúzta a képekről a nehéz, mély színeket is, úgy hogy egy igazi impresszionista kép mindig világos hatású, könnyed, légiesen finom. Ezzel zárták le az anyagszerű festést is.

Így kezdték művészeink a fényt külön tanulmányozni s a vásznon híven visszaadni. Megfigyelték, mi jellemzi azt, mi kelti fel bennünk a fény érzetét és rájöttek: a levegővibráció folytán beálló kontúr-bizonytalanság; a színek átömlesztése, kicsapása a vonalokon túl; legfőként pedig a színek tisztasága és optikai vegyülése. Különösen ezen utóbbinak tág kifejtése vezetett csodás birodalmak határához.

Kutattak, dolgoztak és célhoz is értek.

Egy-egy sikerült *plein air* kép előtt szinte ujjongunk a káprázatos fényhatástól, hiszen a fény az élet! Az érzéki csalódás tökéletes.

Egyik mester a színek üdeségével oldotta meg a problémát, s ezt úgy érte el, hogy az alapszín mellé elhelyezte annak kiegészítő színét, miáltal amaz kiemeltetett. A zöld füvek közeit pl. cinóberrel töltötte ki; a formát pedig egymásmellé húzott hosszabb-rövidebb, vékonyabb vagy vastagabb vonalak segítségével tüntette fel, közbe pedig oda húzta a komplementer színeket (vonalas technika).

Más apró foltocskákat rak fel; rövid ecsetvonással szórja egymás mellé a kiegészítő színeket, szinte mozaikszerűen, de a szem bizonyos távolságról maga vegyíti azt össze (pointilleurök).

A második a színek üdeségét nem a szomszédos színek lefokozásával, de a saját szín erősítésével viszi szinte a feszültségig.

A harmadik átömleszti a színeket a kontúrokon, mindent lágyan egymásba olvaszt, mint mikor a délibáb képeit össze-

mossa a verőfény. Ez a kezelés nagyon légies, festői és világos.

A negyedik az alapszínre finom kis színfoltokat, sarkos, éles-szögű lapokat visz fel — széles és szeszélyes kezelésben — de a csalást eléri. Pl. egy sima fehér falat akar megfesteni, amint arra rátűz a napsütés. A régi mindenható tónus itt a sárgás-fehér volt; de az impresszionista ebbe az alapba belehelyez lapos kezeléssel egy-egy ecset tiszta sárgát, vöröset, kéket, lilát stb., diszkrét nűánszokban ugyan, de ezek a színek közlelről egészen jól megkülönböztethetők míg pár lépés távolról nézve, egyetlen ragyogó fehérségbe olvad mindez össze.

Amint láthatjuk, végső elemzésben azonban a fényhatást mindnyájan az optikai színvegyítés elve szerint oldották meg.

A fény, a fény, a fény!

Egy a fényhatásokat jól feltűntető *plain air*-kép és egy akadémikus modorban festett kép között lényegileg van annyi különbség, mint egy színes és egy színtelen reprodukció között.

Fény a modern mesterek törekvése; ez az, amiért Parisba járnak minden földek festőnövendékei — mert hiába — csak Franciaországban van igazi fény és világosság.

Pedig ezt a tulajdonképeni művészetet, jobban virtuozitást, már nem tanítják az *Ecole des beaux-artsban*, sem a *Julien* akadémiaiban, ezt a mesterfogást úgy kell ellesni a növendékeknek.

Örömmel jegyezhetjük meg azonban, hogy e téren nálunk is történtek önálló kutatások, sőt egy-egy mesterünk felülmúlhatatlan, szinte klasszikus eredményt ért el a fényprobléma megoldása körül. Hogy csak Szinnyi-Merse Pált vagy Nádler Róbertet említsem a „Kisoroszi parasztházzal” (*Szépművészeti múzeum*).

\* \* \*

Vonal, szín, fény, a festmény hármias eleme. De a vonalat, ahogy láttuk, fel kellett bizonyos mértékben áldozni az atmoszféricus hatásokért. Most csak az a kérdés — már amennyire ez elérhető — nem-e vesztett általa a plaszticitás, amelynek tökéletességén múlik a festménynek minden érzékítő ereje. A plaszticitás másik tényezője, a világítás és árnyékolás jó elhelyezése, könnyen látható okokból csak nyert a *plain air* törekvéssel.

De vajjon a vonalat, a rajzot képesek voltak-e e tekintetben pótolni?

No hát erre a kérdésre szeretnék a saját tekintélyem súlyával felelni, ha időközben el nem mosolyogtam volna magamat. Csak

hivatkozni akartam az előbb említett „Kisoroszi parasztház”-ra, amelyen az előtérben álló tyúk pár percnyi merő nézés után, úgy kiemelkedett előttem, mint mikor a bioszkópban egyszerre élénk tűnik a kép minden dimenziójában.

De hát bizonyítsunk.

Tudvalevőleg az éles rajz merevít. Ezt érezte minden előző iskola is, azért igyekezett a kontúrokat elmosni. A fény azonban ezeket a vonalakat a távolság arányában még inkább elmossa; a színeket pedig úgyszólván egymásba ömleszti.

A faktúra, az eszköz és anyag, amellyel dolgozik a festő, egyenesen kizárja a rajzolásnak azt a precíz kivitelét, mit rajzolás alatt ma értünk. A rajzolás a festésben ma már inkább csak tervelő, elhatároló és szabályozó jellegű.

Érdekes, hogy az emberiség megismerő képességében először a forma, azután a kontúr, a rajzérzék fejlődött ki. Az is bizonyos, hogy kezdetlegesebb állapotban a legegyszerűbb, a leglényegtelenebb külsőséget érzékelt. Figyelmét nem a mélyen fekvő, finomabb tényezők kötötték le, hanem a durvább, vaskosabb jelenségek. S amint fejlődött később szervezete, gyarapodott az egész emberiség szellemi kincses háza: aszerint kezdett csak lassanként kialakulni képessége a finomabb hatások felfogására. Mindezen fejlődési fázisok jól megfigyelhetők egy gyermek életében is. A primitív szem még ma is a formát és a rajzot keresi mindenütt.

Innen van, hogy a görög szobrászat (eltekinthetve az előző nemzetekétől) két ezer évvel előzte meg a festészet fénykorát s innen vagy öt századot kellett haladnunk, amíg a fényhatásokra terelődött a figyelem.

Az ember a formát először primitív módon magával a formával igyekezett érzékeltetni. (Bálványok, mély vésetű reliefek.) Csak a mezzo és bas-reliefen keresztül jött rá a vonal kifejezési titkára, azután segítségül vették hozzá a színt, végül a fényt. S amint homlokvonalba emelkedett a formációk feltüntetése a két utóbbi elem, azonképen szállt le jelentőségében a rajz.

De miután a vonal véghetetlen finomsága és hajlékonysága folytán egyedül is képes a legváltozatosabb formációk, eszmék és érzelmek kifejezésére, a rajzolás egészen különálló művészetté fejlődött, részint dekoratív jelleget öltve, részint pedig pótolhatatlan zamatjává lévén a humornak — mint karrikatura. A munkafelosztás elve itt is kezd érvényesülni.

Épen így kiesett fontosságából bizonyos tekintetben maga a forma is. Előbb ennek szent nevében gyilkolták az agyakat

biológiával, fiziognómiával, anatómiával — le a kalappal uraim — úgy hogy a művész inkább valami féltudósféle volt, mint sem a finomabb hatásoknak érzékeny rezonánása. Pedig a formatökélyben jeleskedő görögök nem hiszem, hogy ilyen tudományok alapján faragták volna meg műremekeiket.

Festőink ma a formát inkább csak a szín és fényhatások hordozói gyanánt szemlélik, alapjában pedig átutalják azt a szobrászathoz. A miniátorok szenvedélyét pedig teljes mértékben kielégíti a fotografálás. Eseményeket, meséket csudamódon elrendez és beállít a mozgófénykép; nagy hatásokat pedig remekül érzékeltet és kivált a körkép.

\* \* \*

Most pedig valamit az impresszionizmus technikájáról. (Mache, faire, faktúra, kivitel).

A festés lehetőleg szabadban történik.

A régi, gombosvégű kartámasztó-bot eltűnt. Az ecsetet sem úgy fogják mint a ceruzát, hanem a közepénél feljebb, majdnem a végén; a festő nem közlelől rajzol, hanem gyengén hajlított karral lehetőleg távolról pingál. Ez a könnyed modor óriási gyakorlatot igényel. Aki egyszer látott a szabadban zsánerképen dolgozó festőt, az mosolyogni fog a vádra, hogy a mai festőknek nincs rajztudásuk vagy formaérzékük. Van, csak nem ennek tulajdonítanak főfontosságot. A festéket bőven viszi fel, egyiket a másikra, anélkül, hogy a beszáradást megvárná. Inkább a vásznon kever, mint a palettán. Persze ide megint kiváló színérzék, föltétlen biztonság kívántatik. (A régiek eljárása három szakaszra oszlott. Mind-egyik után megvárták a festék beszáradását és csak azután kezdtek újólag hozzá. Először alapoztak, másodsor átfestettek, harmadszor lazúroztak, erősen felhígított rokonfestékekkel még egyszer átfutották, amidőn esetleg a távlat folytán előálló átmeneteket is eszközölték, végül felrakták a fényeket.) Az új, egyszeri, nyers befejezést prima festésnek is hívják.

A vászon inkább durva, a festék masszív, az ecset kemény sörtéjű, lapos, tompahegyű. Nem csuda, ha a finom rajzolásra nem alkalmas és a művészt bizonyos stilizálásra kényszeríti. (Széles ecsetkezelésre van szükség a gyors dolgozás következtében is, mikor a változó fényhatást akarja gyorsan megrögzíteni.)

\* \* \*

Legkeményebb próbaköve az impresszionizmusnak az arc-képfestés.

Miután az arcképből nem a szín és a fény a főelem, hanem azoknak hordozója, maga az objektum; miután az impresszionistát nem annyira maga a tárgy szubstanciája érdekelte, mint inkább annak külseje: siettek is kimondani az Isten felkent szolgái, a *grand art* hivatalos őrei, hogy az impresszionizmus önmagát zárta ki a „nagy művészet” köréből. Az csak tájképek és legfeljebb zsánereképek festésére jogosult, de a vallás és történeti témákhoz szentségtelen kezekkel ne nyúljon. Hát bizony a történeti materializmus itt is megtépett egynémely nimbuszokat.

Hiába szórják a vádat a lélek, a kifejezés, a jellemkidomborítás, a belső lényeket illetőleg: ezekről fogalmaink egy kevésbé már megváltoztak. Azt mondják, az impresszionista csak esetlegeségekre, külsőségekre és pillanatnyi hatásokra fekteti a fősúlyt, a „nagy témáknál” és az arcképnél pedig nem ez a lényeg.

Konstatálom: a tárgyaknál csak a külső pillanatnyi benyomásokat fogják fel. Tán az akadémikus egy óras vagy öt esztendeig tartó attitűdököt mond el a képén? Amennyiben pedig az élőlényeket, mint tárgyakat szemléli a festő, ezt a felfogást rájuk is érvényesíti. Akárhogyan fáj is az illetékes köröknek a templom, gyár, processzió, vasúti perron, állat, ember, isten eme egyforma szemlélése.

De más szemmel néz az impresszionista is, ha egy tárgyat, egy embert, vagy egy istent kell neki ábrázolnia.

És így az arcképen nem az örök emberit, nem is a múltékon egyéni „ő”-t örökíti meg vasárnapi új ruhában (lehetőleg nyájasan mosolyogva), hanem a mindennapi embert, a környezet — *milieu* — raffináltan bonyolult termékét. Hogy ebben nincs lélek, hát van ilyen külön? A hajlamok és tulajdonságok bélyege ott ül mindenkinek az arcán, az igazi művészember bizonyára megérezte azt velünk. A bizonytalan értékű jellemrajzot hagyják csak a festők másokra, az „eltalálás” kétsége legtöbbször úgy sem a festőben, hanem a szemlélőben rejlik.

Igaz, az impresszionista sutba lök mindenféle akadémikus szabályt; keresetlen hanyagsággal ülteti le a páciens, minden póz, minden hazugság nélkül és megfesti azt, aki előtte ül, de nem azt, akinek az látszani szeretne.

Egy pár lángoló vagy apatikus szem; üde vagy ráncos arc; ruganyos vagy petyhüdt hús az, ami érdekli, amire súlyt helyez, a többi staffázs. Legföljebb, ha a ruha vagy a környezet valami érdekes szín vagy fényhatást kínál.

Mindenkor megkülönböztetett témája volt a festészetnek a mezítelen női test. Önkénytelenül benne sejtették a földi élet teljét, neki szólt minden poézis, őt becézték, bámulták és a legnagyobb szeretettel ábrázolták.

Felfogásában azonban nagy eltérést mutatnak az egyes irányzatok. Persze a korok szerint változik ez a felfogás is.

A női testet a kereszténység úgyszólván egészen elsikkasztotta; a klasszikusok üres formát csináltak belőle, homályba és sötétségbe taszítva azt. Könnyen érthető. Abban a korban az eszményre esküdtek az emberek és a női testben is valami testetlen, szubtilis ideát akartak szemléltetni; holott épen a női test az összessége egész érzéki világunknak. Ez a valóság inkarnációja, nem pedig a vágyak, az indulatok, az ösztönök negációja. A romantikusok még rádupláztak erre az ideálozásra és sikerült is teremteniök egy olyan szépségsablont, amilyenre korunk találoán jegyzi meg, hogy *giccs*. Ennek a szónak nincs semmi értelme, mint annak a léleknélküli tucatképnek, amelyet megjelölnek vele. Érdekes, hogy festőink között mindig akad egy-egy, aki nem tud ennél a sablonnál feljebb emelkedni, úgy tűnik fel munkája a tárlaton, mint a múltra emlékeztető atavizmus.

A realizmus, de még inkább a naturálizmus kezdte a női testet tulajdonképeni trónusára helyezni, az impresszionizmus pedig az ő raffinált világitási effektusaival valóságos bálványá emelte. Míg régen csupán a formák tökéletes feltüntetése, a plaszticitás volt az egyedüli cél: ma a hús, a vér sejtetése a bársonyos bőrzeten keresztül oly sok, diszkrét színváltozatot enged szemléltetni, amelyet a régiek felfogni sem voltak képesek.

A színérzék eme csodálatos fejlődése terelte a figyelmet a vörös nőre. Szín- és fényváltozatban a vörös nőt meg sem közelíti a barna, a szőke vagy fekete. A vörös szín a legteljesebb, az igazi színe az életnek, s így a modern szépségnek méltán a vörös nő a királynője. Csodás ragyogású haját ezer változatban ábrázolja a megittasult művész; bőrének soha nem sejtett fehérségét — amelyben ott vibrál minden színe a sugárnak — valóságos lázzal tanulmányozza, lesi és imádja. Csak az olimpusi pogány istenek tombolhattak ilyen buja életerőben, azután kiesett velük a női szépség az élet megtagadásával, hogy kétezer esztendő múlva ismét diadallal foglalja el jogszerinti trónusát, örömet, boldogságot árasztva a küzködő emberiségre.

Egy impresszionista női akt szemlélése alatt ugyanazt a kéjes zszibongást érezzük, mint mikor ajkunkat gyöngéden nyomjuk egy

puhák nyakszirtre, vagy ujjainkkal végigsimítjuk a rugalmas üde bőrözetet. A vágyódó érzékiségnek eme gyengéd ingerlését lehet kiátkozni, lehet elítélni, lehet odúba, piszokba és sötétségbe kárhóztatni — prudéria — de lehet glorifikálni is villanyvilágítással.

Kinek hogy tetszik.

A görögöknek erősen kifejtett természetes érzéke gyönyörű erotikus költészetet teremtett, amely összhangban állott szobrászatával. Mi csudálattal adóztunk ennek az erőteljes kifejezésnek, de elátkoztuk azt az érzéki világot, amely egyedül tette lehetővé, ilyen klasszikus művészet kifejlődését. Átvettük tőlük a formát tartalom nélkül.

\* \* \*

Az impresszionizmus így tehát a szín és vonal szintézise és speciálisan festészi értelemben: az egységes hatótényezőknek összevonása.

Ebből származott összes tévedése, túlzása, azután félreértése és elítélése.

Az összevonás szükségképen stilizálásra vezetett, itt azután megfedkezve a stilizálás tulajdonképeni lényegéről, ezt az összevonást *ad absurdum* vitték, holott stilizálni csak annyira szabad, amennyire azt az anyag, amelyben dolgozunk és az eszköz, amellyel a kivitel történik, a maguk természetének megfelelőleg kívánják. Aki a népies motívumok előállása körül valaha kutatót, az előtt nem rejtély a stílus nyitja. Egy ember ábrázolása másképp történik hegyes ceruzával papíron, mint tüvel és selyemmel kongrévásznon. Mikor Puvis de Chavannes nagy távolra számított, óriási falra szánt képein stilizálja a vonalat és elhanyagolja a színt: helyesen cselekszik; de értelmetlen és indokolatlan egy közönséges olajfestményen agyonstilizálni színt és vonalat egyaránt. Ez a stilizálás viszi lejtőre az összes irányzatokat, ami nem épen baj, mert természetes.

A közönségnél azonban még több félreértésre vezetett az emberek egy eredendő hibája, hogy fogalmi körök megkonstruálására elégségesnek találják az azt fedő szó grammatikai értelmezését. És még hozzá a hivatalos köztudat, ez aztán teljesen felmenti őket a gondolkozás alól. Hogy is szól az? „Impresszionizmus: a szín, a fény, a levegő pillanatnyi jelenségeinek visszaadása” vagy: „a pillanatnyi hatások visszaadása”. Szó sincs róla, ez is, de hogy eme definíciók mennyire kimerítők, azt feleslegesnek tartom mindezek után hangsúlyozni. Hiszen oly elemi szabálya a logikának,

hogy részleges igazságról általánosra következtetni bizonytalan eredményt szül.

Eddigi fejtegetéseim az impresszionizmusnak mintegy élettanát ölelték fel, még egyet-mást annak genetikájáról és a jövőendő irányzatok alakulásáról akarok megrögzíteni.

Ismeretek, elméletek, doktrínák vagy irányzatok nem pattannak ki a maguk egészében soha egy ember fejéből. Lassan fejlődik, alakul az csak ki és gyarapodik, mint az emberiség közkinccse. Ennek a közkinccsnek a nyilvánulása az úgynevezett korszellem. Az emberek gondolkoznak, kutatnak, közlik egymással véleményüket, beszélgetnek, vitatkoznak, olvasnak: de egyúttal felfognak minden gondolathatást; a legkisebb árnyalat is nyomot hagy a lélek érzékeny lemezén akár tudatosan, akár tudattalanul marad az a nyom, de a korszellem ott él minden jól kifejlett lélekben. Csak hogy ez a korszellem bizonyos tekintetben lenyűgöző, megszabadít az önálló gondolkodástól az önálló kutatás szükségének érzetétől és ha helytelen úton szereztök meg (mai iskolarendszer), kimeríti az egyén fizikumával annak szellemi rugékonyságát, cselekvő képességét. De voltak és vannak emberek, akik emancipálják magukat a korszellem elnyomó hatása alól és az ismeretet bizonyos irányban tovább viszik a mindenkori álláspontnál.

Az érzelemvilágban gazdagabb ember művészi úton kutat; az értelemben erősebb pedig tudományos téren szorgalmatoskodik. Egyszer az egyik megelőzi a másikat, de mindig kiegészítik egymást.

Néha ez a fejlődési energia egy-egy emberben jobban kifejezésre jut és ez nagyobb lendületet ad a fejlődés menetének. Ezek az igazi teremtő lángelmék.

Csalódás azonban azt hinni, hogy egy elv felállítására vagy irányzat kialakítására elégséges egy-egy ilyen lángelme kinyilatkoztatása. Ezek maguk is legfeljebb egy-egy oszloppal járulnak csak hozzá az egyes épületekhez. És hol van még a város? Mégis minden irányzat megszületése egy ember nevéhez fűződik, aki azt — gyakran saját élete árán — diadalra segítette. Az igazság lassan halad.

És hogyha az impresszionizmus fejlődési megindulásánál nem ismerjük is az első csirasejtet, nem érdektelen visszafelé kutatni: hol akadunk annak először nyomára.

Tudvalevőleg Velazquez élete utolsó éveiben teljesen ebben a modorban festett (XVII. század hatvanas éveiben). Később (XVIII. század) Goyánál találunk az impresszionizmus erősen kifejtett



nyomaira. Előtte már a gondolkozók közül, a világ legcsodásabb elméje Diderot, egész utasításokat ad a szabad világitásra vonatkozólag. A *Pensées detachées*-ben olvassuk: „a napsütésnek kitett, izolált tárgy világossága, sőt színe sem olyan, mint zárt helyen, reflexek befolyása következtében”. Íme a *plein air*. Majd tovább: „a színek magukban véve semmik, csak tárgyon van értelmük, mert ezek a színek hordozói”. S ilyen formán mondott majd kétszáz évvel előbb nagyon helyes ítéletet Whistler noktürnjei felett. (Színjáték minden tárgy nélkül, pl. feketében arany; vagy a sárga színek szimfóniája stb.) Aki az érzékszervek speciális kifejlődését átérti, annak nem szükséges az ilyen kísérletek meddőségét bizonyítani. A színek felfogására nincs külön fülünk. A tárgyaknak még Diderot különös fontosságot tulajdonít, az impresszionista csak azzal a követelménnyel van iránta, hogy felismerhető legyen a képen. Diderot már általában a színt tartotta a kép főelemének s alig egy századdal munkái megjelenése után Delacroix ennek a jegyében üzent hadat Ingres rajzolásai túlzásainak. A romantikus nagymester ki tudja, nem ennek a hatása alatt ment-e Algírba és Marokkóba színt és fényt tanulni? Annyi bizonyos, hogy az ő fellépése már haladás volt a régi formalizmusból. A barbizoni és fontainebleau-i iskolák azáltal, hogy a természettanulmányozást tűzték ki legfőbb feladatuknak, hatalmas lépéssel vitték előbbre a színt, a fényt megfigyelését. Menzel, a nagy realista, 1856-ban, tehát tíz évvel előbb Manet fellépésénél festette meg *Emlék a Theatre Gymnase*-ből című képét, melyen már tagadhatatlanul ott van az impresszionista kezelés. És mégsem ebben az irányban fejlődött, mert a publikumnak még ez az irány nem kellett, megváltóskodni pedig nincsen mindenkinek kedve, erre csak a franciák jók. Aki sikert akar elérni, annak le kell szállni a tömeghez.

Szinte egy időben termettek azután országokként az impresszionista héroszok. Nálunk Szinnye-Merse, Oroszországban Repin, Olaszországban Segantini stb. Azonban a dicsőség a francia Eduard Manet-t illeti, ki valóságos kálváriát járt ez az irányzat diadalra juttatásáért. Kebelbarátja Claude Monet talán elméletileg tisztábban látta és fejtette ki az impresszionista doktrínákat, de rokonszenvünk mégis Manet-nak juttatja a pálmát. És itt sem szabad magunknak „egyedül Manet képeiről alkotnunk fogalmat e törekvésről, mert a köréje csoportosult iskola fejlesztette csak ki azzá az egészszé, amit ma impresszionizmus alatt értünk.

Számtalan visszautasítás, nevetségessé tétel, félreismerés, üldöztetés után, a viszonyokat tekintetbe véve, elég rövidesen dia-

dalmaskodott és szinte páratlan módon hódított az új irány. 1870-től 1900-ig, tehát három évtizeden keresztül, majd minden nagy festőnk uralma alá került, az új nemzedék pedig úgyszólván kizárólag ennek hódolt.

Magától értetődik, hogy mindazok, kik nélkülözték a művész-lélek kvalitását, itt is csak a külsőségeken kaptak, ami csak a félreértetést fokozta. Minden iránynak megvoltak eme epigónjai, csak hogy az idő ezeknek nyomait eltörli, míg az igazi zseni lelke mindenkor előttünk áll alkotásaiban, akármilyen formában vagy stílusban nyilatkozzék is meg. Bizonyosan megérezzük azt, mert kialakul előttünk egész pompájában; megértjük, szeretjük és hálásak vagyunk iránta. A múltak felfogásait azért nem szabad lekicsinylenünk, de kelleténél jobban sem kell azt magasztalnunk, mert a jelen átlagos felfogása és művészete a fejlődéstörvénye értelmében bizonyára felette áll minden előző koroknak.

Minden elfogultság nélkül megállapíthatjuk tehát, hogy az impresszionizmus is haladás a régi irányzatokhoz képest; sok értékes, sok ragyogó elemmel gazdagította vásznainkat, s aki megérti, annak sok gyönyörűséget nyújt. Kétségtelenül felette is elrohan az idő kereke, tán már is meghaladták, mint a többit, hiszen már dalol a jövődök poétája: „Új vizeken járok”.

De ezentúl már nem puszkaporos hangulatok között történnek az átmenetek, ma már közéig a békés megértés korszaka.

A haladással más is idejét múlja.

Az irányzatok — és itt már általánosságban beszélhetünk — nem fekszik meg a századokat annyira mint régen, mert a kor felfogása gyorsan változik. Érdekes az egyes stílusok élettartamára egy pillantást vetni: amíg a régiek századokon keresztül biztosítottak maguknak úgyszólván kizárólagos uralmat, addig a közelebb állók csak pár évtizedig tartják magukat, akkor sem egyeduralomban, hanem többé-kevésbé békességben egymás mellett. Innen van az a nagy, szinte érthetetlen ellentmondás, ami a jelenkor sok kiváló festőjénél észlelhető (Munkácsi).

Az ismeretek közlésének gyors lehetősége idegesen változóvá, új után hajhászóvá teszi a kort; hogy még egy-egy törekvés alig válik ismertté, máris más gyönyörök után áhítozik a XX. század impressziós gyermeke.

S ha ehhez meggondoljuk, hogy a stílust az iskolák jegecsítették ki és a korlátoltság állandósította; hogy másokhoz hasonlítani, ami akkor érdem volt, ma megvetett dolog; az utánzás, a másolás, ami egykor művészetnek minősített, ma legfeljebb

virtuozitásnak jeleztetik, mert csak az önállónak, az eredetiségnek van becse, értéke; mondom, ha ezeket a stílusok uralmát biztosító elemeket elenyészni látjuk, nem kell nagy merészség hozzá, hogy kimondjuk: a stílusok kora ma már körülbelül lejárt.

Velejében úgy is csak kétféle irányt állapíthatunk meg s a jövőendő fejlődés menetében még egy darabig ezek küzködnek egymással; melyik fog véglegesen a porondon maradni? egyik sem!

Ez a két irány a naturalizmus és idealizmus.

Az ember egy immanens erő folytán alkot mindig, akár tudományos, akár művészeti téren. Ez az immanens erő pedig — nem ösztön! — lényegében egy és ugyanaz a nagy Teremtési erővel, csak hogy ezt az univerzális erőt az ember is kifejezésre juttathatja.

Az ember a természettől tanul, de eme benne rejlő tropizmusnál fogva azt hiszi, hogy ő a dolgokat jobban meg tudná teremteni: ezért idealizál, gyakran a végletekig; akkor azután Antaeus-ként ismét visszaszáll erőért a természethez, hogy isteni érzetének tovább is eleget tegyen: az idealizmus menti meg őtet a majmolástól a haladásnak.

Idealizálni, csak mindig az igazságot, a természetességet tekintetbe véve, szabad.

Újabban, a magasabbrendű szerves életnek megfelelően, az egyéniséget szabad kifejlésében nem gátló, festő kolóniák veszik át a hivatalos akadémiáktól a vezetést, s ezek bizonyára le fogják rombolni a falakat, amit a stílusok meghatározásánál eddig sem volt szabad mereven fentartanunk.

Az egyes irányzatok csak mint komponensek hatnak össze és ezek eredőjében fog kialakulni egy egészséges felfogású művészet.

A művészetről magáról is megváltoztak fogalmaink. Ma már nem tekintjük azt a felnőttek játékának.

Lassanként be fogjuk látni, hogy a *l'art pour l'art* üres szólam, mert egy organizmusban semmi sem lehet önmagáért. Pedig az csak tagadhatatlan, hogy az összemberi élet nem egyéb, mint egy szuper-organizmus. Ma a művészetben nemcsak kultúr tényezőt, de egyenesen fejlődési, ható erőt látunk, amelynek nagyon fontos szerepe van az igazság terjesztésében. Nem tanító célzatra gondolok! Ez inkább értelmi működés és így arra a tudomány van hivatva. Nem is a tudomány szolgájaként akarom a művészetet felfogadni — szerintem azzal egészen egyenrangú fél — közös szereppel. Tudvalevőleg az emberi lélek értelmi és érzelmi korrelatívák harmóniája, nos hát az első a tudás, a második a művészet terrénuma. Épen azért a művész soha se tanítson, ne is meséljen, csak éreztesen.

Éreztesse meg velem valami nagy eszmének a hatását, megnyilvánulásának pompáját; egy intuíció sokkal közvetlenebb, sokkal egyszerűbb így, mint a gondolatprocesszusok hosszú fonalári keresztül való meggyőzés, amelyhez nincs is mindenkinek hajlandósága. Pl. Zách Felicián esetét megfestette két magyar festőnk. Orlai Petrics Soma, színpadias elrendezésben, amint a királyi lakomához beront egy galambősz aggastyán és kardjával vagdalkozva a királyné felé tart. Ez ijedten védi kis gyermekeit, a jelenlevők felugrálnak stb... Mit végzett itt Orlai? Elismételte a történet szavait, olyan képet alkotott, amelyet, a történeti cselekményt ismerve, elképezek én is, ő is, a harmadik is. Megfestette ugyanezt a témát Madarász Viktor is: a háttérben sírva roskad össze egy leány, az előtérben haragvó főúr néz a levegőbe; a vérig sértett önérzet föllobbant, a megaláztatás maró érzete ott lebeg arcán: — itt valami rettenetes dolog történt, itt valami borzasztó vihar előtt állott meg az idő — egy pillanatra. Amint a képre nézek, reszketni kezd bennem a lélek, a többit úgy is tudjuk.

Melyik volt a kettő közül az igazi művész?

Ami a jövőt illeti, szinte bizonyosnak látszik, hogy a *grand art* mindinkább bele fog illeszkedni az iparművészet táguló kereteibe, hiszen az éles határvonalat már most sem tudjuk közöttük pontosabban meghúzni. A kézműipar hangsúlyozása, a technikai fejlettséggel karöltve járó sokszorosítás tökéletesülése kissé fázékony képet engednek felfődni az önző, kapzsi lelkületek előtt. A kollektívizmussal a kézi alkotások kizárólag nyilvános muzeumokba, jól elrendezve, köztulajdont fognak képezni s mint eredeti minták bizonyára becsben és közszeretben részesülnek.

Ne féljünk azonban, a szép iránti lelkesedés nem fog kihalni ekkor sem az emberek szívéből, csak általánosabb, közvetlenebb lesz az. A tökéletes reprodukciók ezrei bevarázsolják a központoktól távol eső lakásokba is a művészet sugarait, hogy szebbé tegyék a földi életet.

A kézi alkotásoknak ma még a tulajdonjog ad indokolatlan becset: az abszolút szép szempontjából azonban egy jó reprodukció és egy eredeti alkotás között semmi különbség sincs.

**Kollányi Boldizsár.**