

GERŐ ÖDÖN

MŰVÉSZETRŐL, MŰVÉSZEKRŐL

TANULMÁNYOK, VÁZLATOK, EMLÉKEZÉSEK



BUDAPEST
GERGELY R. KIADÁSA

F. k.: Gergely R. Pesti Lloyd-nyomda (Ig.: M6ricz M. dr.)

A művészetekről

A művészetek rendet kényszerítenek rá a képre. A világon, a természetben, a kozmoszban uralkodó rendelv, az ordo ordinans, megnyilvánul a művészetekben. Rendre fogják a képzeteket és az érzéseket s így alkotják meg műveiket minden tartományukban: a zenében is, amelynek nincs értelmi tartalma, hanem csak hangulatokat tud kifejezni és harmóniái, melódiái és ritmusai vannak, a képzőművészetben is, amelynek tárgyi tartalma is van, amely térszemléletekkel szolgál s amelynek látványosságai vannak. Az, hogy mennyire értelmi tartalom nélkül valónak tartják a zenét, olyan művészetnek, amelyben gyönyörködünk, amelyet azonban érteni nem lehet, beszédesen is, kedvesen is jellemzi a bécsi cenzúrától zaklatott Grillparzernek az a sóhajtó mondása, amellyel Beethovenhez fordult, akinek a cenzúrával sohasem volt baja: *Wie gut haben es die Musiker, bei denen weiß die Zensur nie, was sie sich denken.* — Az eszmék és érzések, az elképzelések és kitalálások rendjén múlik a genie teremtő ereje és a tehetség. A tehetség a művészeti rendnek már megállapított törvényeit érvényesíti, míg a genie ennek a rendnek új törvényeit statualja. A talentum a rendhez a legjobban alkalmazkodik, míg a genie új, jobb rendet teremt. Néhány új definíció és még néhányval megpróbálkozom.

A művészet tehát rend az érzések és elképzelések világában, a valóság és képzelet összefüggésében. Kezdetben volt a chaos és belőle lett a világ: a művészeti

alkotásnak is ez a sorrendje. A Teremtő is rendet alkotott, amikor mondta, hogy gyűljenek össze a vizek egy helyre, hogy láthatóvá legyen külön a szárazföld és külön a tenger s amikor elválasztotta a világosságot a sötétségtől. Ez az elválasztás a leghatalmasabb rendcsinálás volt. De csak a kozmoszban sikerült teljesen. Mint elvek a sötétség és világosság még most is kaotikusan zavarognak az emberek lelkületében. Volt olyan idő, amikor a sötétségé volt a hatalom, de volt olyan idő is, mikor a világosság diadalmaskodott. Mintha most valami clairobscure-ben élnénk, amelyben fény és árnyék, világosság és sötétség átmegy egymásba. De nem lágy átmenetekben, mint a festészetben, hanem, erőszakos egymásratoréssel. Ha a művészet rend, a művész fölötte áll. Nem azért, mintha semmibe sem vehetné, hanem azért, mert ő alkotja meg. A művészet megteremti a rendet, de egyúttal szolgálja is. Nem hatás és ellenhatás ez, hanem párhuzamosság. Neki köszönhető a képzeletnek és a valóságnak együttműködése, az anyagtalán eszmének és a realitásnak együtthatása.

Ez az együtthatás adja a műalkotást, ennek az együtthatásnak a kegyelméből lesz a művész gondolataiból és elképzeléseiből, még a hallucinációiból is művészi tárgy. A képzeletről azt szokták mondani, hogy szabadon csapong, a bölcsészet ezt úgy mondja, hogy szabadon kombinál. Hanem ez a szabadság csak azt jelenti, hogy a fantazmák szabadon keletkeznek, de amikor műalkotásokká alakulnak, érvényesül köztük a rend elve. A kiválasztó, felépítő, tevékeny rend. Ennek a rendezésnek a mikéntjében nyilvánul meg a művészi egyéniség. A művészi én, amely az öntudatnak és a világról való tudásnak, az önérzetnek és a világhoz való tartozásnak, a naivitásnak és a tudatoságnak, a szubjektivitásnak ér a művésznek önmaga fölé emelkedése képességének és a veleszületett tehetségnek összessége. A veleszületett, de nem öröklött tehetségéé. Az apák bűneiért az írás szerint meglakol

ugyan az utód, de az utód tehetségében ártatlan az előd. A tehetségnek az emberrel veleszületettsége az élet sok rejtélyeinek egyike.

A művész tevékeny egyén. Tevékeny és passzív egyénekből áll ugyanis az emberiség. Nyelvészi megkülönböztetéssel amazokat egyéniségeknek, emezeket egyszerű egyénnek nevezik. Ezekből tevődik össze a sokaság, a tömeg. A tömeg lelke sajátos összetettség: soknak egységgé egyesülése és az egységnek sok eggyessé való szétkülönülése. Wundt azt tartja a tömegelekről, hogy az egyesek lelkéből tevődik össze, az egyesek lelke pedig a tömegelek termékei. Ez a passzív egyének lélektana; de a művész tevékeny egyén. A művésznak egyéniségnek kell lennie. Vájjon mi szerepe, mi joga, mi kötelessége van a művészetnek, amely az egyéniségek országa, olyan időben, amikor az elgondolások és az érzések totalitását követelve, tagadják az egyéniség jogosságát? Ez a totalitás a passzív egyén tehetetlenségével lenyomja a tevékeny egyén hatékonyságát. Olyan, akár a Descartes-féle passzív anyag szemben az aktív szellemmel.

A művészet az egyéni tevékenység időszerűtlenségének idejében is aktuális, mert részese a személyiség szabadságáért való síkraszállásnak. Minden idők művésze, még ha tudattalanul is, tevékeny egyén, személyiség volt: akart, határozott és elgondolásai voltak. Nem baj, ha nem is tudta ezt magáról. Azt tanítják, hogy az akarat termel, de nem termék. Az akarat aktivitás, a művészi akarat is az, s az akarat még csodatékony is tud lenni. A fakírok csodatételei például az akarat művei.

Mit is akart minden idők minden művésze? Érzéki alakot akart adni a szellemiségnek és szellemivé akarta alakítani azt, amit az érzékekkel fogott fel. Ennek az alakításnak a szép az eredménye. A művész semmit sem kap készen, mindenét maga alakítja. Gondolatokat, elképzeléseket észleleteket megalakít, for-

mába rendez. Ez a rendezése valamelyest rokon a tudományéval: ugyancsak a sokféleségben csinál rendet, csakhogy míg a művészet harmóniába fog, a tudomány rendszerbe foglal.

És hadd mutathassak rá még egy különbségre, de ez csak a képzőművészetekről való megállapítást szolgálja. Ez a művészet áll hozzám legközelebb. Fél-századja, hogy úgy szolgálom, mint természettudós a természetet. A képzőművészet tudvalevőleg a külvilágról érzékeinkkel szerzett tapasztalatokból alakítja műveit és bennük érzékeinkkel felfogható tapasztalatokat juttat nekünk. Műveit tapasztalt jelenségekből alakítja, az pedig, amit alakít, a műalkotás, tapasztalati jelensége azoknak is, akiknek juttatja: a közönségnek. A természettudományok is tapasztalják a külvilág jelenségeit, de fogalmakat alakítanak belőlük. A tudomány fogalmakat, a művészet pedig érzékelhető képeket és formákat alkot. Íme, a másik különbség.

A tudomány a megismerésnek, az objektivitásnak, a kutatásnak, a következtetésnek, az értékelésnek és bizonyításnak útján jár, míg a művészet az utánpótlás ösztönének, a fölös erőnek és az áhítatnak összetevése. Tehát ösztönöknek és akarásoknak, tudattalanságnak és tudatosságnak szintézise is. Minél több benne az akarás és tudatosság és minél kisebb hatása van benne az ösztönnek és tudattalanságnak, annál magasabbrendű műveltségi tényező a művészet. Azt mondtam a tehetségről, hogy veleszületett, de nem öröklött, az ösztön *ellenben* öröklött *valami*, nemzedékek egész sorának hagyatéka. Mechanizált cselekvés ingere, vgy impulzív tudattalanság ki-kirobbanása, tudatalatti akarás a szabad akarattal szemben, öröklött szenvedelmek, ősi vadságok, hasznossági szimatok által korlátozott észjárás érvényesülése. Amikor a tömegeken az ösztön uralkodik el, könnyen nyájakká lesznek, a „Heerdenmenschen” sokaságává. És ilyenkor följük kerekedhet, vezérükké lehet egy a tömegösztönnél *hatalmasabb* ösztön. Nem is ösztön, hanem „Wille

zur Macht". Valakinek, valakiknek ez az akarata. A tömeg pedig nem is a „Sklavenmoral” elvakult tehetetlenje, hanem valami Sklaven-Amoralität rabjává lesz. Az ösztönnek és az akaratnak ez az emberek lelkében uralmának váltakozása határozza meg a korok műveltségét. Aszerint, amint az ösztön vagy az akarat uralkodik bennük és a lelkeken, más-más a kultúrértékük. A kultúra hullámvonalát az akarat vagy az ösztön váltakozó uralma szerint lehetne megrajzolni. A művészet az ösztönből át akart vinni a nemes, logikus akarásokba. Művészet, amely filozófikus is. A filozófiáról ugyanis azt tanítják, hogy olyan világszemléletre törekszik, melybe az egész életet és minden jelenségeit, minden nyilvánulását el lehet helyezni, művészetünk is a világ életrealitásán munkálkodik. A művészetnek a világosság az éltető eleme, de az a nagyobb világosság is, amelynek eszmék és ideálok a sugarai és amely a Kanti ember felségességére törekszik, aki az erkölcsi törvény alanya. Fejedelmi felségesség, amely a kategorikus imperatívust vallja. Kell, hogy azt vallja minden olyan művészet, amely a kultúra fejlesztésében részt vesz és az emberi gondolat kibontakozásában közreműködik. A képzőművészeteknek, amelyekről azt tartják, hogy célakadás nélkül járnak a szépség útján, szintén részük van a humanitás megnyilvánulásaiban. A művészet az emberi lelkületnek sajátos nyilvánulása: az érzékek hatókörébe való, de az érzéki fölé emelkedik. Még a képzelete is érzéki élményen alapul, de lelkületiség, szellemiség a célkitűzése. A művészet fizikai függvény, pedig pszichikai az éltető elve. A képzőművészet, ezeket az összefüggéseket megszünteti, sőt egyenesen magasabbrendű egységbe egyesíti. Akaratlanul is közreműködik azoknak a feltételeknek és körülményeknek az összeegyeztetésében és előretörésében, amelyekből a magasabb erkölcsiség gondolata kialakul. A szépségen munkálkodik, a szép pedig nemesíti az életet.

Vannak művészek, akik a művészet feladatát a céljáról nem tudó szépség szolgálatában látják, de maga a művészet a mi világunk nagyszerű célszerűségének szerve. A l'art pour l'art elv az önmagával való beérésen vagy a művészek önértetén alapult, a művészet autarkiját akarta kifejezni, de valójában értékes szellemi erőknél a szellemi folyamatok összefüggéséből való kikapcsolását követelte. De a l'art pour l'art elv a művészi munkának csak a módját, a művészek módszerét szabhatta meg: nem uralkodhatott a művészi alkotás mivoltán, lényegén is. Mert hiszen a kép, a szobor, tehát a művészi alkotás termékei a világnak vannak szánva, a világ tetszését, megértését, ítéletét akarják megnyerni. A műalkotás nem érheti be a maga magánakvalóságával, hiszen érzéseknek és elgondolásoknak kifejezése, jelenség az emberek együttélésében, de meg a másokkal közlés kívánságából is ered. Azt a művészetet, amely ily módon alkot, nem lehet kikereszteni a világnak célratörékvő rendjéből, ez a művészet a művelődésnek cselekvő ereje is. Mint ilyennek részt kell vennie az emberiség tevékeny életében.

Az a művelődés, amelyre törekszünk, az idegeknek az ösztönökön uralkodása, az erkölcsös ember felsősége. A kultúra részben szintén előttünk élt nemzedékek hagyatéka, részben a mi korunk létrehozása, részben pedig szellemi és erkölcsi erőknél az utódok számára gyűjtése és megrostálása. A kultúra hozza létre a műveltséget, szabályozza az erkölcsöket, rendet teremt a szellemi életben, meghatározza a szép fogalmát és az volna a feladata, hogy a szép élethez való tehetséget kifejlessze és a hozzávaló módot megadja.

Valamikor úgy értelmeztem a műalkotást, hogy úgy jön létre, hogy valamely képzetet, elképzelést minden szükségesség nélkül megvalósítanak. A művészet alkotásaira ráillik az a megállapítás, hogy nem szükségszerű folyamányai valamely előzménynek, hogy szinte véletlenül merülnek fel, hogy a játékos ösztöne

veti föl őket vagy az erő fölöslege, az utánzásban való kedvtelés vagy az áhítat. Valamennyi művészet közül egyedül az építészet olyan, amelynek valamely szükségességet kell kielégítenie. Olyan művészet ez, mely az egyéni és társadalmi hasznosságot szolgálja. Az építőművészet a maga alkotásában célszerű vagy pedig célratörő, „zweckmäßig” vagy „zielstrebig”. Lakóházakat és műhelyeket célszerűen építünk, de templomokat és monumentális építményeket célratörően. A templom ugyanis nem hasznos, hanem csak célt szolgáló építmény.

Minden teremtmény közt csakis az embernek van személyisége. A személyiség gondolkodást, akarást, érzést és tudást egyesít. A személyiségek ezért a fejlődés tényezői, a társadalmi és a művészeti fejlődési is. Bennük és velük lép életbe, hatályba az előretörés akarata és tehetsége. A társadalmat is a személyiségek határozzák meg. A társadalmi helyzetenergiákat ők váltják át mozgási energiákká. A művészetek is személyiség nevelésére törekszenek. Ez a nevelés rendületlen önuralomra is nevel. A személyiség rendületlen a hangulatok és érzések, az ösztönök és elfogultságok rohamával szemben.

A művelődésnek azon kell gondoskodnia, hogy az ember a történésnek ne csak a médiuma legyen, hanem bele is avatkozhasson a történelembe. Valahogy együtt működhessen a Gondviseléssel. Valahogy megfoghassa annak az ekének a szarvát, amely az élet földjét szántja. A művelődésnek ebben a munkájában a művészet is közre akar működni minden tehetségével.

Minden művészetnek része van az emberiség boldogításában. Hiszen minden művészet szépséget alkot, már pedig a szépséggel életkedv jár. A szépség az élet értékét emeli és segít felfogni, értékelni az élet értelmét. Az élet maga is művészet, az az élet, amelynek kötelesség és boldogság az összetevői. Ne világfelfogások, hanem életfelfogások határozzák meg a cselekvést és a gondolkodást. Az életfelfogás bölcsességadta

megismerés, míg a világfelfogások az embereket eltérítik a megismeréstől és dogmák uralma alá vetik. Az életfelfogás filozófia, a világfelfogás pedig politika. Milyen ártalmatlan és amellet milyen nagyszerű is volt régen a világfelfogás fogalmai. A természet és a kozmosz mivoltát kutatta, a végesség és az idő titkát, a keletkezés és az elmúlás rejtélyeit vizsgálta, most pedig politikai, társadalmi, gazdasági és felekezeti erők körül kereskedik.

Az életet is mint művészetet akarom felfogni. Az életet nem mint természeti folyamatot, hanem mint a szociális ember életét, mint a szociális körülmények együttesét. Ezt az életet abban a tökéletességében, amelyre törekszünk, amelytől a harmónia a világrend ϵ amely közvetít a természet célszerűsége és az élet értéke közt. Ezt az életet, amely az egyéniséget és a sokaságot az emberiség magas egységében egyesíti.

Minden művészet q személyiségen alapul, de az élet személytelen művészet. A világ a tárgya, a világ és az ember, mint műalkotás. A világlélek a mozgatója is, a megnyilatkozása is. A világ az élet művésze, az élet a világ művésze. A világ a maga aktivitásaiból és passzivitásaiból alkotja hatalmas műalkotását, a világeletet.

Az életnek mint biológiai folyamatnak mivolta rejtélyes. Azoknak a problémáknak egyike, amelyeket Du Bois-Reymond úgy jelölt meg, hogy ignorabimus, sohasem fogjuk megtudni. Megfejthetetlenek és azok maradnak. Az életnek mint természeti és mint szociális folyamatnak is nem a mivoltát, hanem csak az értékét tudjuk megérteni.

Bizonyos, hogy az élet folytonos változás, fejlődés. Meg van írva, hogy csakis az él, ami tud más lenni, mint amilyen. Az, ami nem tud másmilyenné, többé lenni, nem eleven, nincs életereje. A többéválás törekvése a fejlődésnek akarata. Ennek az akaratnak a szükségességébe vetett hit és az akarat érvényesülésének követelése élteti a művészetet is. És maga a mű-

vészét is olyan életjelenség, amelynek más ezer magyarázata van s amelynek a mivolta, a lényege, a lelkekben keletkezése is rászolgált Du Boys-Reymond vélekedésére.

Művészet és lelkiismeret

A művészi alkotás erkölcsi erői közé tartozik a lelkiismeret és az érzület. Az érzület más, mint az érzés, mert az érzés kedv vagy kedvetlenség, tudomás saját magunkról, reakció valamire, ami ért bennünket, míg az érzület gondolkozásmód, amely a cselekvést irányítja, a képzeteknek és érzéseknek bizonyos állandósága. A lelkiismeret és az érzület a művészi alkotást ellenőrzi és irányítja, az irodalmi alkotást is. A tehetség és tudás alapelemei ugyan a művészi alkotásnak célját szolgálják, lehetővé teszik a művészi gondolatok és képzetképek megvalósítását, de nem határozzák meg sem a művész, sem az alkotása jellemét. Az egyéniségét sem. A tehetség a művésznek veleszületett, eredeti minősége, míg tudását csak megszerzi. Magától értetődik, hogy a készség is ilyen eredetiség s a tanulás és gyakorlás a készségnek útjai. Ezeken az utakon automatikussá válhat, de a műalkotás eszményi tartalmához nem visz sem a veleszületett tehetség, sem a megszerzett készség, míg ellenben a lelkiismeret és az érzület ennek a tartalomnak alapvető tényezői, a műalkotás lényegének föl-tételei.

Mínthogy a művészet a kultúrának eleme, nemcsak a terméke, hanem alkotva hatékony tényezője is és mint ilyen közreműködik az erkölcsi világrend felépítésében: a lelkiismeret és az érzület a művészetnek lényegileg fontos követelményei. Ami belőle fakad és az a mód, ahogyan alkot, megismeréseinket gazda-

gítja, az életet szolgálja. Nietzsche szerint a művészet az élet stimulánsa. Ami a szépnél a csúnyától megkülönböztetésére tanít, a jót és a rosszat is megkülönbözteti velünk. Az emberiség rászorult a megkülönböztetésnek erre a tehetségére. A művészet ne kalandozzon a jón és a rosszon túl, vegyen részt, éppen mint az élet stimulánsa, a boldogulást szolgáló tevékenységben, alkotásban és gondolkodásban. A művészetben tehát valami kötelességszerűség van, akár szórakoztatón játszi, akár érzést ösztönzőn komoly, akár pedig tisztán esztétikai élményeket tesz lehetővé. Illúziókat teremt, amelyek a valóságba ültetnek át s az ezzel az átültetéssel járó erőérvényesítés olyan lelkiületi erőfelfokozottságra mutat, amely a létért való küzdelemben is érvényre jut.

A lelkiismeretnek és érületnek mély a jelentősége, kategorikusan kényszerítő szükségességek ők az egyéni lelki életnek és a közösségek életének viszonylatában. A művész egyéni lelki élete részt vesz a világ szellemiségének fejlődésében, a népközösségnek, a nemzetnek lelki élete pedig átvevődik a művészbé. A művészetnek és művelődésnek kölcsönös egymásrahatása ez. A művelődés szociális alakulat s a művészetnek, a legderűsebbnek is, szociális vonatkozásai vannak. Ezek az egymást kiegészítő fogalmak az erkölcsiség fogalomkörébe tartoznak.

Humboldt Vilmos egyik levelében azt írta, hogy a vidámság a szép erkölcsiség koronája. Ilyen erkölcsiégi diadémot juttatnék a vidám művészetnek is. A pajkos művészetben is a művész lelkiismerete, önérzete és kötelességtudata a szellemi munka és az esztétikai érzés iránt szentesítik azt a pajkosságot. Mert a vidám, a pajkos művészet is szellemi alkotás, a szellemiségnek teremtő tehetségét juttatja érvényre, a művésztől tehát ugyancsak a szellemiségnek megfelelő magatartást követel. Ezt a magatartást a lelkiismeretesség és a művész jellemében gyökerező érület, gondolkozásmód szabja meg. A művész, mint

ember, esetleg az érzület elvtelen sihedere; a németek „Gesinnungslumpnak” nevezik, de az ő művészi alkotása is erkölcsileg megalapozott. Életmódjában, viselkedésében esetleg jellemtelen, de művészi munkájának a művészet erkölcsiségének megfelelő lelkiismereteséget uralhat.

A művészi lelkiismeret olyan kötelességtudaton alapul, amelynek nincsenek törvényei: a művészi lelkiismeret azoknak a nevezetes „erénykötelességeknek” egyike, amelyek a természeti törvények magátólérteődésével hatályosak. A művésznek lelkiismeretesnek kell lennie munkájában, még ha művészete kenyér után jár is: lelkiismeretesnek a világ, a természet, a dolgok felfogásában, a művészeti eszközök alkalmazásában, a külső világban adottságokhoz és belső világában kialakultságokhoz való viszonyában, lelkiismeretesnek abban az akaratában, hogy fizikailag nem létezőkből létezőt, térben és időben műveket alkosson, képzeleti képeket a valóságba, valóságot az elképzeltségbe átültessen, lelkiismeretesnek az érzékiséghez és a tisztán szellemiséghez való viszonyának tisztázásában, lelkiismeretesnek a művészet szellemi és erkölcsi értékeinek gondozásában.

A művészeti erkölcsiség? Nem moralitás a viselkedésben, hanem lelkiismeretesség az értékek megalkotásában. Amaz társadalmi képződmény, szociális megállapodások érvényesülése, emez ellenben a lélek tevékeny energiája, hatékony ereje. Mindakettő tevékeny, rendez, cselekvéseket előidéz, vagy meggátol. Mind a kettőre ráillik az a megállapítás, hogy olyan szervek, amelyektől nyilvánvalóvá lesz a kötelesség. A lelkiismeret a művészetben annak az erkölcsi kötelességnek érvényesülése, hogy a művész ne tegye meg a művészeti eszközt a művészet céljává. A művészi munkában szellemi energiák technikai készséget fejlesztenek, de keserves tévedés volna, ha a technikai készségben a művészet mivoltát látnók. A technika, az ügyesség, a készség lehetővé teszi a mű-

alkotás létrejöttét, közreműködnek a forma keletkezésében, de a műalkotás mégis a lelkesedésben, a szellemi ösztönzésben, revelációkban gyökerezik.

A művész erkölcsi érzületének megítélésénél tulajdonképpen két egymástól különböző lényt kell megkülönböztetnünk, a művészetet alkotó és a mindennapiságát élő embert. Ez az elkülönítés nem formuláz rideg ellentétet, hiszen a művészet szociális vonatkozású, a művész pedig mindennapi életében társadalomerkölcsi törvényeknek van alárendelve, hanem csak arra való rámutatás, hogy a művészi munkában a lelkiismeretességnek egész sor másféle gátlásokkal kell számot vetnie, mint az olyan emberek lelkiismeretességének, akik csakis a szokásnak, a törvénynek, a társadalmi szabványoknak megfelelően rendezesen élnek.

Pusztán a művészeti eszközökben való kedv nem lehet a műalkotásnak sem indító oka, sem célja. Ha a művész ennek a kedvnek kielégítését tartja a legfőbb eléréndőnek, úgy lelkiismeretlen, kedvtelése pedig frivol. A pusztán művészeti eszköz nem lehet a művészi alkotásnak rugója. Az író, a költő alkotásáé sem. A művészeti eszköz arra való, hogy cél éréssék el vele, de nem viselkedhetik úgy, mintha maga a cél volna. A művészetben a cél szentesíthet eszközöket, de az eszköz nem szentesíti a célt. A művészeti eszközök a technikai ügyesség elemei, a formaadást megkönnyítő készségnek nyilvánulásai. Az eszközök alkalmazása megtanulható, begyakorolható mesterség. Automatikus, mechanizált mesterséggé lehet, amelynek használati utasításai, recipéi, gyakorlási szabályai vannak. De kétségtelen, hogy találékonnyá is tehet, fogásokat, csalafintaságokat, ravaszságokat eszeltethet ki.

Különös, hogy a képzőművészetnek annyi „intellektuális” a művészi eszközökben való kedvtelést vallja a művészi alkotás vezérelvének. A művészetet pusztán az észből származónak vallják, okoskodnak,

spekulálnak és a művészeti eszközökkel operálnak. Nem a lelkiismeretnek, hanem a programért való küzdelemben a stratégiának és taktikának kérdése ez nekik. A pusztán művészeti eszközökkel való kóklerkedést a budapesti argot halandzsának nevezte el. Ha a szavak szimbólumok, úgy az értelmetlen halandzsa szó megfelelő szimbóluma annak a lelkiismeret és érzület nélkül való festésnek. Laza, egymásba tévedő, egymásra tololó színekkel operáló, néha mégis dekoratív ható festés. Csalóka mesterkedés fogásokkal, színfoltokkal, ennek a jelentős festői elemnek, értelmetlen odavetése. Néha még tartalmas művészek is gyakorolják, ha nincs mondanivalójuk, de pénzt kínál a műkereskedő vagy az ügynök.

A képzelet, az akarat és a lelkesedtség alkotó erők minden művészetben. Az elképzeltetés tehetsége, az elképzeltetés valóra váltásának akarata és az ezek okozta lelkesedés azok az erők. Ez a tehetség, ez az akarat és ez a kedv teremtő szintézissé, művészetté egyesül. Ha a szép a tartalma: műalkotást létesít. Minden művészet közreműködik a műveltségben s a képzőművészeteknek nagy részük van a nagyszerű erőmörülésben, a műveltségben. A szépségre való vágyakozásban is megnyilvánul a kultúrember életérzése. A művészek, amikor ezt a vágyakozást kielégítik, a művelődésnek, szociális, szellemi és erkölcsi követelményeinek tevékeny, hatékony erőtenyezői. A művész ugyan csakis magának alkot, de szépségsgológátával a művelt társadalom életlehetőségeinek gyarapításához hozzájárul. A művészetek megnevesíthetik a szellemiséget, a közszellemet, de viszont a művelődésnek a művészeteket meg kell óvnia attól, hogy lealázkodjanak. Ez a cirkulus a művészet és művelődés egymásbakapcsolódásából folyik.

A társadalom a maga művelődésével és az állam a társadalmával tudja, hogy a művészet nem a ma-

gasműveltségük fényűzési szükséglete, hanem a művelődési egyensúly követelménye. Ez magyarázza a kultúrállamoknak azt a törekvését, hogy a művészeteknek s lehetőleg a művészeknek gondját viseljék. Ez a gondviselés nem is művészeti, hanem társadalmi politika, az úgynevezett szociális idegrendszer erősítése, a társadalomnak magasabb szellemiségre fejlesztésének része.

Az a kérdés, hogy mi köze, van-e köze a művészetnek a társadalomhoz, a világ folyásához, az életjelenségek közt való összefüggésekhez, megfordítható: mi köze a társadalomnak, a világ folyásának a művészethez? A világ érdeklődése a kor műveltségében nyilvánul. Az a kérdés, hogy a művészet a kor műveltségének melyik komponensébe kapcsolódik bele. A művészetről tudjuk, hogy az utánzó ösztön, a játékos kedv vagy az erőfölösleg és az áhítat megnyilvánulása. A pátoz a művészetnek egyik energiája, az erőfölöslegről és az áhítatról fakad, az utánzó ösztön és a játékos kedv inkább a művészi naivitást élteti. A népművészet például utánoz és játszik. Utánzásával, játékaival a művészet naturalista is, stilizáló is. A naiv népművészet és a művészi személyiség is.

Mi köze a világnak az egyes ember, a művész, a személyiség pátozához és naivitásához? Amikor a világ gondok és kétségek közt, lehetőségektől való félelemben él, a műveltségnek nem az esztétikai és nem az etikai, hanem inkább a logikai és gazdasági összetevői hatnak. És nem az utánzó ösztön és nem a játékos kedv a kor művészetének forrásai, hanem a művész fölös ereje és áhítata. Fölös ereje, amelytől a művész különb, mint a vele egy társadalomban élők és áhítata, amelyet a világgal való együttérzése és az a tudata kelt benne, hogy kifejezést tud adni annak, ami a többinek tudatában vagy tudatalattiságában él. Az ilyen kor művésze csakis akkor modern művész, ha ennek

az erőfölöslegnek és áhíthatnak értelmes megszólaltatója. Mert ahhoz, hogy a művészethez a világnak köze legyen, kell, hogy a világ megértse.

A rezonancia megértésből és megérzésből fakad. A gondok és küzdelmek, a társadalmi problémák és politikai konvulziók korában csakis a megértett művészet mehet modern művészet számba. Voltak korok, — a reneszánsz korszakai is közéjük tartoztak, — amelyekben a rezonanciához elégséges volt a megézés. Az olyan modernség, amely csakis a művész játékos kedvét, formák és kifejezésmódok változásában telő játékos örömet fejezi ki, nem lehet annak a kornak igazi, véréből való modernsége, amelynek a műveltségi összetevői közt a logikai és a gazdasági összetevők az uralkodók.

A fölös erőnek ellenkezője, az elfojtott erő is művészeti forrás: amikor az elfojtott erő erjed, hogy felszabadulhasson, amikor ki akarna törni, de nem tud, amikor ettől az elfojtottságtól az egyes ember és a társadalmak lelkülete szenved.

A szenvedés szenvedélyt formál, a szenvedély pedig pátoszt. A fölös erő művészete bátor, vakmerő, vérmes, optimisztikus, de az elfojtott erőé rejtelmességben bujkál. Amaz uralkodik a formán, emez birkózik vele. Olyan műveltségi korokban, amelyek az esztétikai, az erkölcsi és a fizikai összetevőket uralják, a fölös erő is, az elfojtott erő is beérheti a pusztán egyéni megnyilvánulással, a művész személyes kedvtelésének vagy vágyakozásának megszólalásaival, de olyan korokban, amelyeknek műveltségében formálókig érvényesül a gond, a kétség, a jövőtől való félelem, a művész erőfölöslege vagy elfojtott ereje csak akkor érdekli a világot, ha művészete és a kor műveltsége, akarásai, szenvedései rezonálnak egymásra.

A művészeti modernségek a korok műveltségéből fakadnak, kell tehát, hogy a műveltség alkotó és uralkodó összetevőinek megfeleljenek. A modernség nem lehet játék, amikor a világnak nincs kedve, se tehet-

sége, se módja a játékhoz, de lehet és legyen áhítatlak és erőtudatnak nyilvánulása, amikor a kor szenvedve vágyakozik és műveltsége a katasztrófákat kerülgeti.

Művészet és műveltség

Kultúrszükségessége-e a világnak a művészet? Ezt a kérdést nem az okoskodásban gyönyörködők vetették fel, hanem gondolkozók, akik a művelődés erőit inventálni óhajtották. Ha igaz, hogy az egész élet kauzális szükségességet ural, ilyen szükségesség-e a művészet? A természetben uralkodó kauzalitás titokzatos és rejtélyes és misztikus maga a művészet. Látjuk a nyilvánulásait, a műalkotásokat, de az alkotó energia maga rejtélyes, olyan, mint az élet.

Sajátságos, hogy a művészetnek a műveltségben való osztályát leghevesebben olyanok tagadták, akik elsősorban artisták. A művészet és a műveltség lényegének félreértéséből ered a tévedésük. Azoké is, akik velük szemben a művészetet a műveltség uralkodó energiájának mondják. S ezek a tévedések alakjukat és színüket változtatván, elhatalmasodnak a művészek gondolkozásában, a köztudaton, a művészetről való elméleteken s a művészet gyakorlati értékelésében.

Szükséges volna, hogy elsősorban a műveltség dolgában megérthessük egymást. A műveltség az egész szellemiség sommája, Goethe a szellemi kultúrát látta benne. A szellemiség formál, önmagát is formálja és megismeréseket, tudásokat, képzeleteket formál. A műveltségtől a tudás az eleven életnek is leg-hatalmasabb összetevője lesz. S a műveltség az ismeretnek, a kötelelességtudásnak és a gyönyörködés te-

hetségének harmóniája. Milyen szerepe jutott a művészetnek ebben a harmóniában, ebben az egyensúlyban és a harmónia egyes összetevőiben? A művészet közvetlenül a gyönyörködés tehetségét szolgálja, közvetve pedig az ismeret tehetségét is. Szolgálja-e a műveltségnek erkölcsi összetevőjét is? A műveltség a világ szellemi életében való résztvevés tehetsége. Produkáló és reprodukáló tehetség. Általánossá válásának az a föltétele, hogy a nép, a sokaság tudása gyarapíttassék, kötelességtudása mélyíttessék és mulatsága nemesíttessék. Ha a művészet e föladatok teljesítésében az emberiségnek segítségére van, s ha harmóniájukat nem zavarja, akkor a műveltségnek, mint produkáló tehetségnek, része. Az egyes ember, a műveltségnek egyes jelentős munkása, akinek az a feladata, hoy a maga munkájával azokat a műveltségi összetevőket gyarapítsa, rendesen csakis az egyik elemet szolgálja. Benne azok közül a tehetségek közül rendesen az egyik uralkodott el, a többi néha még el is csenevészik benne. A műveltség nem népszerűsíthető, ha például csakis a gyönyörködésre való szükségességet fejlesztik. Pedig az esztétikusok még mint népnevelők is beérik ezzel az egyik elemmel. Szépről való elmélkedésük a többi műveltségi összetevőt kizárja. Azok az ábrándozók, akik a művészet népszerűségét az esztétika magasságáról hirdetik, nem is gondolnak egyébre, csak arra, hogy a népnek, a sokaságnak a szépen gyönyörködésre, érdek nélkül tetszésére való szükségérgzete kifejlesztessék és kielégíttessék. Hogy a sokaság a szépet szépnak tudja értékelni.

Azok a kételkedők, akik azt vallják, hogy az abszolút művészet a nép életszükségérgzetével nincs összefüggésben, ugyancsak azon az esztétikai alapon bizonyítják, hogy a művészet nem népszerűsíthető. Szerintük a művészet kiváltságos hajlandóságnak és fogékonyságnak szükségessége, megértéséhez rátermettség kell, amelyről különben bizonyos, hogy

gyakorlat útján is meg lehet szerezni. Nem igaz, hogy ez a rátermettség az embernek vele született tehetsége, mert legtöbbször tapasztalások eredménye. El lehet ugyan érni, hogy egy sajátos hiszékenység nevelésével a művészetbe vetett hit szélesebb körökben ébresztessék, de ez a hiszékenység nem azoknak a szélesebb köröknek szükségéretéből támadt, hanem csak szuggeszcio eredménye. Az a tetszés, amellyel ezek a szuggeráltak a művészetet és alkotásait fogadják, az a gyönyörködés, amelyet a művészet körében éreznek: nem meggyőződés hanem csak rákényszerítettség. Népszerűsíteni pedig csakis meggyőződést kelte lehet. A művészet népszerűsítésének útjamódja a művészet általános megértése. De — szerintük — a művészet megértéséhez egyenes rátermettség kell, már pedig a sokaság nem lehet rátermett olyan szükségességek átérzésére, amelyeket előbb el kell gondolni.

„Íme az esztétikai szögletben békességesen találkozik a két ellentétes, egymást egyenesen kizáró fölfogás. Az, amely a művészet népszerűsítését a gyönyörködésre való szükség és jog szempontjából sürgeti, és az, amely a művészet népszerűsítését lehetetlennek tartja. Amaz az ideális demokrácia fölfogása, emez a dölyfös szellemi arisztokratizmusé. Amaz ei akarja juttatni a szépséget a népnek, emez azt vallja, hogy a sokaságnak erre az osztályra nincs joga, mert nem adatott meg neki az, hogy az osztály jóságát, szükségességét belássa. Whistler, ennek az arisztokratizmusnak fanatikus szószólója, esztelennek mondja azt a törekvést, hogy a művészet népszerűsítettessék, vele szemben pedig nemcsak a művészi politika, hanem a szociálpolitika is a művészet népszerűsítését nemcsak lehetségesnek, hanem egyenesen szükségesnek mondja.

Az esztétika álláspontján önkényesen megállapított tételekkel dolgoznak. A tételt fölláttják és abban mesterkednek, hogy az igazságát okvetle-

nül, mindenképpen bebizonyítsák. Pedig az igazi tétel az, hogy a művészetnek a műveltségben való osztálya folytán a művészet népszerűsítése önmagától megtörténik. A művészetet nem is kell népszerűsíteni, népszerűvé válik magamagától is, azaz, hogy a műveltség energiája folytán. Megismétlem, hogy mit tartok műveltségnek: a tudásnak, az erkölcsi kötelességtudásnak és a szépben gyönyörködés tehetségének szintézisét. Minél intenzívebb a nép műveltsége: annál harmónikusabban érvényesül benne a három» összetevő. S akkor az általános műveltségben a művészet is elfoglalja a maga helyét.

A pusztá gyönyörködés nem tette, nem teszi a műveltség javává a művészetet. Kell, hogy a művészet kielégítse a műveltség másik nagy feladatát is, az erkölcsi kötelességtudás mélyítését, nemesítését. Erre a hatalmas népszerűsítő tényezőre az abszolút esztétikusok nem gondoltak, amikor a művészet népszerűsítésének gondolatával foglalkozván, ennek szükségességét vagy lehetetlenségét fejtegették,

Nem is gondolhattak rá, mert ez a tényező teljesen kívül esik a műveltségnek azon a magyarázatán, amelyet ők adtak neki, és kívül esett a művészetnek azon az értelmezésén is, amelyet azok fogalmaztak meg, akik a művészetet nemcsak kiváltságosok intellektuális nyilvánulásának, hanem csakis kiváltságos hajlandóságnak lelkületi szükségességének mondják. Amazok a műveltséget a tudás és „az érdek nélkül való tetszés” együttműködésének tartják, emezek pedig a művészetet teljesen függetlenítik az erkölcsi élemtől.

Pedig a művészet múltján elgondolkozván, meg kellett volna állapodniok annak a meggondolásánál is, hogy a reneszánsz gyűjtőnévvel megjelölt művészeti korokban miért is terjedt valamelyes művészeti fölfogás a sokaságba is. Azért, mert a művészet abban a korban a műveltség erkölcsi összetevőjének erejével is hatott, mert az emberi kötelességtudásba

is belekapott. Olyan nagyon, hogy jórészt a kifejezője, a megszólaltatója volt. Az az erkölcsi kötelességtudás akkor jórészt a vallásosság kultuszában nyilvánult. S a művészet, amely akkor is a maga sajátos törvényeit kutatta és érvényesítette, a festészet, amely akkor is a festőiség szempontjait uralta: az embereknek ezt a nagy kötelességtudását tolmácsolta. A művészet közszükségletté lett, mert a hitben való megnyugvást és az istentisztelet kötelességének érzését, tadatát szolgálta. A vallásos festészet éppen akkor, amikor a művészi erélye a legnagyobb volt, nem ezzel az energiával hódított, hanem azzal az összefüggésével, mely közte és az emberi kötelességtudás közt volt. Mint a műveltség erkölcsi összetevőjének érvényesítője. Csak közvetve hatott művészetvoltával, noha hatott vele is. A vallásos áhítatnak, amely annak a kötelességtudásnak kifejezése volt, kísérőjévé lett a művészetben való gyönyörűség is.

A vallásos áhítat eleinte rászoktatta a sokaságot a művészetre, majd valamelyest nevelte is. És e iászkotatás és nevelés révén a művészet népszerűvé lett. Köztulajdonná, közszükségletté lett. Igaz, hogy népszerűsége nem olyan volt, amilyennek most tervezük, amikor annak a módját keressük, hogy a művészetet a népműveltség részévé tegyük meg. Mert a műveltség alkotóelemei közül az egyik, az ismereteken alapuló tudás, nem érvényesült a népműveltségben, a másik, a gyönyörködés tehetsége, pedig csakis közvetve annak a kötelességtudásnak mintegy az árnyékában érvényesült.

De kétségtelen, hogy a művészet az akkori civilizációnak hatalmas kifejezése volt, hogy az emberiség érzésével és gondolkozásával összefüggésben volt, hogy a kor művelődésének nevezetes része volt. S ha nem is a maga sajátos erejével kapott bele a néplélekbe, ha nem is pusztán művészi sajátosságai adták meg hatalmát: bizonyos, hogy a népszerűségéből még erőt is merített, s hogy azoknak a kiváltsá-

gosaknak az ereje is, akik a művészet világát alkoták, a művészet népszerűségén gyarapodott.

E nagy korszakok után az emberiség erkölcsi kötelességtudatában pihenés állt be. A műveltség erkölcsi összetevője mintha visszafejlődött volna. A kötelességtudás inkább szeszélyeskedéssé lett, vagy pedig megszokottsággá ernyedt. Sőt volt olyan idő is, hogy teljes apátiába is merült. S a művészet, amely nem tudott a sokaság erkölcsi szükségességeibe belekapaszkodni, amely nem szólaltatta meg őket, kezdett elidegenedni a néplélektől, kikopott a népszerűségből. Tápláló gyökérszállai elfonnyadtak és kivándorolt az esztétikába, a pusztá gyönyörűség szigetein meghúzódott. Ezeken a szigeteken támadtak a kiváltságosság tanának hirdetői. Voltak mindig nagy alkotó mesterei és voltak mindig jeles alkotásai, de a művelődéshez tartozandóság nem igen nyilvánult bennük. Csak éppen azokban, akik csalogatva szólígtatták a világnak gyönyörűségére vágyakozását és odakínálták neki a művészetet. A többi tömjénezett a kiváltságosság bálványának. Még a népnek gyönyörűségére vágyakozástól is sajnálták a művészetet.

Hitcikkelyeik közé felvették az abszolút festés törvényét. Azét, amelynek semmi köze sincs sem az értelemhez, sem az emberi kötelességtudáshoz. Amely a gondolatot egyenesen ellenségnek és a festést öncélnak nyilvánítja. Ez a hitcikkely alapos félreértésnek megrögzítése, törvénybe foglalása. Csakis a fanatizmus értheti így félre az igazat. Az, hogy a festésben a festőiségnek uralkodnia kell: igazság, de az, hogy a festőiség, mint a kifejezés törvénye, kizárja a gondolatot, az értelmet, mint a kifejezés tárgyát: az igazság félreértése. Az, hogy a festménynek festőinek kell lenni: megdönthetlen törvény, de az, hogy a festmény csak akkor festői, ha nincs benne annak a tehetsége, hogy a műveltség alkotó elemei közül a gyönyörködésen kívül a másik

kettőt is kielégítse: meghamisítása annak a megdöntetlen törvénynek.

A „művészet a művészetért” csak éppen a festői kifejezés törvénye. Csakis azé, csakis azt jelentheti, hogy festeni csak a festés természeti törvényei szerint szabad. De természeti törvényszámba megy az is, hogy a művészet akkor, ha nem akar egyéb lenni, mint csakis abszolút kifejezés, ha a kifejezésnek és gondolatnak összetartozandóságát megtagadja: megszűnt a művelődés alkotó része lenni. Akkor rang és érték dolgában nem áll magasabban, mint az artisták ügyessége, eszközökben való ügyeskedés.

Az emberiség erkölcsi kötelességtudásának pihenése, nembánomsága idővel megszűnt. A világ belefáradt a fáradságba. És akkor fáradt bele, amikor a tudásra való vágyakozása bensőségessé lett, amikor a műveltség logikai összetevője uralkodni kezdett. A műveltség elemei újra ébredtek s a maguk útján érvényesülni törekedtek. Csak a gyönyörűsége való tehetség maradt álmatagnak. Alig hogy vándorszorgott, amikor a másik kettő már rohanvást járt. Harmóniájuk dolgában ugyanúgy állunk, mint annakelőtte. Mert a harmónia vagy teljes, vagy diszharmónia. A megközelítése is jelentős siker, de még nem eredmény, hanem mindig csakis eredményre törekvés.

Népműveltség, mint a világ szellemi életében produkáló és reprodukáló tehetség még nincs és sohaig nem is lesz, de a reája való törekvés már intenzív és már tudatos. Ez a törekvés küzdés és ez a küzdés forradalom. Mert a diszharmóniának megrogzött, céltudatos uralmát meg akarja dönteni. Kultúrforradalom, amely a műveltség uralmáért folyik, a tudás, a kötelesség és a gyönyörűség szintéziséért. Küzdelem az élet céljáért.

Ebben a küzdelemben részt kell vennie a művészetnek is. Már azért is, hogy visszaszerezze a művelődéssel összefüggését. És azért is, hogy megállapítsa a világ műveltségében népszerűségét. A művé-

szét új népszerűségének ugyanazok a föltételei, mint azé a régié voltak, amelyből a művészet azóta kikopott. A művészetnek az emberiség etikai voltát kell szolgálnia. Az erkölcsi kötelességtudását kell most is kifejeznie, ébresztgetnie, kielégíteni, mint akkor, amikor az a vallásos áhítat festészeté volt. Mint akkor, amikor a festőiség nagyszerű törvényeit keresvén is, követvén is: a világon uralkodó gondolátes érzés kifejezésében remekelt.

Feladata teljesítésének most is ugyanaz a módja. Keresni és követni kell a festőiség törvényeit és beszédesnek kell lennie a világon uralkodó gondolat és érzés kifejezésében. A művészet a művészetért, és a művészet az emberiségért¹. Ez nem ellentét, hanem logikus kapcsolat. Két logikai folyamatnak egymáshoz olvasztása. Az elsőnek kiszabadítása a lenyűgöző zárlat alól és a folytatása útjának szabaddá tétele. A művészet az emberiségért! Ez az eredője ama két gondolat összekapcsolásának. A festői festés vegyen részt a műveltséget alkotó elemek harmóniájának keresésében. És vegyen részt a harmonikus elemek legfontosabbjának, az emberiség kötelességtudásának szolgálatában.

Az embereket új kötelességtudásuk együttérzésre ösztökéli. Ez az együttérzés a nemzeti, a polgári ösztetartozás és az emberiséghez való tartozandóság érzésében nyilvánul. Az új kötelességtudás ennek az érzésnek érvényesítése. Minden művelődés jellegét az erkölcsi összetevője is megszabja. Megállapítja tehát a kor kötelességtudása is. Aszerint, hogy e kötelességtudásnak mi az iránya és mi a tartalma, más és másféle a művelődés. És aszerint más és másféle a művészet is.

Más volt akkor, amikor az emberiség kötelességtudása a vallásos áhítatban merült ki, más volt akkor, amikor az egyéni érvényesülés korlátlanságát érlelte meg, és más volt akkor is, amikor megállapodottság nélkül részint imbolygott, részint tengődve

stagnált. Ma a művelődés jellegét az együttérzés adja meg, ma a művészetnek, mint a művelődés osztályosának, ugyancsak ezt az együttérzést kell kifejeznie. Ma nem is vonulhat vissza e kifejezés kötelezettségétől, bármit tanítgatnak is külön elméleteinek kieszelői, mert a forrongó kultúrában nem maradhat elszigetelt nyugalomban a művelődésnek egyetlen eleme, sem. A művészet sem, a festészet sem. Még nem érezte meg a maga teljességében azt a kényszerítő erőt, amely a kultúrforrongásban részvételre erőszakolja. S még halljuk is elmélkedését, hogy a művészet erélye ma mért fogyatékosabb, mint a művészet nagy korszakaiban. Mert jórészt a művészet arisztokratizmusát vallja, vagy mert beéri a változékony, modern elméletekkel. Az erkölcsi összetevővel való összefüggés hiányát sínyli, az intenzív tartalmasság nélkül szűkölködik. Nem érzi és nem érezeti, hogy a műveltség elemeinek szintézisében része van. Nem érzi, hogy miért van köze az emberiséghez, s hogy miért van köze az emberiségnek öhozzája.

Bizonyos, hogy még azt az „intenzív tartalmasságot” is félreérti. Mert mindent félreért, ami tévedéses dogmáit ostromolja és mindent félreértett, amiből dogmákat szűrt le. Az intenzív tartalmasság követelménye ellen a „novellisztikus festés” bűneit szokták idézni. Pedig amazt a festői festés, a maga lényegéhez hűséges festés követelményéül hangoztatom, míg emez a festésnek éppen a festői törvényeit tagadja meg. Az úgynevezett novellisztikus festés a festői kifejezést semmibe veszi, a festőiség szükségességeire nem vet ügyet, míg az intenzív tartalmasság festészet — az, amelyet ezzel a jelszóval, fejezek ki — a festőiség természetes, igaz szükségességeit, követelményeit a művészet magától értetődésével kielégíti, de ezzel a magától értetődő kifejezéssel olyan hangulatokat, gondolatokat, érzéseket szólaltat meg, amelyek a világ hangulatainak, gondolatainak, érzéseinek, az emberiség erkölcsi voltának részei.

Az a magától értetődés azt jelenti, hogy a festés a maga kifejezésében igaz, valóságos, természetes. Ez szinte közhelynek látszik. Talán az is, de a festészetnek igazi határmegállapítása. Az intenzív tartalmasság a festménynek a világ hangulat-, érzés- és gondolatanyagába való tartozandóságát jelenti. Még a lírikus hangulat, a sajátos egyéni érzés, a különös körülmények okozta gyönyörűség, gyász, lelkesség is része lehet annak a nagy anyagnak. Amikor bennünk is megvan és bennünk a művész szavára rezonál. Csak az a líra érdekes, amellyel ilyenformán együtt érzünk. Amely nemcsak a kifejezése különös voltával meglep bennünket, hanem amely a mi érzésvilágunkban csakúgy gyökerezik, mint a lírikuséban, aki önmagáról vagy fest, vagy mesél. Benne csak másképp virágzik ki, mint bennünk. Ez a sajátos virágzás, ez a különös virág a művészi alkotás. Még a puszta színharmóniákban kéjelgő művészet is rezonanciát kelthet bennünk. És csakis akkor érdekes, de ekkor a mi érdeklődésünknel fogva tartalmas is, noha semmiről se beszél, csakis foltok összjátékáról. Hanem ez a rezonancia csak arról tanúskodik, hogy megértjük, hogy belátjuk a festő igazságát a festői kifejezés kutatásában és sajátosságainak megállapításában. Ekkor tartalmas a kutatása, a keresése.

De a követeltük intenzív tartalmasság ennél az igaz tartalmasságnál több. Több a kutatás tartalmasságánál. Mert ez a kutatás csak éppen a kifejezés tökéletességét keresi, a festészet pedig a művelődésnek nem azért része, mert a maga módszere szerint való tökéletes kifejezésre rátermett, hanem azért, hogy ezzel a hatalmas kifejező tehetségével a világ szellemi életében részt vegyen, a harmóniába egyesítendő kultúrösszetevőket gyarapítsa. A festészet intenzív tartalmassága abban nyilvánul, hogy kiveszi részét ebből a feladatból. A harmóniába hozandó elemek közül neki az emberiség kötelességtudásának és a gyönyörködés tehetségének szolgálása jutott osz-

tályául, mert a maga kifejezési eszközeivel csakis erre alkalmas. Ha megszólal, rezonanciát kell keltenie a világ érzületében, mint ahogy a nagy művészi korszakok festői tették. Az emberi együttérzés sokféle fajtája illeszkedik az ő megszólalásának tartalmi körébe. Az emberiség lelkületével, a néplélekkel való összefüggés az ő tartalmasságának biztosítása.

Új művészet új művészek

Az a tárgyilagosság, amelyet a történelmi bírálat legtöbb követelményének mondanak, megszűnik akkor, amikor a tegnap belealkonyodik a mába. Amikor beesteledik a múltnak, megromlik az objektivitás. Kikezdi az a bírálói felfogás, amely az ítélkezőnek ítélettárgyával közvetlen érintkezéséből fakad és eluralkodik a bírálaton a pártos szubjektívizmus. A bíráló a megbírált világnak elfogult részese és ítélete kialakulásában megcsappan a hidegen egybevető, latolgató elmélkedés. És megesisik az is, hogy megváltozik magának a távlatnak iránya is, amelyből a vizsgálódás történik. A madártávlatból békaperspektíva lesz. A tegnapot abból a magas szempontból nézzük és át is tekintjük, míg a mátt abból az alacsony nézőpontból szemléljük és szinte nem látjuk meg a részleteitől. Elfogultságaink, rokonszenvünk, előítéleteink, párthoz és táborhoz szításunk olyan fák, amelyekről nem látjuk meg a nagy erdőt, a világot.

Ez a látásbeli fogyatékoság talán soha sem nyilvánul olyan nagyon, mint akkor, amikor a művészet történelmét fogalmazzák. Mintha a történelmi felfogás a műtörténelemben egyenesen megszűnnék, mihelyt elérkezünk a művészet jelenéhez. Amikor kidereng a ma, mintha behunyna szemét a műtörténelem. Történelmi megbírálás, megállapítás alá a mai művészet majd csak akkor kerül, amikor már művészeinek bealkonyodott. És azoknak, akik küzdelmek-

ben, felfogásokban, törekvésekben társaik vagy ellenfeleik voltak. Ha ők is, mi is elmúltunk: művészetük bevonul a műtörténelembe. A műtörténelem a művészi nemzedékek temetője, le kell tűnniök, hogy belekerülhessenek a sírkertbe.

A politikai és szociális jelenségeket jegyző történelem még valahogy el tud igazodni a mai jelenségek történelmi megállapítása dolgában. Az a történelmi felfogás, amely a tegnapi életet a mai elevenesség mintájára rekonstruálni igyekszik, kiegyenlíti valahogy a tegnapiak nimbuszát és a maiak közönységességét. Amazt leszállítja az eleven emberek mértékére és emebben érezteti a történelmi tartalmat. Embereknek látjuk tőle a hősoket, hétköznapioknak az elmúlt idöket, úgyszintén történelemre való anyagot sejtünk jelenünk, mindennapiságunk, szenzációink világában. De ez a magasabbrendű, mert természetes történelmi felfogás a műtörténelemben csak alig tud érvényesülni. A műtörténelmi mértéket nem tudjuk alkalmazni, amikor a mai művészeti jelenségeket bíráljuk; a műtörténelmi anyagot nem tudjuk megsejteni, megérezni, amikor a mai művészek dolgában akarunk megállapodni.

Pedig bizonyos, hogy a művészetek történelmében nem igen volt olyan korszak, amely a művészet kialakulásának szempontjából nevezetesebb, izgalmasabb volt, mint a tizenkilencedik és huszadik század művészeti mozgalmáié, amelyek az újkori fejlődés folyamatát megszakították. A művészetről való új felfogások érvényesüléséért irgalmatlan tudatossággal, könyörtelen célzatossággal, elszánt kegyetlenséggel, de fanatikus idealizmussal is szállnak síkra. Az az irgalmatlan tudatosság megállapítja a régi nagyságnak és az árnyékában burjánzott elavultságnak különbségét és megállapítja amannak művészettörténelmi jogait, sőt megállapítja e jogok kultuszát is, de az elavultak elevenességében taposva gázol. Az eleveneségből elszánt kegyetlenséggel egye-

nesen kiüldözi őket, pedig terpeszkedve úgy elterültek benne, hogy tőlük benne másnak alig juthatott helye. Még annak a nagy régi művészetnek sem, amelyről pedig azt hirdették, hogy a törvényes le származottjaik. A fejlődés útján csudás automatiz mussal történt volt a visszafejlődés. Néha a korszellem is segítette a fejlődést ebben a rendellenességében, néha egyenesen a korszellem ellenére történt az elsatnyulás. Legalább úgy látszik, mintha a művészet fejlődése és a korszellem alakulása ellentétes irányú lett volna.

Abba a visszafejlődésbe, vagy legalább a fejlődésnek játékszerű hullámzásába elemi erővel szegtek bele a művészeti forradalmak. Bármik is voltak eredményeik: bizonyos, hogy a művészet történelmében ez a forradalmi korszak nevezetes.

Jóidéig talán sehol sem látszott olyan zavartalannak ez a szabadság, a meggyőződés szabadsága, a meggyőződés szükségességének követelménye, a művészi meggyőződéshez való jog, mint a magyar képzőművészetben. Még a közvélemény is respektálta. Talán azért, mert azok, akik nálunk meggyőződésformálók és közhangulatalakítók, a képzőművészetre nem igen vetettek ügyet. A magyar művészetnek szerencséje volt, hogy azok a hatalmasok nem fordultak feléje. Művészeink anyagi boldogulásának szempontjából nagy baj volt, hogy a közélet hatalmasai, a politikusok, idegenül néztek rája, de magának a művészi szabadságnak, a művészi meggyőződés korlátlanságának és a művészi küzdelem tisztán művészi voltának szempontjából az az idegenség, az a nembánomság áldás volt. Egyszer-kétszer megesett, hogy a közmeggyőződés, a közhangulatok irányítói, a közgondolkodás formálói szemet vetettek a művészetre, véleményt nyilvánítottak róla és lesújtottak a művészi meggyőződésre. A rombolásnak ijedelmes képei vetődtek a falra ettől a megnyilatkozásuktól, de mielőtt még a komoly rombadőlés megkezdődhetett volna,

a politikusok abba hagyták a művészet országába való kalandozásukat. S a közvéleménynek nem kellett nekirontani a művészi meggyőződés szabadságának. A közvélemény nem mozdult meg és nem zavarta a szabad meggyőződésnek ezt a szigetét, és nem öntötte el a terrorizmus hullámaival.

Talán a közvélemény eme higgadtságának, e nyugodalmas nembánomságnak volt köszönhető az is, hogy nálunk magukban a művészet küzdő táborai-ban is kímélettel viseltettek a meggyőződés szabadsága iránt. Néhány kivételt nem tekintvén, még azok is, akik a meggyőződés fanatikusi, kíméletesek voltak, amikor olyanokkal találkoztak, akik a művészetükben más meggyőződésűek, vagy a meggyőződést fölöslegesnek tartják. A meggyőződésre való jog sokáig sehol sem volt olyan zavartalan, mint a magyar művészek köreiben. Mintha az egymás művészi meggyőződését nem respektálták volna, hanem csak nem törődtek volna vele. Az, amit világszerte klikknek neveznek, nálunk is burjánzik, de jórészt nem művészi irányok, hanem a művészet adminisztrálásának szempontjai, nem művészi összetartozandóság, hanem személyes barátság szerint alakul. És egy társaságba, egy táborba tartoznak olyanok, akik a művészetük révén „az egymás ellentétei, akiknek tehát, ha művészetük egyedül üdvözítő voltát fanatikusan vallanak, szinte irtaniok kellene egymást. Maguk a művészek nem esküsznek össze a szabadság ellen. Vagy naivak, vagy indolensek, vagy pedig érzik a mának hódító erejét. Inkább beletörődnek az új művészet hódításába, semhogy az ellene való védekezésben kifáradjanak vagy megsemmisüljenek. Inkább felszívatják magukat a modernséggel, semhogy erőtlennül ellene szegüljenek. Az alkalmazkodás természeti törvénye érdekesen érvényesül az újabb magyar festészetnek jórészében. Művészete eklektikusán modern. Az új meggyőzések közül ugyanúgy leszűri a tapasztalatait, ahogy addig a hagyományból vagy másféle

szabályosságból szűrte le; és a festésében ettől a tapasztalatleszűrődéstől modernség serkedezett. A forradalom konvencióvá alakult és természetes, magától értetődő dolog az, hogy az új konvencionálisok nem okvetetlenkedtek azoknak, akik a maguk művészi meggyőződéseit vallják. A magyar festészetet lassan-lassan, azután pedig hamarosan átította a modernség, még pedig nemcsak azoknak művészete folytán, akik erős egyéni tudásukkal, sajátos meggyőződésükkel az új festésben úttörők, hanem azoknak a türelmessége és okos alkalmazkodása révén is, akik nem sokat dolgozván rajta, hogy vájjon divatváltozás-e vagy forradalom előtt állanak-e: megalkusznak az új uralkodó hatásokkal.

Látjuk a megmozgatottakat és nem tudjuk történelmi értéküket igazán megbecsülni. Esztétikai és filozófiai boncolgatást végzünk rajtuk. Gyakran olyan gondolatokba merülünk el, amelyekről Nietzsche azt mondta, hogy „Schatten unserer Empfindungen immer dunkler, leerer als diese”. Együtt élünk a történelmi korszak alkotóival. Ha a soraikból kiválunk, hogy rajtuk kívül állván, szemléljük az igyekvésüket: nem a magasság madártávlatából, hanem a szögletből, alulról, torzító békaperspektívából nézzük és látjuk is őket. A műtörténelem kora tegnap este beveződött és csak holnap reggel kezdődik meg újból. A tegnapiakat még bejegyezte a hősök és csatlósai krónikájába. A legtörténelmibb, a mai művészeti korszak előtt egyelőre bezáródott a műtörténelem kapuja, el kell előbb múltnia, hogy a kapu kitarassék neki. A temetőé, amelyben a nemzedékeket szépen elföldelik s azután sírfömliratokat készítenek számukra. Addig ki van szolgálatva az esztétikusok clair-obscur megállapításainak.

A mi külön magyar művészeti világunk eleven-ségében a műtörténelemnek még kisebb jussa jutott, mint egyebütt. Kevesen vagyunk és nagyon közel vagyunk egymáshoz. Belenézhetünk az egymás veséibe

s megállapíthatjuk a — vesebetegségeket. Följegyezzük a körfolyamat tüneteit, de ezekben a följegyzésekben nem látjuk meg a művészettörténelmi anyagot. De meg különben is a hősi történelmi fölfogást valljuk s a művészetben és irodalomban kizárólagosan ezt valljuk. Csakis azon a temetőn keresztül bocsájthatjuk be a mi művészeinket a műtörténelembe, amelyben a hozzánk tartozandóságukat is már elföldeltük: a velük való ismeretséget, hozzájuk fűződő érzéseinket, a velük való érintkezés személyes tapasztalatait. A művész művészetéhez csak akkor férközhetik történelmi értékelés, amikor magához a művészhez már az enyészet férközött. Amikor mint szubjektumot elfeledik, műtörténelmi objektummá lehet, amíg közöttünk jár, művészettörténelmi értékét vagy lebecsüljük vagy túlbecsüljük vagy alig van sejtelmünk róla. Nem látjuk benne a históriai tényezőt. Az elevensége, a közelsége, a hétköznapjaink közössége, szenzációkban való osztozkodásunk megfoszt bennünket attól a tehetségünk-től, hogy meglássuk azt az értékét, a melyet sajátos magyar művészetünk történelme, de talán a világ művészetét átfogó műtörténelem is, az ő számára meg fog állapítani.

Talán nem is kritikai fogyatékoság ez, hanem annak a pártfogolásnak következménye, amelyre a művészeti forrongás rákényszerít mindenkit, akinek a művészetekhez valamelyes köze van. Ma a kritikus a művészeteknek nemcsak esztétikusa, hanem a politikusa is. A politika pedig mindenütt az exigenciák tudománya; a művészetben is az. A művészeti irányok, a szabadság és iskolaiság, az egyéniség és szabályosság, az artisztika és programszerűség, a hazug és igazi jelszavak hirdetői, félreértői, meghamisítói, automatái és forradalmárai szenvedelmes, izgalmas harcában a művészet politikusa fokozottan érzi az exigenciák parancsát. Meg kell alkudnia önmagával és meg kell alkudnia a rajta kívül lévő dolgokkal, hogy helytállhasson azért az ő politikájáért. Az új

korban a művészet politikusa, a művészi hitéért küzdő esztétikus, a művészi meggyőződéseért küzdő kritikus a hadakozóknak nemcsak a másodk sorában áll. Ma egyenesen ő jár elől, hogy az ő árnyékában küzd-hessen maga a művész. Zola és Gautier, Hevesy Lajos és nálunk az írók egész sora ilyen elől járók voltak. A modernségek küzdelmeivel és eredményeivel beszámoló műtörténelem nem fogja eltagadni azt, hogy a modern művészetnek nemcsak az érvényesülése, hanem a kialakulása is sokat köszönhet a művészeti irodalomnak és tudománynak. Annak, hogy pártot foglalt, amikor föl kellett volna kúsznia a tárgyilagosság székébe, hogy ott elfogulatlanul latolgasson. És annak, hogy a művészi meggyőződésnek elismerést, elíogadtatást szerzett a mi világunkban. A meggyőződéshez való jognak, a meggyőződésre való szükségességnek és a meggyőződés szabadságának.

Csak ott van igazi művelődés, ahol ezt a jogot, ezt a szükségességet és ezt a szabadságot megbecsülik. A művészi szabadságnak és meggyőződésnek már aránylag nagy becsülete volt nálunk, ahol pedig a művészetről való fölfogás még nagyrészt primitív volt, ahol a művészet még jórészt se nem közszükséglet, se nem közgyönyörűség, s ahol a művészetnek a szellemi munkával való összetartozandóságát sok helyütt még máig sem érzik.

Művészetek összetartozása

Az ember, ha művelt ember, kénytelen elgondolkozni, vagy legalább is elmélkedni a művészeti modernség, a sokféle művészeti modernség nyilvánulásairól, törekvéseiről, lehetőségeiről, lehetetlenségeiről és állítólagos szükségességeiről. Természetesen arról az összefüggésről is, amely a korok élete és a művészetek jelenségei közt fennforog. Az embernek, ha, mint mondám, művelt ember, esze munkájának nagyobb hányadát az esztétikai műveltség követelményeire pazarolja, néha lelkiismereti furdalásai támadnak. Éppen annak az uralkodóvá lett híres összefüggési törvénynek egyre és egyformán való alkalmazása furdalja a lelkiismeretét. Vájjon a kor életének és a művészetek jelenségeinek összefüggéséről megalkotott törvény igazán egyformán érvényes-e az egész művészeti komplexumban? Hiszen még azon is el lehet s azt hiszem, hogy kellene is gondolkozni, hogy vájjon az életnyilvánulások, amelyeket művészeteknek neveznek, egy területre, egy fogalomkörbe valók-e, s nem mesterkélte-e, nem erőszakolt-e, nem pusztá szóimádás, szófetisizmus-e ezeknek a nyilvánulásoknak, a képzőművészetnek, zenének, költészetnek, építészetnek a művészet gyűjtő fogalma alá való szokásos foglalása?

Elképzelhető ugyanis olyan megfontolás, amely a különféle művészetek mivolta között, akkora különbségeket lát, hogy egyszerűen tagadja róluk, hogy közösségbe lehet hozni őket. A művészet szó e meg-

fontolás szerint csak közös név, de maguk azok az elemek, amelyeket megjelöl, nincsenek közösségben. A „művészet” név csakis szó s mint minden szónak, neki is megállapított jelentése van. A szavakat az ő jelentésükkel a beszédben egyszerűen alkalmazzuk s ez az alkalmazás mindig gondolkodás. Még pedig vagy tudatos, vagy öntudatlan, néha azonban ebbe a gondolkodásba beleszeg az azon való kételkedés, hogy vájjon a szó, a név megfelel-e a fogalomtisztázás föladatainak és kötelességének? Vájjon nem rögzít-e meg tévedéseket, nem hamisítja-e meg a dolgokról való tudást? Ami fontos már azért is, mert hiszen tulajdonképpen szavakkal — gondolkozunk. A szó a gondolatok kifejezése, de igaz az is, hogy a szó a gondolat melegágya, forrása. Érthető, hogy annak az imént említettem, lelkiismereti furdalást érző művelt embernek gondolkozásába, amelyre a „művészet” szó készletti, beleszegett az a kételkedés, hogy vájjon ez a szó ráillik-e egyszerre és egyformán a költészetre, a képzőművészetre, a zenére? Vájjon nem teljesen más-más mivoltú, egymástól különböző életjelenségek ezek, olyanok, hogy sehogyansem foglalhatók együvé? A forrásuk is más-más, a módszerük is különböző, az eszközeik is mások, az energiáik sem azonosak.

A költészet a közlés kényszerűségéből, a képzőművészet az utánzás ösztönéből, a zene a hangosságban való örömből fakadt. A közlés olyan lelkületi kényszerűség, amely az értelem életfolyamatának velejárója. Meg van írva, hogy közlés nélkül nincs emberi értelem és értelem nélkül nincs közlés. Ez a nyelv alakulásának a törvénye. Az értelemnek és a nyelvnek kölcsönös, egymástól föltételezett és eredményezett fejlődésével járt azután a költészet kialakulása.

A képzőművészetnek az utánzás ösztöne a forrása. Ugyanaz, amely a primitív embert, a gyermeket is, mindennek amit lát, mozgásoknak, cselekvéseknek, hangoknak is az utánzására készletti. Vagy majmolja

őket, amíg nincsenek más kifejező eszközei, vagy pedig ábrázolja őket, amikor a kézügyessége már meggyarapodott. Az ősember az utánzást a használati tárgyain kifaragja, vagy beléjük vési, vagy pedig belerajzolja őket a barlangja falaiba, mint a cambarellesi vagy az Altamira-barlangban. Minden képzőművészeti alkotás az utánzáson táplálkozik, utánozni akar valóságokat, még akkor is, amikor egyenesen tagadja, hogy azonosság feltüntetésére törekszik az ábrázolásában, vagy amikor a spekuláció magasságáról vagy mélységeiből azt hirdeti az ábrázolatáról, hogy látott dolgoknak az egyéni lelkületen való leszűrődése. Még akkor is, amikor mint a legmodernebbek, még az ábrázolással való asszociációkeltés jogát is tagadja. Minden képzőművészeti ábrázolás utánoz, utánzott minden időben, utánoz azóta is, hogy hangulatok, spekulációk és technikai készségek uralkodtak el rajta.

A zene a hangosságban, a zajban, zöreijben, öszszehangzásban való örömből fakadt. Ez is primitív kedvtelés volt. Olyan, amely a természeti népeknél és gyermekeinknél ma is megvan eredeti mohóságában. Kialakulásában bizonyára szerepe volt a hangutánzás ösztöneinek is. Ez mintha valamelyes közelséget állapítana meg a zene és a képzőművészet eredetei közt. De ezt a közelséget elértékteleníti a képzőművészetben és a zenében érvényesülő képzeletnek nagy ellentétessége. Amabban a képzelet reprodukál, emebben produkál. A képzőművészetben működő képzelet nem tud elképzelni olyant, amit legalább elemeiben nem látott, míg a zenében működő képzelet nem tapasztalatokban, látottakban, megismerésekben gyökerezik. Talán a tiszta, transcendentális képzelet körébe valónak mondható.

Amikor az ember lelkiismeretétől furdaltan, amiért annyi általános érvényű megállapítást szorított rá a „művészet”-re, tépelődni kezd e megállapításokon, általánosságukon és ilyen nagy gyökeres ellentétekre

és különbségekre eszmél rá a költészet, képzőművészet és zene közt, egyszerre csak úgy érzi, hogy joga van hozzá, hogy tagadja azt, hogy a művészet egybefoglaló fogalom e három életnyilvánulás — mondjuk, hogy szellemi termelés — részére, hogy ennél fogva az a művészetbölcselet, amely a korok életfolyamát és ritmustörvényeit vizsgálván, a művészettel való összefüggésük megállapításánál egy kalap alá veszi őket, talán téved. Talán a költészet, képzőművészet és zene éppen csakis a társadalmi szerkezetben való hasonló elhelyezkedésüknél fogva tartoznak együvé, és nem is a művészeteknek, hanem a művészeknek a társadalmi szervezetbe vagy mechanizmusba való azonos beállítása teszi valamelyest jogossá, hogy a művészet név közös osztályjelzésképpen szerepeljen a kultúrában, pedig csakis közös alkatrészjelzés a társadalomban.

A művészet fogalma tehát, noha megállapítását és vizsgálatát az esztétika kizárólagossági joggal foglalta le magának, ezek szerint inkább szociológiai, mint esztétikai fogalom volna.

A fogalmak világában való ezzel a helymegállapítással bizonyára szembeszáll az a megállapítás, hogy a költészet, a képzőművészet és a zene művészeik alkotó energiája és képzelete révén tartoznak együvé, s hogy valamennyi az alkotó lélekkel ugyanazonosan terem. De vajjon nem ugyanolyan alkotó lekületnek műve-e pl. a Golfáramlat eltérítésének gondolata, a Kairó-fokföldi vasúté, az Európai Egyesült Államoké,; a petróleum-világkoncerné? Vajjon nincs-e a iántázának vagy az intuíciónak ugyanolyan alkotó szerepe az Einsteinok, a Curiek, a nagy biológusok, a nagy vegyészek és fizikusok munkájában? Az elektro-elmélet kieszeléséhez, a nagy élettani hipotézisek fölépítéséhez ugyancsak a fantázia tört utat. Maguk a tudósok tettek erről vallomást. A föltaláló lelkülete ugyanolyan, mint a művészé. Egyforma vagy hasonló része van bennük az alkotásnak.

Az alkotáshoz való közük révén tehát a művészetek és ezek a szellemi munkásságok mind egy kalap alá volnának foghatók. Mégis senkinek sem jut az eszébe, hogy ezt megtegye. És a művészeteknek a jóhoz és a széphez való híres köze sem olyan természetű, hogy az ő révükön lehetne őket egy fogalmi körbe beosztályozni. A szépnek ezer elméletét ezúttal figyelmen kívül hagyván, azt kérdezem, hogy vájjon egy gyorsvonati mozdony, egy nagy áruház sürgés-forgása, egy óceánjáró óriásgőzöse nem szép-e s nem felel meg az alkotás szépségkövetelményeinek? A művészet fogalomnak a lelkiismeretes művelt ember által megkísérelt vázoltam tisztázása tehát nem egészen erőszakolt.

A festőiségről

A festészetben minden forrongás és a konzervativizmusnak minden helytállása a festőiség nevében történt. Minden korban új szépségekre vágyakozva új szükségességek megállapítása és új lehetőségek kutatása modernséget fakasztott, a festőiség szükségességei és lehetőségei dolgában megállapodottság pedig konzervativizmust értelt. Ezek a megállapítások mindig tudatosan, gyakran tudományosan történtek, de magát a festőiség mivoltát nem sikerült sem a tudatosságnak, sem a tudásnak megállapítani. A festőiség olyan uralkodó energia, amelynek korlátlan uralmáért a művészet gondolkozva és alkotva küzdött, de maga sohasem jelentkezett kézzelfoghatóan. A festőiség körül olyanféle hitélet alakult, amilyen például a vallás és csak úgy mint ez: felekezetiiséget és dogmatizmust formált. Jelentkeztek a velükjárói is, a fanatizmus, s a modernizmus. Éppen csak maga az az erő, amely körül ez a sokféleség mutatkozott, nem jelentkezett meghatározottan, körülhatárolva. A festőiség mindvégig megmaradt azoknak az imponderabiliáknak körében, amelyeknek az érvényesülése fizikai módszerekkel történik s amelyeknek a mivoltához mégis csakis a lelkület, az érzület tud közelférközni.

A festőiséget csakis érezzük, noha alkotó elemei dolgában tisztában vagyunk. Tudjuk, hogy maga a festés ábrázolni akar s hogy egyebet, mint ábrázolni nem is tud s tudjuk azt, hogy az ábrázolás a festőiség

érvényesítése révén lesz művészetté, szabadul ki a puszta másolásból, utánzásból. A festőiségnek a forma ritmusa, a szín hangulata és a mozgás pátosza az alkotó elemei. Ennek a háromnak együtthatását a kompozíció és a dekoráció juttatja érvényre. A kompozíciónak megállapított törvényei is vannak, nagy mesterek és nagy gondolkozók alkotta törvényei és a kompozíció mégis megfoghatatlan, egyéni dispozicióktól és alkalmi körülményektől feltételezett mérhetetlenség. Nem tud úgy szabályozni, hogy a festőiségnek azok az említettem alkotó elemei határozott arányosságban jelentkezzenek. Azok az elemek egy-egy korban más-más súllyal érvényesülnek, sőt akárhányszor egymást kizárni látszanak. Egy-egy művészeti irányt éppen az jellemzi, hogy a festőiség alkotói elemeinek súlyviszonya megváltozott. Néha egymáshoz való viszonyukban egyenesen ellentétesekké válnak. Hol a forma ritmusa lesz uralkodó alkotóvá, hol a szín hangulata, hol a mozgás pátosza foszlik semmivé.

Van olyan művészi forradalom, amely az egyik alkotó elem egyedül üdvözítő voltát vallja s a többit a festőiség köréből kizárja. Ilyenkor a kompozíció, amely mindig csak az egymással összeférő elemeket egyesíti, megszűnik hatni. A kompozíció hatékonyságát egy-egy művészeti irány tudatosan, programszerűen szünteti be. Ilyen beszüntetés történt akkor is, amikor a festőiség elemei megszorodtak az elbeszélés izgalmával és a színpadi pátosz hangosságával. Az a kompozíció, amely olyan alkotó elemeket akar egyesíteni, amelyek különféle érzékekre hatnak, nem kompozíció, hanem komplikáció. Voltak, akik a festőiség határait elszántan őrizvén, kitagadták a kompozíciót a festészetből, amiért nem festői elemeket csempészett át a határon. Ez a határórség és az iránya is modern volt, mint ahogy minden olyan művészeti irány az volt, amely abból a gondolatból indult ki, hogy a művészet szükségességei meg vannak hamisítva s hogy a művészet lehetőségeit korrupció érte.

A festés ábrázolni akar, képzeteket és érzéseket akar megrögzíteni, hogy közölje őket. S a festők, ha elmélkednek, csakúgy mint a bölcsekedők a képzet-alakulásról és érzéskeletkezésről különböző meggyőződést vallanak. A festőiségért folyó küzdelem tulajdonképpen bölcseimi harc, bármennyire is tiltakoznak ellene azok, akik egyre arra hivatkoznak, hogy a művészetnek tudattalannak kell lenni. Descartesnak attól a tanításától kezdve, hogy az érzésben felfogni véljük magát a dolgot, Schellingén keresztül, aki szerint, amikor érzünk, a dolgot sohasem érezzük, Machig, aki azt tartja, hogy az érzések maguknak a dolgoknak alkotó részei, majd minden filozófiai felfogás a festészet iránykitűzőinek felfogásában is érvényesülhet. Igen gyakran tudattalanul, legtöbbször nem mint tudományos felfogás, de azért rendszeren úgy, hogy a festőiség egy-egy új irányának követői arról gondolkoztak, hogy a festés milyen viszonyban van a dolgokkal.

A dolgokon való uralom kérdése volt a festés nagy kérdése. Az ábrázolás lehetőségeinek megállapítása mindig ennek a nagy kérdésnek a kerülgetése volt. Csak a tizenkilencedik század és huszadik századunk egymást felváltó, egymást leromboló festészeti irányait tekintvén, minden forradalomban és minden, úgynevezett fejlődésben a dolgokon, a tárgyakon való uralom kérdésének mozgolódását látom. S erről a kérdéstről gondolkozván, a festők a festőiség alkotó elemeit egyre új értékmegállapítás alá veszik. A festés ábrázolni akart s csakis ábrázolni tud, az ábrázolás pedig a dolgokon való uralmon múlik. Hogyan kell és meddig lehet a dolgokat — a festők szavával élvén —, a természetet meghódítani? Mik a dolgok, a természet a festő érzésében, mik a dolgok, a természet, mint képzet és mi a kép, mint a festő érzésének a néző érzésévé közvetítője? Ezek a kérdések alakították ki Delacroix festését, ezekből alakult ki Courbet és Manet festése, ők éltették Whistler festését, ezek a kérdések éltették a naturalizmust, ők a stilszták forrása, ők kergették

bele a neoimpresszionistákat a fizikába s ők állították síkra az újszerűket, a szigorú forma érvényesítőit.

Ez a művészeti forradalom elsőrangú gondolkozásbeli forradalom. Lázadás az ellen a felfogás ellen, hogy a forma csakis a dolgok velejárója, hogy a dolgoknak csakis valamilyen passzív nyilvánulása. Az újszerű festés a formában a dolgok mindenségét látja. Rátér arra a plátói fölfogásra, hogy a forma a dolog mivoltát jelenti, hogy a forma teszi meg a dolgot konkrét valamivé. Ez a felfogás nagyon sokáig uralkodott, világfelfogássá is lett és természetes, hogy a tudománnyal kapcsolatot tartó művészetben is eluralkodott. Nemcsak a középkorban, de az újkor elején is, a reneszánsz-művészetben is. Giordano Bruno „forma prima”-ja, amely a térben alkotó formának hatalmát jelöli meg, a forma, amely az élet minden nyilvánulásának foglalatlja, a reneszánsz-művészetnek festőiségében uralkodó elem volt.

De a forma szinte egyesegyedül uralkodott abban a festészetben, amelyet primitívnek szoktak nevezni. Ezeket a festőket nemcsak a festőiség kifejező eszközeiben fogyatékoságuk, nemcsak technikai járatlanságuk, nemcsak a mozgás pátosának és a szín hangulatának kifejezéséről való tudatlanságuk szorította rá a forma kizárólagos és szertelen érvényesítésére, hanem hatással volt rájuk a középkori intellektuálisoknak a forma mindenhatóságáról vallott felfogása is. A scholastikusok tanításainak hatása alatt a festők is a formában látták a dolgok mivoltát és a formának mindenek felett való nyilvánításában a festőiség feladatát. Legfőbb szükségességét és egyedül való lehetőségét.

Mikor most az újszerű festés a forma egyedül üdvözítő voltát vallja, gondolkozásával visszatér a primitívekhez, akik pedig a primitív elnevezést technikájuk fogyatékosága és kezdetlegessége révén kapták. Vissza akar térni ahhoz a viszonyhoz, amelyben a primitívek világfelfogásuk, filozófiai meggyőződésük

folytán a dolgokkal, a természettel voltak. Vájjon igazán — természethez való visszatérés-e ez vagy pedig csak filozófiai meggyőződés cseréje, mondjuk, hogy új megismerés érvényesítése?

Mint ilyen igen gyakran értékesnek, mindenesetre értékesen érdekesnek tartom; a természethez való visszatérés jelszavában nem látom jellemzetes művészeti forradalom jelszavát. Még eddig nem volt olyan művészeti áramlat, iránykitűzés, forrongás vagy csak átalakulás, amely ne azt hangoztatta volna, hogy a természethez való visszatérést jelenti. Festészet, szobrászat, költészet, még a társadalom szervezete is a természethez való visszatérést hirdette, valahányszor szükségesnek látta, hogy új útra térjen. Úgy tudom, hogy még a rokoko-művészet is, amelyben pedig ma sokan a természettel ellenességnek kicsúcsosodását látják, azt vallotta, hogy visszatért a természethez. A *styl en rocaille*, a sziklaszerű stílus, egyenesen a nyers természethez térés művészete akart lenni. Az újszerűeknek tehát, ha forradalmiak, pedig azok, nem kellene ezt az elnyűtt csempészzászlót lobogtatniuk. Nekik, a kik kiválón tudatosak s akik programjukat kifejezetten gondolkozásbeli munkával állapították meg, az új festésze-tről azt kellene vallaniok, hogy a festő és a dolgok egymáshoz való viszonya dolgában tértek vissza a primitívekhez. A forma mindenhatósága ugyanúgy nem maga a természet mindenhatósága, mint ahogy a szín mindenhatósága nem volt az. Mind a kettő csak a természet legjobb, azaz legművészebb ábrázolásának módja. Egyik sem a pusztá meglátáson alapul, mind a kettő összetett gondolkozásbeli folyamat eredménye. Mind a kettő következtetés eredménye, mint ahogy minden festés és minden művészet az.

A forma mindenhatóságának új hirdetése reakció volt a szín-hangulat túltengése ellen és a mozgás pátozának sokféle elfinomultsága ellen. A szín-hangulat az impresszionizmus révén lett a festőiség uralkodó

elemévé s olyan nagyon elhatalmasodott benne, hogy a többi alkotó elemet majd hogy meg nem fojtotta. A foltnak, a szín- és fényfoltnak szépsége olyan mámort plántált a lelkekbe, amelytől a meglátásnak módja és lehetősége is megváltozott. A festő már nem látott egyebet, csakis fény- és árnyékhatásokat, csakis fényt és árnyékot ábrázoló foltokat s nem vette észre sem a formát, sem az anyagot. És minél inkább eluralkodott a szín és fény egyedül való festésének dogmája, annál inkább anyagszerűségtől való mentesítéssé lett a festés. Ez a festés eleintén merő szubjektivitás volt. Az egyéni látás egyéni foltszerkesztést eredményezett. Ez ellen a festés ellen szállt síkra Cézanne festése. De a pusztán szín- és fénylátás, amely nem látta meg az objektum anyagszerűségét és formáját, amely tehát nem is akarta őket ábrázolni, csakhamar tudományá objektizálódott. A személyi művészet beleveszett a tudományossá lett színfoltszerkesztésbe. A fizikai tudomány optikai megállapításai parancsolóbban szóltak a festőiség keresőihez, mint maguknak azoknak a kutató művészeknek megállapításai, akik a színfolt egyedül üdvözítő voltát hirdették. S az eleintén szubjektív színhangulat-festés objektív színfolt szerkesztéssé lett. A neoimpresszionizmus, a pointillizmus jelentkezése. A fizika, a tudomány lett a festésnek, a művészetnek lelkévé, mint ahogy régente, a primitívek korában, filozófiai felfogás, tehát szintén a tudomány adott irányt, szabott határt a festésnek.

A színhangulat túltengése nemcsak megbontotta a festőiség alkotó elemeinek harmóniáját, hanem megzavarta a meglátás, a képzetalakulás, az érzésformálódás harmóniáját is. A látó emberiséget egész életének tapasztalása, a dolgokról való tanultsága a formák meglátására készíti. Bármennyire is összetett folyamat a dolgok formájának megállapítása, a térben való kiterjedésük és elhelyezkedésük, anyagból voltak képzeleteinek összekapcsolása: az ember a saját

és az emberiség tapasztalata folytán ezt az összekapcsolást akaratlanul, öntudatlanul hamarosan elvégzi. Ez az összekapcsolás az igazi látás, az igazi természetlátás. Ez az összekapcsolás, akármennyire is bonyolult folyamat, ma már a primitív látás. Mindig formát látunk és mindenki formát lát. A formát egyenesen tudatosan ki kell küszöbölnünk, meg kell tagadnunk, hogy a tulajdonképpen való elemi meglátást, a pusztasín és fény meglátását megint elérhessük.

Nincs igazuk tehát azoknak, akik a forma jogát erőszakolóknak azt magyarázzák, hogy milyen lehetetlen dolgot művelnek, amikor a sok elért eredménytől felszabadulni akarnak és megint naivul primitívek akarnak lenni. Nem a forma mindenhatóságát valló iestők azok, akik erőszakosan primitívek akarnak lenni, hanem az impresszionista és naturalista festés az, amely az emberiség tapasztalati eredményeit kiküszöböli és a tapasztalati alapon való látás helyébe az őseredeti, a tudástól és képzeléstől még mentes primitív látást teszi meg festői követelménynek.

A másik visszahatást a festőiség másik alkotó elemének, a mozgás pátosának, szertelen nyilvánulása, elfinomultsága vagy elszínésziesedése keltette. A mozgás pátosza a festőiségnek az az összetevője, amely a legalkalmasabb rá, hogy különféle érzékeket szolgáló elemeket összebonyolítsa. A mozgás pátosza az, amelyhez a kompozíció gondolata fűződik s mégis komplikáció a bűne. A mozgás pátosza csempészi be a képtárgyat a képtartalom helyébe. A mozgás pátosza az, amely a festésben az idegen művészetek törvényeit, követelményeit érvényre juttatja. Nem kell külön hangsúlyoznom, hogy mozgás alatt az aktív mozgolódást és a passzív nyugalmat is értem. A mozgás pátoszat a vonalak ritmusában, a foltok és felületek súlyában, az alakok mozgásának vagy nyugodtságának megrögzítésében látom. A festőiségnek nagyon nevezetes összetevője ez a pátosz, hiszen szinte tevékenyen hat s tulajdonképpen ő nyilvánítja

a másik két összetevőt, a forma ritmusát s a szín hangulatát.

A mozgás pátosza pedig részint elfinomult, részint meghamisodott. Elfinomultan tárgybeli hangulatot ad, meghamisítottan ornamentikával vagy irodalmi tudósítással szolgál. Amikor a színbontás és színkeverés tudományába és a pusztá színfoltszerkesztés szokásába belevezett a személyi művészet s magasabbrendű technikává lett: a művész a maga személyiségének jogát a hangulat kifejezésében igyekezett érvényesíteni. Költővé kellett lennie, hogy szubjektív festő lehessen. A hangulatot a festőiség összetevőjévé kellett megtennie. A mozgás pátoszáat érzélgés kifejezésére kellett felhasználnia. El kellett finomítania, hogy az erejéből kivetkőzött, pusztá finomságával meghatni tudjon.

S amikor a festés a mozgás pátoszáat a színhangulat és a formaritmus fölé helyezvén, ennek a pátosznak segítségével a sokaságnak tudósításra, mesére, ötletekre való kíváncsiságához fordult, hogy ezt kielégítvén, tetszését megszerezze: ugyancsak megbomlott a festőiség összetevőinek harmóniája és megromlott az az összetevő, amely a többiek fölé kerekedett s a festészet szükségességeinek és lehetőségeinek körén kívül akarta érvényesíteni a festőiséget. A mozgás pátoszáának színészivé kellett lennie, hogy ezt a feladatát teljesíthesse. A festésnek meg kellett tagadnia a festőiséget, hogy festve irodalomná vagy zenévé lehessen.

Már a „l'art pour l'art” is reakció volt a festésnek a festőiségből való kivetkőzése ellen. De a „l'art pour l'art” a festőiségnek éppen csak egyik összetevőjének korrupciójára gondolt. Csakis a mozgás pátoszáának meghamisítását látta és ellene lázadott. És éppen a l'art pour l'art jegyében történt a festőiség összetevői harmóniájának az a nagy megzavarása, amely a formát a festésben elértéktelenítette.

Képlátás és képhatás

A képeket azért is festik, hogy lássuk őket és hogy hassanak ránk. Ezzel nem ellenkezik az a tétel, hogy a képet a festő úgy festi, ahogy ő látta s ahogyan az, amit látott, ő reá hatott. A két látás és a két hatás egybevágása a kép sikerét jelenti, de nem jelenti mindig a kép sikerült voltát. Mert sem a mi látásunkról, sem a festőről nem mindig bizonyos, hogy benyomásokat csak fölfog-e és nem rekonstruál-e emlékezést. Nem bizonyos az, hogy a festő látja-e azt, amit mint meglátottat megfest, s nem bizonyos az sem, hogy a kép nézőjére hatott-e az, amit mint hatást följegyez. Látásra és hatásra nagy befolyással van nemcsak a tudatosság, hanem az irányzatosság is. Nemcsak tudjuk már azt, amit meglátunk, hanem egyenesen azt akarjuk látni, amit már tudunk. A festő sokszor így látja a természetet, a néző többnyire így látja a képet. Ezen pedig nem változtat az, hogy a festő impresszionista s a kép nézője is az. Hume azt mondja, hogy még a percepció is, tehát valamely tartalomnak a tudatosság vagy a képzet által való felfogása is, ugyancsak impresszió. A magyar Palágyi Menyhért úgy vélekedik, hogy mindaz, amit az impresszióból merítünk, nem egyéb mint benyomásokra emlékezés. A festőnek a természetről való benyomása, amikor képen ábrázolja, ugyanúgy mint a nézőnek a képről való benyomása, amikor a képet élvezi — nevezzük bár őket impresszióknak — már nem elsőleges hatá-

sok, hanem az emlékezésnek vagy a tudatosságnak eredményei.

A nagy görög esztétikusok az észleleteknek és képzeteknek az emlékezetben megmaradását a pecsét lenyomatának viaszban való megmaradásához hasonlították. Ezt a hasonlatot átvihetjük a képlátásra és a kép hatására is. A kép hatása csakis a vésett kőnek viaszban való lenyomata és nem maga a kőbe való véset. A viaszról pedig tudvalévő, hogy nagy melegben megolvad. Nos, jókora melegség az, amelyet a művészi forrongások tüze áraszt, maguknak a művészeknek viaszanyaga és benne a pecsétlenyomatok folyton meg-megolvadnak tőle. Ezek a forrongások nem annyira a dolgok ábrázolását, mint inkább a meglátásukat érintik. Másképpen látni, jobban látni, igazabban látni: ez volt valamennyi festői forradalom programszerű célja. Ezt a célt hajszolván, eljutottak ahhoz a hiedelemhez, hogy a másodlagos emlékezetképtől szabadulni tudnak s hogy festésükben diadalmaskodhat az első benyomás. Eljutottak a tudományos neoimpresszionizmusig, amely még azt is megtagadta, hogy a festőnek, a művésznek munkája esztétikai lelkesültség műve, s hogy ennek a lelkesültségnek a dolgok olyan szemlélése a tartalma, amelytől a dolgokat a képzeletben megelevenítjük. A neoimpresszionizmus ezt a lelkesültséget művészeti akadálnak tartotta, s abban mesterkedett, hogy az első benyomásokat minden emlékezetben és tudásbeli közvetítés kizárásával megrögzítse. A legszélsőségesebb tudatossággal igyekezett a legszélsőségesebb tudatlanság benyomásait kifejezni.

A festmények meglátásával követni igyekszünk a festők látását. A művészet iránt érdeklődő közönség résztvesz a látás és általa az ábrázolás forradalmában. És résztvesz a festők lelkesedésében is, abban is, amely az „esztétikai lelkesültséget” a művészetből ki akarja rekeszteni. De a képeket néző művészeti munkának csakis abból a részből jut osztálya, amelyet

a műalkotás élvezésének nevezhetünk, a művészeti munkának másik részéből, a fizikai munkából nem jut része. Neki, t. i. a közönségnek a meggyőződéséért, a tetszéseért nem kell megdolgoznia mint a művésznek, s ezért ezek a viaszlenyomatai is, művészet-ről való meggyőződésai is hamarosan megolvadnak. A tüztől pedig, amely ezt a viaszanyagot is megolvasztja, a művészi irányok forrongásának tüztől, nem tudja megóvni a maga tegnapi eredményeit, tegnapi tetszésének eredményeit. Csakis azok az úgynevezett meggyőzések és tetszések csakis ama nyilvánulásai maradnak a megolvasztó tüztől mentesek, amelyeket be tudott zárni a műtörténelem vasszekrényébe.

Ennek a vasszekrénynek tűzálló páncélfalai mögött épen maradnak, ámbár néha valamelyest megrozsdásodnak, néha újból kicsiszoltatnak. A vasszekrényen kívül, a műtörténelmen innen lobogva ég az elfogultságok, a rokonszenv, a párthoz, irányhoz, táborhoz tartozandóság tüze. Vagy haragusznak a mára, vagy lelkesednek érte. Egyik művészeti elfogultságról és meggyőződésről a másikra röpködnek és állhatatlanul szeretkeznek velük. A művészeti forradalmak közepette bennük akárhányszor csak divatmozgalmakat látnak és csakis mint ilyenekben vesznek bennük részt. A műtörténelemben innen a tegnap és a ma művészeti mozgalmainak fejlődés-történelmi értékelésére nem hajlandók. Vagy pedig egyenesen képtelenek rája. Az elfogultságtól vagy diadalmamortól fogyatékosná lesz az a látás, amellyel a művészeti mozgalmakat és e mozgalmak dokumentumait, a képeket meglátják. A történelmi értékelés minden téren megromlik, mihelyt a jelenhez érkezünk. A művészetben leginkább megromlik. Pedig a művészetben a hasonlítás kézzelfogható elemek s nemcsak impondabiliák alapján történhetik.

Művészeti forradalom közepette vagyunk és ez a forradalom tulajdonképpen már majdnem százéves.

Kiadatott az a jelszó és el is hiszik, s a közönségnek művészet iránt való érdeklődését izgatottsággá növeli, hogy ez a forrongás a fejlődés folyamatát megszakította. Azért mert a fejlődés ritmusa egyszerre hevesebb, tempója lázasabb lesz. Maguk a művészeknek jórésze, talán még azoknak is a többsége, akik a fejlődésnek ebben a munkájában részt vesznek, meg van róla győződve, hogy felforgatást művelnek, amikor csak egy százéves fejlődési folyamat állomásain vagy okvetetlenkednek vagy érvényesülnek. Ez a fejlődési folyamat mint forradalom illeszkedett bele a történelembe akkor, amikor a festőiségnek és az egyéniségnek, a látásnak és a kifejezésnek festői és egyéni jogáért a tizenharmadik század elernyedt festészetének további uralma ellen síkra szállt. Azóta az a fejlődési folyamat logikusan érlelte, megmozgatta, síkra szólította a tehetségek gondolkozását, vizsgálódását. A fejlődési folyamat ellentéteket szabadított egymásra és keservesen vagy nagyszerűen elért eredményeket lejáratott. Túlzásokat, tévelygéseket, a művészet határait le-leromboló indulatosságot érlelt. S az eredményt elérők, a megérkezettek és a megtévedtek s a túlzásokba belegabalyodtak többsége nem tudja, hogy az ő híres új forradalmiságuk csak logikus következménye a festőiség jogát és hatalmát hajszóló régóta folyó fejlődési folyamatnak, művészi forradalomnak.

A festészetről, a képről egyre új felfogások támadtak és érvényesültek. És a művészek és művészeti írók szinte irgalmatlan tudatossággal, könyörtelen célzatossággal, elszánt kegyeletlenséggel vagy szenvedelmes idealizmussal szálltak síkra értük. Az irgalmatlan tudatosság vállalkozott rá, hogy a régi nagyság és az árnyékában később burjánzott elavultság közt lévő különbséget megállapítsa. Megállapítja amannak művészettörténelmi jogait, sőt megállapítja e jogok kultuszát. De az az irgalmatlan tudatosság nem történelmi értékmegállapítás, hanem inkább a történelemcsinálás-

ban érdekelt elfogultság. A közönség egyideig utána indul az elfogult műtörténelmi értékmegállapítóknak, amíg csak azt nem veszi észre, hogy maguk a szenvedelmes értékmegállapítók elértéktelenedtek, hogy a helyükbe mások kerültek, s hogy neki most újból hozzá kellene látni a művésztörténelmi lehetőségek és lehetetlenek egymástól elválasztásához.

Az emberiség, amelynek forradalomra volt szüksége, s amely nagy művészeti kincseit mégis érintetlenül akarta hagyni, szinte tervszerűleg gondoskodott róla, hogy a művészet is *forradalom* útján fejlődhesen, s hogy ennek a forradalomnak legyen mit elpusztítania. Legyen miye, ami ellen elszántan kegyeletlen lehessen. Tehát érvényesülésre juttatott jelentéktelenekeket. Érvényesülésre juttatta a fejlődés útján a visszafejlődést. A korszellem egyenesen segítette a fejlődést ebben a rendellenességében.

A művészetnek forradalomra való készülődése ugyanolyan volt, mint a néplelkületnek és a politikai erőknek új forradalomra preparálása azután, hogy az újjászületés vívmányai elsikkadtak.

A szertelen csalódás érlelte gondolkozásból ki kellett szabadulni az embereknek. Erre való volt az a korszak, amelyben a reakció elterjeszkedett, s minden forradalmiságot megfojtani akarván, ránehezedett a népekre. Ez a korszak megint megmozgathatta, erőgyűjtésre készíthette a *forradalmat*. Triviális példával élvén, ez a korszak a politikában és a festészet hanyatlásának és teljesen iskolaivá váltságának korszaka a művészetben olyanok voltak a történelem és a műtörténelem műhelyében, mint a fűjtató, amely a lappangó parazsat lángra lobbantja. Nagy megcsömörlöttségnek kellett eluralkodnia, hogy az erőről és akarat tehetségéről való tudat újból érvényesülhessen.

Ennek a hosszú iskolai, a művészi szabadság és egyéni jog dolgában reakciós kornak voltak igen kiváló művészeti megnyilvánulásai is. Talán azért is

késhetett olyan sokáig a művészet forradalmi akaratának megnyilvánulása. Egy-egy nagy művészi tehetség a reakció és elernyedtség keretében is hatalmasan érvényesült. Maga is nagyokat mívelt, az iskolaiságnak is új lelket adott, és tanítása és szabályai alá kényszerítette a festést. Csak Ingres-t említem, aki a reakciónak igazán nagyja volt, s akinek művészetéről ma már a modernség is, történelmi álláspontra helyezkedvén, tisztelettel ítélkezik. Olyan nagy tisztelettel, hogy a modernség hosszú forrongásainak magyarázóit, akik állomásainak folytonos egymásutánját demonstrálják, hajlandók Ingresre a modernség alapvetői közé sorozni. Egy állomással megtoldják a fejlődési vonalat, a forradalom mivoltával nem törődve e megtoldott vonal első állomásának, nem is forduló, hanem mindjárt egyik tetőpontjának megteszik a lelkületlenné vált festészet mesterét, Ingresre. Az irodalomban a modernségnek ilyen határkitolása kedves játék: a modernség területe az ő beosztásuk folytán körülbelül olyan, mint azoké a kis német fejedelemségeké volt, amelyeknek a maguk főterületén kívül idegen területen kisebb területecskéik voltak.

Az Ingresről való tiszteletteljes vélekedésre hivatkoztunk, amikor a képeknek a közönség által látásáról szólunk. Kell, hogy csakúgy, mint ahogyan Ingres-ék képeit a bennük érvényesülő művészi akarat és tudás alapján értékeljük, megbecsüljük minden irány és iskola keretébe tartozó képet. Minden iránynak és minden iskolának még a festés elernyedése korában is voltak jó képei, voltak kiváló festői, mint ahogy rossz képei és gyöngé festői is voltak. A régi, szinte százéves fejlődési folyamatban, tudvalevőleg egész sor elhagyott, túlhaladott állomás van. A festésnek egész sor olyan iránya érvényesült és diadalmaskodott valamikor, amelynek ma már nincs se módja, se oka, se joga az érvényesüléshez, s amelynek be kell érni azzal, hogy bizonyos korban fejlődést, újítást, akárhányszor gyökeres újítást jelentett. Modernséget

jelentett és azután időszerűtlenséggé lett. Csak művészettörténelmi emlék, de már nem művészeti elevenesség. Már emlékek, hagyományok jegecedtek köréje. Az embereknek csakis egy fiatalságuk van: arra emlékeznek, s csakis azt tartják szépnek. Az új fiatalságot vagy nem értik vagy lenézik, vagy gyűlölik. A képek festői és nézői jórészt így vannak a modernséggel. Amikor ugyanis éreznek és nem szenvelgik a divatot.

Az új modernségtől idegenkedők szinte kéjesen esnek neki az olyan modern képeknek, amelyek rosszak, amelyekben ügyefogyottság és együgyűség, sőt egyenes tudatlanság nyilvánul s ujjongva, gúnyolódva kérdezik, hogy: vájjon ez-e az új festészet? Szakasztott úgy tesznek a modernség indulatosai is, amikor az iskolaiság és régiesen élősködő eklekticizmus gyöngé alkotásaira ráfognak, hogy ők képviselik a maguk irányát. Mindketten legalább is tévednek, gyakran tudatosan, célzatosan hazudnak, s mindketten megfosztják magukat sok-sok élvezettől.

Mi, akik a magyar művészet új modernségének igazáért küzdünk, bevallhatjuk, hogy sok művészeti gyönyörűségünket áldoztuk föl a küzdelem szenvedélyének. S ilyen áldozásra bíztattuk a közönséget is. Főlesküdtünk az elfogultságok és a terrorisztikus iskolaiság ellen kibontott zászlóra és a harcban kénytelenek voltunk magunk is elfogultak lenni és terrorizálni. Gyönyörködtünk ebben az élvezetünkben, de ma már úgy vagyunk vele, mint ahogy Nietzsche a wagneri zenével volt, amikor azután, hogy hosszú ideig szenvedelmesen küzdött érte, megírta a „Der Fall Wagner” című könyvét, amelyben a wagnerizmussal szakított. „Ein Wagnerianer zu sein, war Freude, sich von Wagner zu befreien, ist Sieg”: így kezdte meg könyvét. Ilyenféle köszöntéssel kell nekünk is, a kritikusoknak is, a közönségnek is az elfogultságtól búcsúznunk, hogy a modernség tiszta élvezetével beérjük. Ez a tiszta élvezet lehetővé teszi számunkra azt, hogy min-

den irány és minden egyéniség, minden kor és minden iskola jó képeit élvezve megbecsüljük.

Ilyen utasítást a képlátás dolgában annál inkább adhatunk és kell is adnunk, mert a magyar képek értékelésében nincsen segítségünkre az a műtörténelmi vasszekrény, amelybe különleges magyar művészeti eredményeinket elzárhatnék. Nincs is olyan műtörténelmi korszakunk, amely elől a forradalmiságtól vagy a divat lázától hevített elfogultság és fanatizmus a történelmi felfogásnak komolyságával tisztelettel félrevonulna. Az egész magyar festészetet a ma szempontjából bírálgatjuk, s ezzel a bírálattal megfosztjuk a tegnapot és a máit is a maga jogaitól. Amazt sok kincsétől, emezt sok gyönyörűségétől. Éppenséggel nem a hősi kultusznak vagyok szószólója akkor, amikor történelmi elválasztó falakat vonok a tegnapi befejezettség és a mai elevenség közé. Nem a műtörténészek abszolút értékmegállapításainak megbecsülését ajánlom, hanem csak annak a relativitásnak a megértését és az érvényesítését, amelyből minden kor-
nak és irány-
nak képeit a kor és irány festésének ele-
venségében látjuk és érezzük. Csak éppen annyi el-
fogulatlanság kívánatos, amennyi elegendő hozzá,
hogy a minden korbéli és minden iránybeli
képekben nyilvánuló művészi készséget észreve-
hessük.

Ez az igazi képlátás, az igazi modern képlátás. Mi, modernek, a képek élvezése dolgában gazdagabbak lehetünk, mint azok, akik a modernségtől idegenkednek, s akik mindenben, ami az ő megrögzött iskolaiságukkal nem fér meg: a művészet megtagadását látják. Mi, modernek, élvezzük izgalmas művészi forradalmaink alkotásait, élvezzük a forradalom tegnapiját is, tegnapelőttjét is, mert hiszen ennek a legnagyobb történelmi korszaknak szakasztott úgy vannak állomásai, diadalmasan vagy küzdelmesen elért és diadalmasan vagy küzdelmesen elhagyott állomásai, mint voltak a reneszánsznak. Nagyot téved-

nének azok, akik a reneszánszot emlegetvén, azt hinnék, hogy egységes művészeti korszak volt. Különböző alakulatai olyan állomások voltak, amelyeken megelőző állomást elhagytak, s amelyeken új tájakra jutottak. Olyanokra, amelyek teljesen mások, mint a megelőzők.

A stílus szóhoz ragaszkodván, akár új stílusoknak is nevezhetnek a reneszánsznak ez állomásait. A modernség forradalmának is ilyen egymástól messzire eső, sorjában elhagyott, elmaradt állomásai vannak. Van tegnapelőttje és tegnapja, van mája. A ma pedig már külön-külön nevezetes időszakokra differenciálódott, Courbet forradalma más mint Manet-é, Böcklin-é más mint Hodler-é, Manet-é más mint Cézanne-é, Cézanne-é más, mint Seurat-é vagy Signac-é. A naturalistáké más, mint az impresszionistáké, a veristáké más, mint a stilizálóké, a pleinair-festőké más, mint a pointillistáké, a hangulatfestőké más, mint a dekorációs festőké, az expresszionistáké más, mint a postimpresszionistáké, a fauves-é más, mint a surrealistáké és a sachlichoké más, mint a tárgyaltalan festőké. Van ennek a forradalomnak már olyan tegnapelőttje is, amelyet már-már a leszűrt műtörténelmi nagyság iránt érzett áhítattal köszöntünk, meg sem érezvén azt a szertelenül izgalmas elevenséget, amellyel a maga idejében a reakciónak nekirontott. Egy nálunk rendezett „francia modernnek kiállításában” Courbet és Manet képei úgy hatottak nemcsak a közönségre, hanem a művészekre is, mintha már abból a vasszekrényből a műtörténelmi kincsesládából vették volna ki őket. És Puvis de Chavannesnek a tegnap és a ma határáról ide küldött képeiből nem a forradalmi tűz heve, hanem a műtörténelmi fenség átszűrt fénye áradt felénk.

Igenis, mi modernnek a képek élvezése dolgában gazdagabbak lehetünk, mint azok az elfogultak, akik mindentől, ami modern, ijedezve visszariadnak. Mi élvezzük a modernség alkotásait és élvezzük a régi

művészetet is, sőt a régieken élőködőt is, ha csak valamelyes művészi készséget látunk benne. Ennek a gazdaságunknak az az alapföltétele, hogy tudjunk és merjünk szabadulni az elfogultságoktól. Nemcsak a magunkétól, hanem a másokétól is. Különb is, minden elfogultság, amelyet magunk mögött hagyunk, az előretörésünknek egy-egy állomása. Egy-egy festőért rajonghatunk, de senki festőre ne haragudjunk. Talán még a festés módjával szemben is óvakodunk kell attól, hogy haragban legyünk vele. Vannak ugyanis olyan elfogultjaink, akik egyenesen haragban vannak egy-egy festői iránnyal, egy-egy festő művészetével. Tegnap még lelkesen melléje állottak, ma már ellene fordulnak. Nem is megismerés folytán, hanem azért, mert az ő tegnapi lelkesedésük ma már mindenkié, mert azt az irányt, azt a festőt és művészt a közönség már elismeri, a sokaság már megérti. A tegnapi lelkesedő úgy vélekedik, hogy közönséges dolog azt szeretni, amit már mindenki szeret, vagy amit már nagyon sokan szeretnek. Azért tehát, amiért valamely festő vagy valamely irány ilyen közönséges-ségbe, a mindenkivel egyvéleményűség közönséges-ségébe sodorta őket: haragosai lesznek az általuk még csak az imént megbecsült festőnek vagy iránynak. Ez nemcsak tévesen kiszelt és tévesen érvényesített arisztokratizmus, amelyen a gondolkozás arisztokratizmusáért vagy a gondolat demokratizálásáért hevülők mosolyoghatnak, nemcsak snobbizmus, hanem a mi kiskeretű, aránylag sekély mélységű világunkban még a könnyebb érvényesülésnek is módja. Ott, ahol nagyon kevés az egyéni vélemény, s ahol minden téren sokaságvéleményeket preparálnak: a különvélemény — a külön vélekedés látszatát kelti. Akkor is, ha a különvélemény csak pózolás.

A képek látásánál talán ugyanannak a szempontnak kellene érvényesülnie, mint a kép megfestésénél, annak t. i., hogy a képben a forma bevégzése által az anyag megsemmisül. Schellingnek ezt a követel-

menyét kibővíti, de azért az értelme körében megmarad Whistlernek az a követelése, hogy a képben nem szabad annak a szorgalomnak a verítékét meglátni, amellyel a festő megfestette. Az anyagnak és a munkának meg kell semmisülnie a forma bevégezése által. A színnek kell érvényesülnie, nem a festéknek, a készségnek kell nyilvánulnia, nem a munkának. Ettől az érvényesüléstől a képnek jelentős művészeti tartalma van. E tartalom mellett jelentéktelenné lesz maga a kép tárgya.

A képnek az anyag és munka fölött valósága már a régi koroknak is követelménye volt. A legművészibb nép, a görög nép, ezt a követelményét sajátosságosan nyilvánította, amikor a festőt azért, amiért alkotásában sem anyag, sem munka nem nyilvánul, ünnepelte, a szobrászokat pedig azért, mert anyaggal vesződniök kell, alacsonyrendű mesterembereknek tartotta, akik-től a polgárjogot is megtagadta. A szobrászoktól, akik pedig a görög művészet büszke nagyságát a késő utókor számára megörökítették. Csak Praxiteles kapta meg különös kegyelemből a polgárjogot, amiért művészetében a forma már oly diadalmas volt, hogy az anyag és munka teljesen semmivé lett mellette.

A képeknek a közönségre volt hatása dolgában más-más a véleményük maguknak a művészeknek és azoknak, akik akár mint esztétikusok a művészetnek filozófusai, akár mint szociológusok a művelődésnek bölcsészei. Vájjon lehet-e a művészetnek és benne a festészet alkotásainak szociális hatása? Vagy csak az egyéni esztétikai érzésre hatnak-e? Vájjon részesévé lehetnek-e annak a munkának, amelyet a műveltség a társadalomban végez, vagy csak egyesek szépséges játékkedvét elégítik-e ki? Whistler tagadja, hogy a nép a művészetet élvezné, hogy tudhatja szeretni, s tagadja azt is, hogy a népek művészetre foghatók, nevelhetők. Még a görög nép híres művészi voltában is kételkedik. Whistler művész, az anyagnak és munkának egyik legdiadalmasabb leküzdője volt. Talán azért

nem becsülte a népet, az anyag és munka nagy médiáját.

A művészet hatásáról, egyenesen szociális hatásáról másképp vélekedik a reneszánsz híres megértője és megérttetője Burckhardt. Egyenesen szociális propagandára alkalmasnak mondja a művészetet. „A szociális törekvések, úgymond, a művészet tárgyi tartalmát befolyásolják, majd pedig a művészet az általa propagált eszméknek művészi alakítása által a szociális mozgalomra lendítőleg visszahat. A művészetnek a benne rejlő formális momentum révén a társadalmi fejlődésre hatalmas befolyása van.” íme egy reneszánsz embernek és a modernség egy mesterének egymással szélsőségesen ellentétes nézetei a művészet szociális hatásáról.

Azt a hasonlítást, amelyet az imént a reneszánsz és a modernség között tettem, talán tovább fűzhetném annak az ellentétnek az alapján, amely e két fölfogás közt tátong. A reneszánsz megértője az emberiség művészet iránt való fogékonyságának megértője, míg a modern mester csakis a maga diadalának gőgöse. A reneszánszban is a művészetnek és a társadalmi mozgalmaknak egymásra kölcsönhatása volt. Pedig a mesterei akárhányszor a kiválasztottak számára való művészetnek gőgös arisztokratái voltak.

A képek egyéni hatása a képek társadalmi hatásának közvetítője: a képeknek egyének által való esztétikai értékelése ajtót nyit a képeknek az általánosság által való értékelése elé. A képek a művelődés beszédes, meggyőző érvényesülésre való szükségességének nyilvánulásai. Teljesen független ettől az, hogy a képek elhelyezésük körülményei folytán nem lehetnek a mindenkiéi. Ez a mindenki által való bírlalás különben nagyon is viszonylagos fogalom. Vájjon a néhány száz vagy ezer példányban eladott könyv a mindenkié-e? A néhány száz vagy néhány ezer a „mindenki” tengersokaságához képest sokkal több-e, mint az egy?

Publicisztikánk és művészetünk.

Volt-e a magyar művészet múltjában összefüggés a művészet térfoglalása és a publicisztika agitációja között? Művészettörténelmünknek kötelessége, hogy a sajtónak a művészet hódításában való részét megjelölje. Talán sehol sem volt a publicisztikának ez a munkája olyan hatásos, mint nálunk. Hiszen a közszellemnek a kultúra munkája felé terelésében nálunk jórésze volt a publicisztikának. Az az egyszerű eszközzel dolgozó, a maga felfogásának naivitásába lép-ten-nyomon belebotló publicisztika, amely a múlt század első felében, de még a harmadik negyedében is a magyar közvéleményt ébresztette és szolgálta, hatalmas munkát végzett a kultúra iránt való érdeklődés ébresztésében. Magyar képzőművészet alig volt s a magyar sajtó mégis fáradozott érte. Régi lapjaink primitív módon, de lelkesedéssel követelték a magyar művészet lehetőségeinek megszerzését. Ugyanakkor, amikor még országszerte úgy vélekedtek, még Székely Bertalan apja is, hogy a festéssel foglalkozás méltatlan a magyar úri lelkülethez: a publicisztika lelkes szóval és gúnyos beszéddel, fanatizálva és korholva hirdette, hogy a magyar szellem is kiveheti részét a művészi alkotásból. Másutt a művelődésnek más ágensei terjesztették a művészet becsületét. Mint ahogy ott¹ a kultúrunkáság más ágainak fejlesztésében sem volt elsőrangú szerepe a publicisztikának. Ott az irodalom és a tudomány állott a művelődésért küzdők első sorában. És a társadalom szinte automatiku-

san vett részt a munkában. A magyar géniusz erői közül az, amely ehhez a munkához hozzáfoghatott volna, jó ideig szünetelt. Kikapcsolta a dologtevésből a küzdelmes idő, a harcok és a keserűség ideje, a nemzeti jogokon való tépelődés, az alkotmány szükségességeiért való síkraszállás, a hadakozás országdúlása, a pártoskodás egyénrontása, a primitív gazdaságban való megrögzöttség és a világgal való összetartozásból kikapcsoltság. Nem írok kortörténelmet, nem is kutathatom a magyar művelődés kialakulásának dinamikai folyamatát, csak éppen érinteni akarom azokat a körülményeket, amelyek folytán csakis a publicisztika megszólalásával kezdődött nálunk igazán a kultúr-munkásság. Még nem is maga a munkásság, mint inkább az iránta való bensőségebb érdeklődés. S a művészetet csak akkor kezdik a művelődés tényezőjének tekinteni, amikor a publicisztika valamelyest erősebb lesz és szavának becsülete nagyobb lesz.

Nemcsak régi, jórészt naiv időszakai újságokra gondolok, amikor a publicisztikának nagy művészetfejlesztő szerepét emlegetem, hanem azokra a nagy publicistákra is, akik nem újságokban, hanem leveleikben élesztették és irányították a közvéleményt. Úgy lehet, hogy megütköznek rajta az irodalomtörténet szigorú osztályozól, ha Kazinczy Ferencet a publicisták közé sorozzuk. A legnagyobbak közé. Az ő levelei egyes embereknek szóltak, de közvéleményt formáltak, írójuk nagy tekintélye agitatorikus erőt adott leveleinek. Kazinczy Ferenc e publicisztikai működésének hatalmas része volt a magyar közszellem ébresztésében, a magyar közvélemény történetében legelői áll ennek a nagy publicistának ragyogó alakja. És a magyar művészet történelmében is. Azok a sorok, azok a jegyzetek, amelyek az ő írásaiban a magyar festőművészetről szólanak, érdekesen ismertetik, hogy hogyan kezdődött a magyar közszellem a művészet mellé szegődni. De ismertetik azt is, hogy a magyar társadalomnak civilizációért hevülése jórészt a nagy ma-

gyar publicista műve. Meg-megemlékszik egy-egy festőről, Donátról, Balkayról, hírt ad róluk, ismerteti műveiket, lelkesít művészetük iránt, megrendelést, munkát szerez nekik és kötelességévé teszi a magyar társadalomnak, hogy foglalkozzon a művészettel.

Odakint a kultúra minden ága virágzik, a művelődés meghódította a népeket, fölszabadította gondolkozásukat, megszüntette tengődésüket. Az irodalom, a tudomány, a művészet úrrá lett a világon és szépséggel szolgált neki. Idehaza pedig csupa zárkózottság volt az élet. A kicsinyes politika és a nagy politikának is csak korcsa lekötötte az embereket. Nem volt igazi összeköttetés köztük és a Nyugat közt. Még a divat se ért hozzánk. Apáink életét folytattuk, az ő életüket pedig a nagy világ életétől elszigetelte a hadakozás. A háborúk és szabadságharcok, az idegen uralom és az idegentől való gyanakvó elzárkózás szinte áthatlan elszigetelő réteget rakott a magyar társadalom köré. Kazinczy szét akarta rombolni ezt az elszigeteltséget. Mámoros volt a maga nagyszerű benyomásaitól és közvetíteni akarja őket nemzetének. Érezte a magyarság nagy kultúrerejét és életre akarta ébreszteni. A *levelei* csupa hír és csupa vezércikk. Értesítettek és agitáltak. Letépték a társadalom szeméről a hályogot s a magyar nemzet meglátta önmagát, észrevette azt, amiye van és látta, hogy mennyije nincs.

Kazinczy munkáját folytatta a gyöngye magyar sajtó. Büszkén hirdette magyar festőinket és hirdette a magyar festőművészet szükségességét. Látta a lehetőségeit és kereste a biztosítékait. A régi újság öilengző hangon biztatta a magyar festészetet. Nagy hevüléssel és kevés kritikával. Mányokinak, Kupeczkynek hírére sem tudta, de dicsőnek mondott tehetségtelen festőket is. Ebben a hevülésben nem nyilvánult művészi tudás, de meghatón nyilvánult a művészet szükségességének tudata. Azok a naiv sajtóközlemények csupa vágyakozás voltak a magyar kultúra nagyságára. Az íróik azt hitték, hogy vagyunk olyan legé-

nyék mint a Nyugat, de nem látták sehol legényvolutunk bizonyosságait. Áhítoztak erőnk kifejesztését. Inkább sejtették, mint tudták, hogy mi a művészet, de ez a sejtelem izgatta őket. És izgatni akarták vele a magyar közvéleményt, hogy tegye lehetővé a magyar művészet kialakulását.

A múlt század eleje óta mind e napig a magyar publicisztika lelkes segítője, biztatója a magyar művészetnek. Közönséget nevel, művészi tudást terjeszt, a művészet életlehetőségeit megkönnyíti. Sok a tévedése, sok az elfogultsága, talán sok a bűne is, amiért a maga elfogultságait ráerőszakolta, ráerőszakolja a művészetre, amiért gyakran naiv bírálattal a művészet kialakulását megnehezítette, tehetségek sorsába belekapott, művészek útját megzavarta s a művészet értékmegállapításában igen jelentékeny hibákat követett el, de más kultúrtényező alig állt a művészet mellé, csakis a sajtó. A művészet becsületének ő volt a hirdetője. Ő tanította meg rá a magyar társadalmat és ő szította azt az érdeklődést, amelyet hivatalos körök és a nagy közönség a művészet iránt tanúsítanak. És a publicisztika terjeszti közvéleményszerte annak a belátását, hogy a művészet a fejlődés, a kialakulás, az elmélyedés és a korszellem irányítása mellett érkezett el a modernséghez. Tegnap is, ma is a publicisztika gondozta a magyar művészet gyökereit. Jelszóvá tette meg a művészet megbecsülését s ami jelszavakért hevülő társadalmunkat ezzel megmozgatta. Köztudattá tudta tenni a művészet szükségességét és el tudta hitetni a nemzettel, hogy a művelődésben való rangunk egyenesen attól függ, hogy mennyi részt veszünk a művészet gondozásában. Túlozta a művészet értékét, — jobbára öntudatlanul s mámorosan a maga jelszavától, — de sikerült uralkodó konvencióink közé iktatni azt a fölfogást, hogy a nemzet képzőművészetében is él.

Ez a konvenció különben világszerte uralkodó hatalom. Még ott is, ahol a kultúrszükségességet nem

a nemzeti szükségességek közé sorozzák. És nem bír meg vele az a megfontolás, hogy vajjon a művészet igazán kultúrerély-e vagy csak terméke a művelődésnek? Hogy vajjon előre viszi-e az emberiséget, erőt ad-e neki, vagy pedig csak kiváltságosak gyönyörködtetője-e? Nemcsak Tolstoj elmélkedett ezen és nemcsak ő vallja azt, hogy a művészetnek nincs része abban a munkában, amely az emberiség javára törekszik: ennek a belátása nyilvánul meg nem egyszer a mi nagy Széchenyi Istvánunk kultúrpolitikájában is.

Amikor a publicisztika a nemzeti fejlődés érdekében a képzőművészet istápolását sürgette, ő azt felelte neki, hogy egyéb dolgunk van, nincs érzékünk a gyönyörködtetésre. Sajnálta Ferenczy Mátyás-szobrától azt az érdeklődést, amelyet iránta ébresztettek. Sajnálta tőle az agitációt, amikor az egész nemzeti erőt a gazdasági és társadalmi munkára kell szánni és ugyanazt írta Joó Jánosnak is, aki 1828-ban művészeti iskola érdekében fordul a nagy államférfihoz. Azt felelte neki, hogy **e g y e b e k r e** van szükségünk, nem művészetre.

A nemzet nem fogadta el ezt az álláspontot s a világ sem fogadta el Tolstoj művészetrombolását. A művészet szükséges volta mint parancsoló konvenció uralkodik rajtunk. Az ünnepi pihenésre és a pihenés gyönyörűségeire vágyakozás tartja ezt a konvenciót. Hat dologtevő nap után hadd legyen a hetedik nap munkaszünet, de maga a hétköznapi is juttasson az ő huszonnégy órájából szórakoztatásra időt! Amikor általánosan diadalmas lesz ez a szociális törekvés, akkor az emberi gyönyörűségek becsülete megnövekszik. Bármilyen „egyebekre van is szükségünk”, szüksége lesz már most a népnek is, a sokaságnak is művészetre.

A magyar nemzetnek még az **e g y e b e k** szempontjából is szüksége volt a művészetre. Az a publicisztika, amely a múlt század első felében a művészet fejlesztését sürgette, úgy érezte, hogy jöhet olyan idő,

amikor a magyar nemzetnek arra lesz szüksége, hogy őt magát is, de Európát is emlékeztessék rá, hogy él. Hogy még él. Az irodalomnak és a művészetnek szánta az emlékeztetés szerepét. S az az idő be is következett és a művészet betöltötte azt a szerepét. Megfelelt földadatának. Jó ideig egymaga figyelmeztette Európát a magyar kultúrára. Még mielőtt irodalmunk és tudományunk polgári juszt szerzett a világkultúrában, a magyar festészet demonstrálta a magyarság összefüggését a Nyugattal. Festőinket ismerték és ők bizonyították odakint, hogy ez az ország a kultúrközösség részese.

Kultúrtörténeti szempontból érdekesek, még ha művészettörténelmi szempontból nem is értékek azok a régi képíróink, akikért annak idejében publicisztikánk inkább jóakarattal, mint hozzáértéssel síkraszállott. Érdekesek, mert a kezdet nehézségeit, az út első stációit, a külső hatások sajátságos érvényesülését, a művészi fölfogás meghatározó primitivitását és a naiv megelégedésnek zavartalanságát ismerjük meg bennük.

A tizennyolcadik század s a tizenkilencedik század első felének magyar festői nagyjában nem állottak alacsonyabb színvonalon, mint egyéb kultúránk. Ugyanúgy idegen hatás alatt állottak, ugyanúgy Bécs szellemi uralma alatt, mint egész magyar világunk. Egész sor művész erős tehetsége belefűlt a körülmények mostohaságába. Nem láttak eleget és keveset tanultak. És nem fejlesztette, nem lelkesítette őket az a világ, amely közvetlenül környékezte őket. Odakint is erőtlenségű művészet nyavalygott s ők ennek a művészetnek is csak leggyöngébb nyilvánulásait ismerték. Ez az erőtlenségű, szellemtelen, a művészet létezésének megtagadó festészet inspirálta őket. Még nem is a hazug, színészkedő, pompával kacérkodó, erőtlenségűt édeskés pózokkal leplező, a színektől fázó és a látástól irtózó, mindent rideg tudatosságon keresztül megalkotó festészet hatása érte őket, hanem a maga erőtlenségűt szinte bamba őszinteséggel bevalló,

simaságára büszke, színtelenségében boldogságosan megnyugvó, nyárspolgári békességében kéjteljes festészeté, amely a tizennyolcadik század végén s a tizenkilencedik század legelején Bécsben működött. Erőtlené lett tőle az a magyar festő is, akit más hatás nem ért s aki az alkotásaiban áhítatosan megihletve a kor művészetének parancsát, szellemének megnyilatkozását látta.

Számosával volt az olyan magyar festő, akit ez a művészet ösztönzött és megrontott. Képeiket alig ismerjük s egy-egy hír is csak imitt-amott szólal meg róluk. Levelekben, régi újságokban, régi okmányokban. Meglepő, hogy hány magyar festő neve szerepel bennük. Valamelyes túlzással még azt is mondhatnók, hogy ott, ahol annyi festő volt, — festészet is volt. De nem volt; csak nagy uraink és polgáraink voltak, akik egy-egy képíróval lefestették magukat és volt egy-néhány templomunk, amelybe régi minták nyomán új oltárképet rendeltek. Festőink között nem volt semmi kapcsolat, nem tartoztak együvé, nem állottak egymás mellé. A köztudatban pedig nem is mint a művészet, hanem mint valamely a többitől eltérő mesterségnek, ügyességnek művelői szerepeltek. A köztudatot csak később ébresztgeti a publicisztika és mire fölébredt, már más festők felé fordul. A fölébredt közvélemény már nem találkozik velük, nem is vehet tudomást róluk.

Ez a közvélemény az irányítói után indul, de az irányítók már nem tudnak róluk. Hírüket, nevüket alig ismerjük. Ez a közvélemény és ezek az irányítók még Mányokiról és Kupeczkyról sem tudtak semmit. De azért ki tudja, hogy ezek közt az elfeledt, már tegnap letűnt régibb festők között mekkora becsületmentést végezhetne a modern kritikai Ki tudja, hány névvel gazdagodna szegényes műtörténetünk! De mindenestre érdekes adatokkal gazdagíthatnák arról való tudásunkat, hogy hogyan érvényesült a nyugati kultúra kisugárzó hatása arra a messze eső területre,

amelyen egy nép ereje szinte kimerült a politikai küzdelmekben. Idővel országos hírvé lett egy-egy újabb arcképfestő. Rombauer és Donát nevét, Simó Ferenc és Balkay Pál hírét lassan-lassan szerte viszik az úri körökben. Nagy urak, országos nevezetességek lefeszítik magukat velük és híre kél annak is, hogy lám idegen földön is nagy becsülete van egyikük-másikuk művészetének. A publicisztika, a nyomtatásos és a levelekben nyilvánuló, büszkén emlegeti őket, mint a magyar tudás képviselőit. A közvélemény mozgatói intezívebben igyekeztek, hogy a magyar művészetet beiktassák az elismert kultúrtényezők közé. Hesz János, aki Bécsben jóhírű művész, tervezetet készített egy magyar képzőművészeti akadémia számára, amelyben „hazáját akarja szolgálni”. Joó János Egerben rajz- és festőiskolát akart alapítani Pyrker érsek támogatásával. Még ehhez a szerény próbálkozáshoz is Széchenyi Istvánt akarta protektorul megmozgatni. 1834-ben a pesti evangélikus iskola előjárósága műkiállítás — akkor műkitételnek nevezik, — rendezett „ösztönzésül”, öt évvel később Trefort Ágoston agitációja folytán megalakult az első képzőművészeti társulat. Ebben a néhány esztendőben nagy változás történt. A közvélemény már egész sor festőjét regisztrálta és a szobrászat nagymesterül ünnepelte Ferenczyt. Vándzsa Mihály, Hóra Alajos, Schoefft Ágoston, Kiss Bálint és velük nyolc-tíz más festő művészolta köztudattá lett. A közvélemény kezdett hinni a művészetben és abbahagyta a festészetnek, mint nem tisztos polgári mesterségnek lenézését. A tizenkilencedik század harmadik és negyedik tizede már szinte virágzásban látta a magyar festészetet. Vagy mondjuk eleve nebb rügyezésnek azt a virágzást. Egyre újabb festők támadtak, a festészet elfoglalta megillető rangját a köztudatban. A publicisztika utat tört nekik, a köztudatba s azontúl az úttörés az ő saját feladatuk volt. Hanem azért a publicisták továbbra is kitartottak mellettük.

A kritikáról és írásról

A kritika nemcsak bírálni akar, hanem a megbírált művet megértetni is akarja. Éppen úgy művészet, mint az, amelyet megbírált. Interpretáció-művészetnek, ars interpretandinak nevezném. Különösen a képzőművészeti kritikát kell ilyennek tekinteni. Arra törekszik, hogy összefoglalván a művész képzetait, más emberek tudatába behatoljon. Formák művészetét szavakban akarja formulázni és elveken lovaglókat le akar szállítani magas paripájukról. A művészeti irodalomnak és tudománynak, benne a műbírálásnak, viszonya a művészethez és a művészekhez hasonlatos a természettudósnak a természethez való viszonyához: a természet maga kevesebbet tud magáról és jelenségeiről, mint a természetvizsgáló. Tulajdonképpen semmit sem tud magáról, csakis tevékeny, csak tudatlanul okos, csak jelenségeket termel, de a természettudomány, a természetbölcselet is, kitudja, megismeri, leírja őket és a természeti erőkről való tudásért fáradozik.

A művészeti irodalom és a műbírálathat bírálva és magyarázva jár el, az érzéki szemléletet szolgálja és csakis neki kellene magát szentelnie. Vannak művészek, akik úgy vélekednek, hogy azt, ami tisztán csak az ész által fölfogható, érzékítve és az érzék fölöttiséget testileg érzékítve tudják előadni. Az a művészeti irodalom és műbírálathat, amely ezt a művészeti felfuvalkodottságot szolgálja, szem elől téveszti azt a föladatát, hogy fogalmakat megér-

tessen és elméletek és spekulációk kábultságaiba és mámoreiba téved.

Legyen tisztában vele a műbíró, hogy nem minden, amit művészek termelnek, művészet s hogy nem mindenki művész, aki művészetben munkálkodik. A művészet a gyakorlásnak is dolga, hiszen a művészi alkotásnak technikai része is van. A művészi alkotásban a formális alkotás a technikával összefügg, ez pedig a gyakorlással. Bele lehet gyakorolódni a művészi munkába. Sőt hosszabb gyakorlás után automatikussá lehet a festő vagy a szobrász technikája. És elő áll a művészetautomata: az egyik oldalon a műkereskedő pénzt dob az automatába, a másik oldalon kiugrik a kép. A művészet világának tolvajnyelvén ezt a művet giccsnek hívják.

De vannak olyan művészeti termékek is, amelyek nem ilyen alacsony módon keletkeztek, mégsem műalkotások, akármilyen fáradtságosán is lettek meg, eszeltettek ki vagy könnyedén kenettek a vászonra. Ismétlem, nem mindenki művész, aki a művészetben foglalkozik. Németországban a festők „Kunstmalernek”, festőknek, nevezik magukat és a kritika és a közönség nevezi őket művészeknek. „Művész” nem foglalkozás, hanem rang, ezt pedig adományozzák. Az ember nem nevezheti magát művésznek, amiért pingál vagy mintáz, vagy színpadon szerepel. Művészetet kell termelnie, hogy művésznek értékeljék. A név ugyan nem fontos, mégsem lehet a „művész” szó csak egyszerű mesterség-elnevezés. Mint ahogy nem minden tanuló tanul, nem minden szerető szeret, nem minden doktor tudós, nem minden kapacitásnak van kapacitása, nem is művész minden — művész. A nevek nem bírják el mindig az értelmükre, helyességükre, jelentőségükre való próbát.

A műkritikusnak vizsgálnia kell jóság és szépség szempontjából is. A legrelatívabb relativitások szempontjából. Amitől rögtön szembe ötlük a művész és a

kritikus ellentéte. Szemben állnak egymással. Az el-
lentét logikus volta nem érvényesülhet, ha a művész
gondolkodásában a logika kihagy, tehát többnyire
olyankor, amikor a művész önmagát ítéli meg. A
művész szereti önmagára vonatkoztatni a művészi
jelenségek értékelését. A maga énjének határai kö-
zött él, minden történésnek ő a középpontja és célja.
Azt mondják, hogy az egocentrikusság a közönsé-
gesség, a normális fölé emel, hogy a művészi alko-
táshoz szükséges izgalomra tehetséget fokozza, hogy
tehát művészi termelő erő. Erről az erőről, a
mivoltáról és módjáról sokféle megállapítás van és ezt
a magyarázatot bízvást közéljük sorozhatjuk.

Bizonyos azonban, hogy ez az énben élés, ez a
mindennek az énrre vonatkozása, még magának a mű-
vésznek sem mindig kellemes: Szerencse és boldog-
talanság is, mert gyakran önámítással jár, nem rit-
kán pedig maró irigység forrása. Néha önmagának
túlbecsülésével jár, néha pedig másoknak jutott
dicsőítésem érzett keserűséggel. A műkritikus tudja,
hogy a művészek dolgaikat nagyoknak, még pedig
nem mindig csak relatív nagyoknak szeretik látni s
hogy vannak olyanok is köztük, akik mindenki más-
nak a dolgát lekicsinylik. Egyik volt szerkesztóm,
Kiss József, a Hét kiadója, tekintettel volt
erre, amikor mintegy irányításul azt mondta nekem,
aki folyóiratának műkritikusa voltam, hogy bíráló-
táimban mindenkit lehetőleg tárgyaljak le, mert „ha
valakit megdicsér, az az egy ember örül, sok százan
pedig bosszankodnak, míg ha valakit lehord, akkor
csak az az egy ember haragszik, de a többi sok száz
örül, már pedig arra a többi sok száz emberre van
a folyóiratoknak szükségük”.

Az önmagával elteltség hozza magával, hogy a
művészek a műkritikusok szigorú bírálói. Nemcsak
képzőművészek, még írók is meg vannak róla győ-
ződve, hogy csak az a kritikus ért a bíráláshoz, aki
dicséri az ő műveiket. Ha nem dicséri őket, nem ért a

művészethez, ötödik Károly császár egyszer úgy nyilatkozott, hogy „az a nagy dicséret, amelyben részesítettek bennünket, azért kedves nekünk, mert arra figyelmeztet, hogy milyeneknek kell lennünk”. De Ötödik Károly csak császár volt, akinek az exigenciákkal számot kellett vetni, míg a művészek csak önmagukat és a hízelgőiket veszik számba. Bajza József, a nagy magyar kritikus, úgy vélekedett, hogy a hízelgők dicsérete az okos embernek nagy gondot okoz, de Bajza kritikus volt, nem csak művész. És mégegyszer hangsúlyozom, hogy nem mindenki művész, aki a művészet berkeiben tanyázik.

Máskülönben is más a művészség és más a művészet megértése. Ugyanúgy mint a természet és a természetről való tudás. Ismerek olyan festőt, aki jó képeket fest, de nem tud tisztán látni, amikor műalkotásokat értékelni kell. Kitűnően megérthetők festésükben, de maguk értelmetlenül állanak a művészet értékeivel szemben. Kritikátlanok, de nagyra vannak vele, hogy ők maguk festők, tehát jobban értenek a festményekhez, mint azok, akik nem festenek. Erre a mesterséghez tartozásra festőkön és szobrászokon kívül zenészek is hivatkozni szoktak, amikor a bíráláshoz való jogukat hangsúlyozzák: Elmosolygok rajta, hogy Beethoven, Rembrandtot, Michelangelói s a mi nagyjainkat jobban akarják érteni, érezni, értékelni, mint például a festeni, fűzni, faragni, muzsikálni nem tudó Beöthy, Alexander, Riedl, odakint Zola, Mirbeau, vagy Wölfflin, Muther, Hevesy, vagy akár mi, a művészet lelkébe elmerültek. Vannak olyan művészek is, akik bírálataukban szigorúak, de maguk rossz képeket festenek és rossz szobrokat formálnak. Műkiállítások rendezőinek, amikor a vernissageokon mellénk szegődnek és kalauzolni szeretnének, kedves szavajárásuk, hogy „a festők is dicsérték ezeket a képeket”. A festők? Ha azok a festők olyan sokat értenek a festéshez, mért nem festenek csak jó képeket, s ha szobrászok szoborpályázatoknál a szobrászok hozzáértésének ki-

zárólagosságát hangoztatják, hogyan tudnak annyi rossz szobrot mintázni?

A jó művészek mindig kíváncsiak voltak a műkritika hozzáértő megszólalására. De még jó művészeknek jól esik néha a hozzá nem értők dicsérete is. Apelles a képei mögé bújva hallgatta a bírálatokat. Apelles post tabulam. A jó művészek, igenis, hálásak voltak a műkritika hozzászólásaiért. Gautier, Zola, Mirbeau a művészekkel vetekedve buzgólkodott a művészetért, Hevesy Lajos a bécsi művészi modernség egyik előharcosa volt. A nagy német szobrásznak, Hildebrand Adolfnak, Waiden bécsi műkritikushoz írt egész sor olyan levelébe beletekintettem, amelyekben hálálkodott bírálataiért és tanácsot kért tőle művészi kérdésekben. Ötven esztendei műkritikusi munkámban sok olyan levél gyülemltet nálam össze, amelyben művészek közreműködéséről megemlékeztek és meghatottan becsülöm meg Liebermann Miksának, a nagy német művésznek, azokat a szavait, amelyekben örömmel emlékezett meg egy tanulmányomról, melyben nyolcvanadik születése napján művészi mivoltát nem mikrologizáltam, hanem az útját ismer tettem, amelyen világeletében járt.

Ferenczy Károly egyszer azt mondta nekem, hogy a művésznek is javára válik, ha a maga énjét, szemléletét és képzetalakulását a világeíval összeegyeztetheti. Lehet amellet impresszionista, naturalista, sőt expresszionista is. Arra valók vagytok, monda, ti művészeti írók, akiknek nem kell a művészet eljárási módjaival törödni, hogy ebben segítségére legyetek. Nem arról van szó, hogy alávesse magát általánosságnak, hanem csak a szubjektivizmus és a világ közti ellentét megszüntetéséről. Az illogikus ellentét más mint a logikus ellenmondás. Ferenczy nagyra becsülte azt a műkritikát, amelynek közre kell működnie, amikor a művészet jelenségeit meg kell értetni. Ferenczy tudott szellemileg felfogni, fizikailag látni, esztétikusan élvezni és technikával hatni. Sok-

féleségnek tündöklő egységgé egyesülése volt az ő művészete és embervolta.

Olyan művészek is vannak, akik magától értetődőnek tartják, hogy a világ és benne a nézőtér körülöttük forog. A bírálatot, mint tributumot várják. A műkritikában megnyilvánul a kor gondolkodása, a művész pedig érezze magát a kor gyermekének. A bírálatot, mint kora és köre gondolkodásának közvetítését kell lelkére vennie. A világ ma nem ér rá a művésznek külön rendelkezésére állani. Háborúk, forradalmak, világfelfogásokkal vajúdasok, politika, sport, bridge lekötik az érdeklődését, átengedi tehát a művészetekben való állásfoglalást a kritikának. A művészeti kritika megint osztályosa lett annak a lelki* ismeretességnek, amellyel a tudás és a műveltség ki akarja magát szolgáltatni.

Olyan művészek, akik úgy tesznek, mintha a kritika csak *nellékesen érdekelné őket, hiába affektálnak. Mit is mond Schopenhauer az ő életbölcsességről szóló aforizmaiban? „Valamely tulajdonság affektálása s a vele való hivalkodás annak a bevallása, hogy az a tulajdonságunk nincs meg.” Ebben az esetben a művészeknek nincs meg az a felsőségük. Nem a művészeké ez a felsőség, hanem a génieké, akiknek művészi szuverenitásuk és magasrendű személyiségük van. Mivel azonkívül nem mindenki művész, aki annak mondja magát, de nem minden művész genie: az a lelkiismeretes bírálattal nemtörődés komikus. Platon államában, amelyben „mindenki a magáét cselekszi”, a művészek tudvalevőleg nem tartoztak az állam őreihez, mert Platon nem számította őket a nemes, „az ésszel rokon réteghez”.

Azóta a művészek közt olyan szellemi nagyságok voltak, akik az esztétikai és művészettudományi interpretációban, az ars interpretandiban, magasan és szabadon jártak. Geniális művészek, akiknek mint művészeti íróknak is gondolataik és gondolataiknak formái voltak. Lionardo, Michelangelo, Dürer és az

írásos tudományos formulázásnak sok olyan új mestere, aki a művészetet nem elvekből vezette le, hanem az elveket a művészetből, franciák, németek, Hollandusok, Delacroix és Liebermann, Hildebrand és Israels, Maurice Denis és Rodin. A magyar művészek közt is voltak és vannak olyanok, akik mint írók alkotó szellemiségek, élükön Székely Bertalan, a világos fejű és mégis titokzatos művésztudós, vagy Vaszary János', Kernstok Károly, Réti István. Másokat is említhetnék. Természetes, hogy világosságok mellett árnyékok is vannak. Író, emlélkedő képzőművészeknek egész raja vét az írásban a parancsoló világosság, átlátszóság, a *clare et distincte* követelménye ellen. Az írás szellemi tevékenység is. Valamikor volt *docta ignorantia*, tudós tudatlanság is, amely az Isten megismerése körül mesterkedett. Most úgylátszisc tudatlan tudás is sikra lépett, tudományosság telve üres föltevésekkel, alaptalan alapelvekkel, a tartalmatlanságnak tetszetős körülpremezésével. Vagy ötletekkel, néha találó megjegyzésekkel, „gondolatszilvánkokkal”, amelyek csak úgy hirtelen, vak-tában támadtak.

A világért sem akarnám, hogy félreértsenek. Nagyon sok, tartalmas, élvezetes, tanulságos dolgot írtak művészek művészetéről, de kár azokért az írásokért, amelyek nem járnak tisztázva fogalmak körül, amelyek csak megírtak, mert az írójuknak valami éppen az eszébe jutott, vagy amelyek addig nyúlódnak, húzódnak, míg írójuknak valami az eszébe nem jut. Mint festő bizonyára nem nevezne az az író mindent képnek, ami mint színfolt az eszébe jut. Mert a festésnek technikája van, míg az írásról azt tartják, hogy olyan mint a beszéd, amely gondolkodás nélkül is folyik az ajkáról. Nincs igazuk: az írás gondolkozási munka, formulák találása, megértetés és szépségkérés. Sajnálkoznunk kell az ilyen író-képzőművészen, mert írásának módja szándéktalanul bevilágít művészi munkája módjába.

Kompozícióról és ritmusról

Az iparművészeti alkotásokról azt tanítják, hogy jellemüket az anyag, a kompozíció és a ritmus állapítja meg, s hogy ezeknek az elemeknek egymással szoros kapcsolatban, valóságos okozati összefüggésben kell lenniök. Elméletben a kompozíciónak az anyag szerint kell alakulnia, a kompozícióban pedig ritmusnak kell nyilvánulnia. Ez az elmélet az anyagszerűség követelményében érte el teljes virágzását. Mint elmélet logikus; megformulázása egy elvből kialakult követelésnek, amely a gyakorlatnak nagy sor lehetőségére és a tapasztalatokra nem vet ügyet. A célszerűség és hasznosság egyedül üdvözítő tanának hajtása. A műkovács- és műlakatosmesterség nagyszerű anyagszerűtlen remekeit, a középkori francia, angol, német, spanyol lakatosmunkák, a vasat játszva formáló ornamentumok, az ősrégi és későbbi fafaragványok és a kőornamentika művei rácsáfolnak az anyagszerűség kategorikus parancsára és azok közé a művészeti babonák közé iktatják, amelyek rá-ránehezednek a képzeletre, főképp az iparművészére és alkotó kedvére.

Logikus, a gondolkozás törvényének megfelelő elmélet, de olyan, amely igazolja Nietzschének azt a tételét, hogy a logikusság megszilárdult tévedésekből keletkezett. A népművészet kevésbé babonás és kevésbé logikus. Játszik, mikor alkot és játszik az anyaggal is. Hanem azért a népművészet az úgyneve-

zett anyagszerűség ellen ritkábban vét, mint az iparművészet. Pedig pusztán az ösztönét követi, amikor műveit megformálja. Vagy talán nem is az ösztöne, hanem a formálása és a kifejezni tudása közt tátongó nagy távolság vezet rá öntudatlanul az ábrázolás anyagszerűségére.

A nép látása naturalisztikus, művészi kifejezése pedig stilizáló. Ez a stilizálás kifejezni tudásának fogyatékoságában gyökerezik. Nem tudja úgy ábrázolni azt, amit lát, ahogyan látja, pedig nála jobban senki sem lát. A népművészet mindig csak olyan elemeket dolgoz föl, amelyeken a nép a maga tudásában vagy képzeletében tökéletesen uralkodik, amelyeknek minden részletét ismeri és látja. Hanem ez a látásbeli tökéletessége nem vág egybe kifejezősbeli tehetségével. A nép akkor is naturalisztikusan akar ábrázolni, amikor stilizálva ábrázol. Az ábrázolás valószerűségét a kifejezés tehetségének primitivitása alakítja át stilizáltsággá. S az ábrázolásnak ezt a primitivitását jórészt az az anyag is okozza, amelyben az ábrázolás történik. Minden anyagtól más-más jellege van a kifejezés primitivitásának. A fából faragó, az agyagot gyúró, a fába berakó, a vásznon varró vagy hímző népművészet munkája közben lépten-nyomon más-más akadályba botlik, azonkívül, hogy az anyaggal való küzdelem közben a látottakra való emlékezése és az arányokról való tudása megzavarodik.

Ezek az akadályok, amelyeknek leküzdéséhez finom tudatosság és finomult technikai tudás kellene, és az a megzavartsága, amelybe naturalizmusának biztonsága belefűlt: a naiv művésznek, a fűrő-faragónak, gyúrónak és másképp formálónak, a kivarrónak és hímzőnek tudását az anyag alá rendelik. És alája rendelik az akaratát is. Akaratlanul lesz és akaratlanul alkalmazkodik. A népművészet híres és szép stilizáltsága tulajdonképpen nem egyéb, mint ilyen alkalmazkodás. A népművészet a maga nagyszerű anyagszerűségét annak köszönheti, hogy az anyaggal nem

tud megbirkózni. Az anyag hatalmasabb, mint a naiv művésznak az anyagot megdolgozó tehetsége. Az anyag uralkodik a tehetségén, nem ő az anyagon. A népművészet kompozíciója ezért vág egybe az anyaggal. Íme a legpompásabb művészi erény egy nagy fogyatékoságnak folyománya.

E fejtegetés, természetesen, csakis az alkotó népművészetre vonatkozik és nem arra is, amely már csak reprodukál. Tehát nem azoknak a naiv művészeknek munkáira gondolok, akik a máris bevett formákat vagy egyszerűen lemásolják, vagy kombinálva alkalmazzák. Ámbár még e másolás és kombinálás közben is akárhányszor alkalmatlankodik a másolónak az anyag és a mintákban érvényesülő akaratlan stilizálásnak akaratlan folytatására kényszeríti.

A legtökéletesebb naturalisztikus látásnak és az anyag és kifejezésben tudás fogyatékosága folytán történő stilizálásnak összefüggéséről saját tapasztalataink alapján is meggyőződhetünk. Dolgokat akár emlékezetből, akár ránézés alapján lerajzoló gyermekek rajzaiban a stilizáltságnak olyan elemeit láthatjuk, amelyek a népművészet stilizálásának rokonai. Kivált, ha olyan virágokat vagy állatokat rajzoltatunk gyermekekkel, amelyeket jól ismernek, amelyeknek ábrázolása közben tehát sem a képzelet sem a ránézés nem zavarja őket. Ha ezekben a rajzoló gyermekekben ritmusérvényesítés volna, úgy rajzaik, amelyeket ennek az érzésnek befolyása alatt is készítettek volna, még szembeötlőbben demonstrálnák azt a rokonságot, amely az ő ábrázolásbeli fogyatékoságuk és a népművészet stilizáltsága közt van. Más bizonyító példára is hivatkozom. Juhászok a nyájuk egyik-másik állatának képét fából kifaragják, vagy fába, például a botba bevéstik. A juhász — tudvalevőleg — minden egyes birkát más-másnak lát; száz birkáját vagy bárányát egyenként ismeri, mert valamennyit egymástól különbözőnek látja. Az ő látása tökéletesen megkülönböztet, s a száz részletet egyenként és összefüggésükben

egyszerre meglátja. S mégis akkor, amikor a birkát ábrázolja, ez az egész nagyszerű látóképessége nem érvényesül, noha egyenesen érvényesíteni akarja. A legszélsőbb naturalizmussal meglátott vagy kieszelt modell képe az ábrázolás fogyatékosága folytán olyan természetességgel-ellenesen primitívvé lesz, hogy nekünk már stilizálnak látszik. A stilizálás ugyanis a nagy művészetben is a tárgyat alkotó elemeknek olyan kialakítása, hogy kialakításukban már nem a valóság, hanem a ritmus érvényesül. A juhász naiv művészetében ugyanez a kialakítás folyik, ami nála annál is könnyebben és becsületesebben sikerül, mert hiszen a ritmusérvényesítés olyan természetes érzés, amely a primitivitás fokán szinte elemi erővel nyilvánul. Nemcsak magának a munkálkodásnak, a dolgozásnak törekvése, hogy ritmikussá legyen, hanem a dologtevés eredményében is érvényesül ez a ritmusra való törekvés, ha nem zavarja meg az elfinomult akarat vagy az elmélyedt spekuláció.

Az egész népművészet ennek a ritmusra való törekvésnek érvényesülése. Talán éppen ebben a törekvésben nyilvánul a népművész tudatossága. Wundt a ritmusról azt mondja, hogy az öntudatnak rendező erejével összefügg, s hogy az időképzeteket könnyen áttekinthető egészé foglalja össze. Ezt a magyarázatot az időről a — térre transzponálhatjuk. A ritmus a térképzeteket is könnyen áttekinthető egészé foglalja össze, s a térbeli elemek ábrázolásában is az öntudat rendező erejét szolgálja.

A térben vagy a felületen alkotó népművészet az ábrázolandó képnek vagy formának temérdek részlete dolgában zavarban volna, még ha az anyaggal küzdelme nem is zavarná meg. Minden részletet egyszerre és egyenlő értékűnek lát, és maga előtt látja a teret vagy a felületet, amelyben ezt a tengersok egyenlő értékű részletet úgy kell elhelyezni, hogy az egymásutánjuk, a sorrendjük és a súlyuk valóságos is legyen. Ezt a rendezést csakis az öntudatnak azzal a rendező

erejével tudja véghezvinni, amelyet a ritmusérzés szolgáltat. A ritmus a benyomások és a képzetek nagy sokaságát megóvja attól, hogy szétfolyjon. A ritmus ezeket a benyomásokat, akár elsősleges benyomások, akár kikészítettek, akár emlékké leszűrt képek, összefoglalja. Nemcsak a népművészetben, hanem az iparművészetben is, amelyben a valószerűségnek stilizáltsággal való fölváltása céltudatos, s amelyben az összetevő kompozíciót más erők is, nemcsak az öntudatnak ez a „rendező ereje”, ösztökélik és ellenőrzik. Például az egyensúlyérzék vagy a szerkezet követelménye, vagy a harmónia parancsa. Ezek az iparművészetben a kompozíciót ösztönzik, irányítják és korlátozzák. De a kompozíciót, amely összetevés, részeknek összetevése és részeknek kitöltése, a szertefolyástól a ritmus, amely összefoglalás, óvja meg.

A részekből való összetevésnek megvan az az irányzata, hogy megint szétfolyjon. Valahányszor az iparművészetben korrupció uralkodott el, ez a szétfolyás a folyamat lomha deltákká vagy széles, posványos kiöntéseké bontotta vagy terjesztette ki. Vitruvius keservesen panaszolja, hogy a római építészet szétfolyt, szertelenségbe vezett. Az a művészet, amelyről ezt az ítéletet mondta, mindenképpen rászolgált a korrupció elnevezésre, pedig a kompozíció szinte remekelt benne, szenvedelmesen, mámorosan kéjelgett a részek összetevésében. Hanem a ritmus elvesztette benne az uralmát. A görög nemes, méltóságos ritmus úgy járt benne, mint az érverés, ha a láz rendszertelenül sietteti vagy lassítja.

A részekből való összetevésnek, a kompozíciónak ezt a szertefolyó irányzatát a naiv iparművészeiben is észrevehetjük. Leginkább ott, ahol a tér vagy a felület, amelyet föl akar dolgozni, túlságosan nagy s a rendelkezésre álló elemeket nem fűzi egymáshoz természetalkotta, magától értetődő összetartozandóság. Ha például nagyobb felületeket kell kifesteni: a díszítő elemeknek, a naturalisztikusoknak vagy a már a ha-

gyományban stilizáltakká lett elemeknek nagy sokasága és a felületnek kitöltésre való szükségessége a naiv művészt akárhányszor olyan komponálásra serkenti, amelybe már nem igen tud befolyjni a ritmus-érzés. A naiv művész ezeket az elemeket összeteszi, egymáshoz rójja, s a felület nagyságának csábítása alatt szertelenségbe kalandozik. Az elemeket össze-tévén: a kompozíciója szétnyúlik, szétfolyik. Az öntudatnak rendező ereje fölé a képzelet öröme kerül. A ritmus fölé kerekedik a kompozíció, noha tulajdonképpen okozati összefüggésben volnának egymással.

Sajátságos lelkületi tünet az, hogy a körülhatárolt nagy tér a naiv művészet ritmusérzésére korrumpálón tud hatni, míg a körülhatárolatlan tér ezt az érzéket nem igen zavarja. Amott a kompozíció a keret sugallása alá kerül, emitt a folytonosság követelményét teljesítheti. A keret betöltésre vár, az elemeknek minden irányban való elhelyezését kívánja. Ezt az elhelyezést csakis a szimmetria szabályozza, de a szimmetria nem foglal össze, hanem csak egyensúlyt ad. Akárhányszor csak labilis egyensúlyt.

A folytonos folyású díszítésben a kompozíciót nem a felület szempontjai irányítják, hanem maga a dísz, az ábra, az ornamentum uralkodik benne. A folytonos dekorációt festő vagy hímező vagy kalapáló naiv művész abszolút dísz komponál, míg a keretet betöltő művész a felületet komponálja meg a díszítés elemeiből. Amaz minden művészi érzékét a keretbetöltés követelményének kénytelen alárendelni. A ritmus-érzését is, míg emez a keret által meg nem szorítottan, a felületkitöltés vágyától nem fanatizáltan: a körülhatárolatlan felületen szabadon komponálhat. Az elemeket összeteheti tisztán az összetétel szempontjaira való tekintettel. És mivelhogy itt helyi követelmények, szükségességek és parancsok nem rendezik az összetételt: szabadon érvényesülhet az öntudat rendező ereje, amelyről, mint már említettem, Wundt azt mon-dotta, hogy a ritmus vele összefügg.

Egy-egy ládafelületen, egy-egy cifra szűr lebbenyén, egy-egy házfalon, tehát körülhatárolt területeken, a kompozíció a ritmustól függetlenné válván, akárhányszor a szertefolyás irányzatát mutatja, míg például egy-egy vánkösbetéten, egy-egy folytonos rajzú varráson vagy hímzésen, egy-egy házoromlécen, egy-egy párkányzaton a ritmus szuverén egységességet, együvévalóságot juttat a mintegy a végtelenségnek nekiinduló folytonos kompozícióknak.

Az iparművészet fejlődése a kompozíció és ritmus szerepe súlyának változása szerint alakul. E változások története tulajdonképpen a művészet történelme. A nagy irányok, iskolák, stílusok története a kompozíció és a ritmus egymásra való hatásának, egymás fölé kerekedésének históriája. Egy-egy irány történetét talán úgy foglalhatnák össze, hogy kialakulását a ritmusérzéknek vagy a ritmusszükségességnek egy szerű jelentkezése okozta, fejlődése és virágzása a ritmus által ellenőrzött vagy szabályozott kompozícióknak eredménye, kimúlásának vagy az uralma elmúlásának oka pedig a kompozíció szétfolyásával, az összefoglaló ritmus által már meg nem akadályozott kompozícióbeli szertelenséggel járó korrupció.

A művészet alkotásai túlterheltek, szerteomlók lesznek, a részletek az egész fölé kerekednek. A reneszánsz különféle irányainak alakulása nem egyéb, mint a kompozíció korrupciójának és az összefoglalásra és az összefoglaltságban irányításra törekvő ritmusnak egymással való küzdelme. Amikor a kompozíció elművésziesedése folytán ezt az összetevő erőt a szétfolyás betegsége érte, és az erőszakosan művésziessékedés a művészeti alkotásokban megbontotta még az egyensúlyt és harmóniát is, amikor a részlet szépségeitől már nem érvényesülhetett az egésznek szépsége: megint síkra lépett az öntudatnak a rendező ereje, a ritmus, s a kompozíciót arra kényszerítette, hogy új elemekkel végezze az összetevést.

Az új ritmus, természetesen, nem ilyen program-szerűleg jelentkezik, hanem tapasztalatokból és szükségességekből szűrődik le. A gótika ritmusa nagyszerű szerkezeti szükségességekből és tapasztalatokból alakult ki. Soha olyan erélyesen nem nyilvánult a ritmus rendező, összefoglaló ereje, mint a gótikában. A gótika az észszerűségnek nagyszerű művészetalakító erejéről tanúskodik. Csakis a görög szerkesztő művészetben nyilvánult meg az észszerűség és szükségszerűség hasonló erélyességgel, de a ritmus ebben a nagy művészetben sem olyan hatalmas, mint a gótikában.

A kompozíciónak a ritmus fölé kerekedésére klasszikus példa az a korrupció, amelyet Vitruvius emleget, s amely a hellén művészet gyönyörű összefoglaltságának vetett végett. A római művészet kompozíció-mámora rontotta meg, ugyanaz, amely például egyebek között megalkotta a római Titus-diadalkapun lévő kompozit-oszlopféjeket, nem érvén be azzal, hogy a buján levelezett korintiai oszlopféjbe máris szertagolt jóni oszlopféj gyömöszölt, hanem azonkívül ez összetett oszlopféj minden részét, még a voluta minden kis helyecskejét is telerakta ornamenteikkel. Vitruvius ugyan nem ezeket az oszlopokat emlegeti, de keseregve elítéli a római építészeti képzeletének szertelenségét. Nem is a képzelet szertelenkedett ebben a korrupció művészetben, hanem a kompozíció belemámosodott az összetetésbe. Összetett, egymásra rótt, halmozott, míg csak az összetetésből szertefolyás nem lett.

Talán ugyanolyan beszédes példája annak, hogy mit mivel a kompozíció, amikor a ritmus fölé kerekedik: a barokk kialakulása. A barokk művészet, a kompozícióban elmerülő reneszánszsal szemben a ritmusnak új érvényesülésre való szükségét jelentette. A barokk nagy megteremtői csupa ritmusérvés voltak. Michelangelóban ez a ritmusérvés elemi erővel nyilvánul. Az ő ritmuszükségessége úgy tört ki a kompozíció finomsága közül, mint ahogy a föld forradalma

idején a bazalt tört ki. S a barokkban kezdetben az összefoglaló ritmus ellenőrzése alatt virágzást fakasztott a kompozíció. Csakhogy ez a rendező erő csakhamar elvesztette hatalmát. A kompozíció hamarosan kiszabadult a ritmus rendezkedő befolyása alól s megkezdődött a legizgalmasabb művészi korrupciók egyike.

Zárjelben megjegyzem, hogy a korrupciónak más neme is okvetetlenkedett ebben a korban és okvetetlenkedett azontúl is nagysokáig: a stílusromlás korrupciója. Csakhogy ezt igazán, csakis az ortodoxia álláspontjára helyezkedvén, tarthatnék művészi hanyatlásnak. A stílusromlás csakis esztétikai keserűség, és csakis azoké, akik félreértik Aristotelesnek azt a tételét, hogy a művészet szabályok szerint működő fornalóerő, mert Aristoteles ezt a szabályosságot abban látta, hogy a művészet vagy befejezi azt, amit a természet nem fejezett be, vagy pedig utánozza a természetet. Mondom, a stílusromlás csakis ilyen félreértők esztétikai keserűsége, nem művészeti veszteség. Hanem a művészetnek igenis veszteségét, hanyatlását látom abban, ha a logikai és fizikai szükségességekkel ellentétbe kerül. Már pedig az, hogy az összetevés szítésést eredményez, hogy a kompozíció a művészi megjelenés legkiválóbb követelményének, a nagy egy-benyomáskeltés követelményének teljesítését lehetőtlenné teszi: egyenesen logikai és fizikai szükségességek megtagadását jelenti.

Hemsterhuis, a hollandi műtörténész és filozófus, a művészi hatást úgy magyarázta, hogy a fölfogó lelkületnek a fölfogandó tárgyhoz való jó viszonyán alapszik: az szép, ami a legrövidebb időben a legtöbb képzetet kelti bennünk. Ez a filozófus az ő tételével legközelebb jár ahhoz, amit a művészeti alkotásról a nagy általánosság érez és vall. Nos, a fölfogó lelkületnek valamely művészeti tárgyhoz való jó viszonyát legjobban az öntudatnak az a rendező ereje biztosítja, amely annak a művészeti tárgynak

megalkotása közben arról gondoskodott, hogy a műalkotás elemei könnyen áttekinthető egészé foglaltassanak össze. Ez pedig a ritmus.

A ritmus és a kompozíció egyensúlyának zavartalanságától függött a művészeti irányok uralma. Ez a zavartalanság, mint már említettem, az irány vagy a stílus virágzását biztosította. Míg a ritmus ridegen uralkodott: az irányok vagy stílusok szelleme olyan tisztán nyilvánult, amelyet puritán tisztaságnak szoktunk nevezni. A kompozíció lassú-lassú előtörtéte, de még mindig a ritmus rendezői hatalma alatt való előtörtéte az irány vagy a stílus virágzását fakasztotta. Következett ezután a kompozíció túltengése, a ritmus alól való felszabadulása, s ez már nemcsak az irány vagy a stílus romlását, hanem a művészeti alkotás romlását is okozta, mert a logikai és fizikai föltételeit megtagadta.

Ezek a fejtegetések a művészet egész birodalmára vonatkoznak. Tehát az iparművészetre is. Hiszen kiindulásom az iparművészet legsajátságosabb területe, a naiv művészet volt. Különb, sem tudjuk az iparművészetet a művészettől elválasztó határokat megállapítani. Ezt a tételt újabban már általánosan vallják, kivált azóta, amióta a művészet rangja dolgában az a rendezkedés történt, hogy a művészet ezután ne arisztokrata, hanem mindeneken uralkodó legyen. Az uralkodói rang mégis különb, mint az arisztokrataság. Ez a rendezkedés és a mindeneken való uralkodás követelményei szükségessé tették azt, hogy a művészet mindenhová terjedjen, s minden alkotás, amelyben a ritmus, a kompozíció és az anyag a képeletet alkotásra serkenti, a művészet körébe foglaltassák.

Hogyan is vonhatnák meg az iparművészet és a művészet határait, amikor magának a művészetnek mivoltát sem tudjuk megállapítani? Sokratestől Nietzscheig, Platótól Taineig, Aristotelestől Herbert Spencerig és ő előttük és ő utánuk is minden nevezetes gondolkozó meg-meg akarta állapítani, hogy mi

a művészet. Megállapította a maga elméletét, s benne nem állapította meg, hanem csak kerülgette a művészet mivoltát. Plato a művészetben csak utánzások utánzását látta, mert a műalkotás a tapasztalati dolgok utánzása, a tapasztalati dolgok pedig az ideák másolatai. Schelling a művészetéről azt mondja, hogy a reális és az ideális ellentéteinek leküzdése. Hegel a művészetben az abszolútnak olyan érzéki ábrázolását látja, amely a szellemet a rabságtól megtisztítja, Herbert Spencer és jóval előtte Schiller Frigyes, a költő, a művészetet a játékhoz való kedvnek tartja, Nietzsche az élethez való kedv stimulánsának mondja, íme néhány az ezer megállapítás közül, vajjon az ő alapjukon megvonhatjuk-e a művészet határait? Megvonhatjuk-e elválasztó határait? Ezek a megállapítások az iparművészet alkotásaira is vonatkoznak, hiszen ők is az esztétikai élvezés tárgyai. Jórészüik hasznos is. Sokrates pedig tudvalevőleg egyenesen a használhatóságban és célszerűségben látta a szépségnek, tehát a tetszésnek kritériumait.

De ha az iparművészettől nem tudjuk elhatárolni a művészetet, nem tudunk határt vonni közte és a mesterség között sem. Fölfelé is, lefelé is elmosódnak a határok. A mesterségnek, az iparnak alkotásában, mondjuk egyszerűbben és kifejezőbben: a munkájában ugyancsak érvényesül a művészeti, tehát az iparművészeti alkotás törvényeinek jórésze. A mesterember is összetesz, s az ő összetevését is ellenőrzi és szabályozza a ritmus. S az ő munkájában az anyag úgy parancsol, mint az anyagból alkotás egyetlen más ágában sem. Figyeljük csak meg a munkát, a közönséges, durva munkát, s azt látjuk, hogy ritmikussá igyekszik lenni. A ritmikusság a munka folyását szabályozza, fázisokba összefoglalja. Ez a ritmikusság az időben szabályozza a munka elemeit. De a felületen s a térben képzeteket összeróvó munkára ugyancsak kiterjed ez a szabályozás. A munka ritmikusan folyik, hogy az erői egységesen, összefoglal-

tan működjének, az alkotás pedig ritmikusan tétetik össze részekből, hogy egységesen, összefoglaltan hasson. A munka ritmikussága a ritmusnak, mint az öntudat rendezkedő erejének nevelő iskolája. Többje neki: a forrása.

A munkának ritmikusságra törekvése természeti ösztön, és a mi szervezetünk életnyilvánulásainak ritmikusságából folyik. Ettől az ösztöntől ébredt bennünk a ritmusérzés. Az, amely már nemcsak fázisokat az időben megismétel, hanem képzeteket összefoglal, hogy folyásukat elrendezhesse. Időbeli és térbeli képzeteket. Az időnek a tértől független elemeit és a térnek az időtől függetlenül jelentkező elemeit. A ritmus a munka irányítója, a benyomások összefoglalója, s a térelemeknek és időképzeteknek elrendezője. Így érvényesül részben a nyers, durva, fizikai munkában és így érvényesül a művészi alkotásban.

A ritmus szó szerint való jelentése: folyás; a kompozícióé: összetevés. Az összetevésnek a folyás irányában kell működnie. A folyó medrében kell a víznek folynia, különben kiárad, szétterjeng, posvány okká oszlik. A művészetben ugyanúgy, mint a mesterségben. A művészeti alkotásnak a folyás adja meg a jellegét, az összetevés a tartalmát. A mesterségben a folyás jellegzetesség nélkül rendezi el a tartalmat. Azt mondhatnók, hogy mechanikusan végzi el az elemek összefoglalását. Olyan, mint a gyámhatóság, amely a gyermek ügyeit szabatosan gondozza, míg a ritmus a művészetben olyan, mint az édes szülő, aki az ügyeket talán nem gondozza szabatosan, de a szeretet vagy a meggyőződés fanatizmusával végzi nevelését. A példázgatás néha beszédesebb, mint a definiálás, kivált olyankor, amikor a definíció olyan téren keresi a kézzelfogható megállapítást, ahol lépten-nyomon imponderabiliákba ütközik.

A definíció szárazon azt mondaná, hogy a ritmus a művészi alkotásban az összetevést, a kompozíciót jellegzetesen szabályozza, a közönséges mesterség-

ben pedig minden jellegzetesség nélkül foglalja össze egészzé a tér s az idő elemeit. Tehát a folyásnak jellegzetessége, az időképzetek és térelemek egészzé összefoglaló ritmusnak jellegzetessége s az a saját-sága, hogy jellegzetes, különbözteti meg a művészi benne az iparművészeti — munkát a mesteremberi munkától. Vájjon a lefelé való határmegállapításnak ez a kísérlete nemcsak arra való-e, hogy az ezer elméletet egy ezeregyedik definícióval szaporítsa?

Az aktról

A mezítelen ember képben ábrázolása, az aktművészet, merő optimizmus: optimista emberfelfogás nyilvánulása. Az ember a szép, az ember formája a tökéletes: ez a meggyőződés szólal meg az aktművészetben. Kifejezésre jut benne az anthropocentrikus világgondolat is: az ember a mindenség közepe, sőt kicsinyben a mindenség, mikrokozmosz. A Szentírás szerint „Isten megteremtette az embert az ő képére, Isten képére teremtette őt, az ő hasonmására”. Ebben a bibliai emberfelfogásban gyökerezik az anthropocentrikus világgondolat. És a geocentrikus is. Az ember a világegyetem koronája, tehát a természeté is. Mi mindent nem láttak filozófusok és költők az emberben! Leibnitz kis istennek mondja, Schiller megállapítja róla, hogy míg minden teremtménynek kénytelenség a cselekvése, egyes egyedül az ember akarhat. Érthető Goethének az a kérdése, hogy hogyan is lehet ilyen körülmények közt az embert az emberek előtt eltitkolni? De a képzőművészet nemcsak nem titkolja el, hanem leleplezi, mezítelenre vetkőzteti. És mezítelenségében nemcsak szépséget, hanem magasztosságot is lát. Az isteneket, a vallásalapítókat jórészt mezítelenül ábrázolta.

Az optimisztikus emberfelfogás szerint az ember bensőjében szellem, külsőjében a szépség. A szépségről gondolkozás kialakításában, a szépségről való tudat hódító útján az ember ábrázolásának uralkodó volt a jelentősége. Ebben az ábrázolásban pedig a

mindentől elvonatkoztatott, az időtől és a környezettől függetlenített, sőt a maga egyéniségének hatása alól is szabaddá tett ember ábrázolása jár elől. A mezettele ember testi, a szellemiségtől független, a típusba beolvadt emberé, akinek csak érzéki sajátságai vannak, s aki a maga nyugalmas vagy mozgó formáival természeti szépséget testesít meg. A görög szobrászoknak is ez volt az emberábrázolásuk. Isteneket formálván, az abszolút emberi alakot ábrázolták. Aktjaikban maga a test csupa formafinomság, míg ellenben az egyéninek, a lelkiségnek kifejezésére hivatott arc és fej merő sematikus összefoglaltság. A „görög arc” ennek az ábrázolási elvnek révén lett fogalom. A görög aktokban, talán a pergamoni és rhodosi korig, az arc kifejezéstelen volt. Még a knydoszi Aphroditéé is az és a praxitelesi Hermes arca is csupa formaszépség, de nem jelez lelkiséget. A görög akt a testi egyént ábrázolja, a testben látja az ember mivoltát. Az alak szépsége az embernek értéke, az érzéki ember az emberfogalomnak kifejezője. Ebből a művészi kifejezésből a nagyszerű emberábrázolás, a görög akt-szobrászat, nem juttatott részt az ember lelkületének. Az érzéstől, szenvedelemtől mentes harmóniának ebben a tengerében a Laokon-csoport, a Niobidák, a Haldokló bajvívó vagy az Ufficik Birkózói szigetek.

A képzőművészet jobbára materialisztikus, hiszen többnyire a testiség a tárgya és az eszköze. Testiséget másol és a testiség elemeiből ró össze. A gondolatnak, amelyet meg akar szólaltatni, a testiség a kifejezése. Az akt-művészet a képzőművészetnek ezt az elvét föltétlenül, a magától értetődése előtt meghódolván juttatja érvényre. Az egyedül érvényes elvnek vallja. Az akt-művészet nem vesz tudomást arról a filozófiai hasonlatról, hogy az ember kis isten, neki az ember igazában csak forma. Az ő számára a forma a forma prima, amely csak a térben érvényesül és nincs vonatkozásban a szellemiséggel. Az ő számára a forma tevékeny, erőszerű. Az akt-művészet a mindentől el-

vonatkoztatott embernek csak külsejét látja, míg a képzőművészet egyéb nemei, az arcképfestés, a genre, — benne a történelmi festés is — meglátja az ember belsejét, lelkiségét, szellemiségét is. Nekik fizikai és lelkületi nézőpontjaik vannak és olyan meglátásaik, amelyek más művészetek meglátásaival, még tudományokéival is azonosak, míg ellenben az akt-művészet pusztán a vonal, a ritmus, a forma beszédességével törődik.

Az akt-művészet típust alakít, kompozíciójának a típus az anyaga, a minden idők és minden környezetek soha meg nem változó embere, az örök emberi szépség. Mikor eszményesít, ugyancsak típust akar formálni. Érdeklük néha a típusellenességek is, a természetnek az emberi szépség ellen elkövetett bűnei is, de följegyzésükre inkább a ritkasággyűjtő kedvtelése s a problémákkal küzdés ingere ösztönzi.

A művész maga egyéniség, de az ember, akit mint aktot ábrázol, nem az, hanem típus. Az ábrázolás a művész lelki élménye. Minden lelki élmény pátosszal szólal meg. A festő és a szobrász munkája szenvedés vagy öröm, aszerint, hogy milyen a küzdelme az észleléssel és az örökölt képek hatalmával. Szervedés és öröm mindig pátoszt vált ki, a szenvedelem hangsúlyát szóltatja meg. Az akt-művész keresi az abszolút embert. Vájjon tudott-e a maga szubjektivitásával az abszolúthoz hozzáférni és tudja-e mások számára hozzáférhetővé tenni? Ez az igyekvése is küzdelmes, szenvedéses vagy lehet diadalmas. Tehát szintén pátosszal szólal meg. Ennek a pátosznak sajátosságai nyilvánul meg az akt-ábrázolás egyéni volta és lesznek észrevehetőek a művészek meglátásaiban a különbségek, ahogy másképp látják a mezítelen tipikus embert: a különbségek Myron és Praxiteles, Rubens és Botticelli, Dürer és Cranach, Rodin és Maillol, Hildebrand és Minne, Székely Bertalan, Lotz Károly és Ferenczy Károly aktjai közt. Valamennyinél függetlenség a lelkületi tartalmaktól és különbségek az abszolút

ember ismérveinek meglátásában. Hiszen a művészetben nincs az abszolút embernek abszolút képe. A természet megismerésének relativitása az abszolút ember szépségében való kedvtelésben is érvényesül. Ez pedig ne menjen *contradictio in adjecto* számba.

A képzőművészet a maga formáit csakis tapasztalatokból teheti össze vagy szűrheti le: a művész saját tapasztalataiból. De az akt-művészetben jókora szerepe van az átvett tapasztalatoknak, a betanult formáknak is. Mint ahogy a képzelet csupán csak máris meglévő elemekből tud elképzéseket alkotni, a képzőművészet sem tud semmiből teremteni. A semmiből teremtés kizárólag isteni tehetség. A képzőművészet tapasztalatok érvényesülése, de a tapasztalati jelenségeknek nem pusztá variálása és kombinálása, hanem képzeleten keresztül megjelentetésük. A tapasztalatnak a képzeletben kikészítése adja a képzőművészeti újat. Néha ezzel a kikészítéssel megpróbálkozik az elméleteket szövő spekuláció is. Archipenko aktjai ilyen spekulációk. Az akt-művészet nem mindig alkalmazza ezt a kikészítési eljárást. Akárhányszor beéri sémák pusztá megismétlésével. Az akt-művészetben azért kevés a szenzáció, noha tenger a terméke, mert az ismétlés uralkodik benne. Nem a megtanultság, hanem a betanultság. Van olyan aktot rajzoló, festő vagy mintázó művész, aki nem az előtte lévő modellt látja, hanem az iskolában és a múzeumban betanult aktot. A művész ilyenkor normákat követ. A norma tulajdonképpen apriorisztikus, minden tapasztalattól független szabály s a művészeti norma is a művészt saját tapasztalatától függetlenül beleszorítja szabványokba. A forma megismerése és a megismerés alapján megtanulása a művészi tudás kelléke, de ha a művész csakis betanulja a nem maga tapasztalta formákat, munkássága, művészete automatikussá válhat.

A formák meglátására tanítani akar az iskolák” akt-rajzolása. Az élelenség meglátására és az élettelen

nyugalomtól megkülönböztetésére. De a nyugalom csak szünetelő tevékenység, művészi ábrázolása tehát ne úgy tüntesse fel, mint élettelenséget. Az élő test nyugalma, fekvése, ülése csak félbemaradt mozgás. Minden nyugodt póz mozgási állapot, minden helyzeti energiából mozgási erély lehet. Ennek a készségnek megérezését és a kifejezésben éreztetését tanítja a művésziskolák rajzolósa. Szinyei-Merse Pál egyszer tréfás komolysággal azt mondta nekem, mikor beszéd közben szó volt erről az aktrajzolásról:

— Ha én az alakrajz tanára volnék, ennek az eleven mozgásnak és nyugalomnak meglátását nem beállított modellek nézésén tanítanám, hanem kint az állatkertben az állatok nézésén. Egy mozgó vagy heverő oroszlán, fenevad vagy paripa alkalmasabb modell, mint az óradíjas, beállított férfi vagy női figura. De ennek a figurának beállítása persze kényelmesebb a tanárnak is, a tanítványoknak is.

Az akt érzéki benyomásokkal és emlékeikkel szolgál a művésznek, neki magának kell őket megrögzíteni, ne a mások benyomásait és emlékezéseit tegye magáévá. Az akt ilyen megtanulásának, a benyomás ilyen emlékezeti alakításának érdekes módját ajánlotta Gauguin: akasszon a festő a modell és a vászon közé lepedőt, emelje föl, nézze meg jól a modellt, aztán eressze le a leplet és úgy rajzolja meg vagy fesse meg emlékezetből azt, amit látott. Megtanulni a test formáit, könyv nélkül tudni őket, s a tudásban rendben tartott tapasztalatok közül kiszedhetni azt, amelyre szükség van; ez a művészi készség kelléke. „Szép kis művész az, monda Böcklin, akinek, amikor egy kisujj megfestésére van szüksége, várakoznia kell, míg Lina (a modell) ráér eljönni.” És a tritonok és tengeri emberek aktjait festve azon tépelődött, hogy „milyen ostobaságokat kell elhagynom, meghagynom, hogy mást, értékeset elérjek”.

A saját látottá formák megtanulása szabadságot, függetlenséget, rajtuk való uralmat ad a művésznek,

míg a formák betanultságától forma-fetisizmus uralkodik el a művészen. A saját megismeréssel megtanult formákkal szuverénül rendelkezik a művész. Él velük, stilizálhatja is őket, alárendelheti őket új benyomásoknak is. Míg ellenben a betanult formák művésze formáinak rabja.

Az akt-művészet a formákon való uralomnak iskolája is, birodalma is: a forma, a nyugalom, a mozgalmasság, a tisztán fizikai észlelet és a művész izgalmának szintézisét adja. Az emberszépség kultuszát szolgálja. A „szép lélekben” harmonizáltak valamikor érzékiség, szellemiség és erkölcsiség, a költészetnek médiuma és motívuma volt, a „szép testben” ellenben a forma és a ritmus, a természeti szépség és a művész akarata van harmóniában. Az akt-művészet a szép test művészet. Bevisz a forma, a nyugalom és az elevenesség együttesébe. A kontúr útvesztőjébe, amelyben még az eltévedés is élmény. És bevilágít a ritmus rejtegyébe. Hiszen a ritmusnak az emberi test is forrása. A ritmus lényegét, alakulásait, érvényesülése módjait kutató tudomány tette ezt a megállapítást: az emberi test játékaiban, erő kifejtésében, táncában, pihenésében ritmust termel. Ez a test szerkezetéből, szervezetéből fakadt. Struktúrájával pedig összefügg a test alakja. Az emberi test csupa vonalritmus. A ritmus pedig minden művészet ösztönző erélye.

A képzőművészetnek a tapasztalható világ az anyaga. A dolgok úgy, ahogy tapasztalhatók és csakis az, ami tapasztalható rajtuk. Az ember is csak ilyen anyaga. A stilizálás csak tapasztalatok formálása vagy deformálása. Ilyenek voltak az ellorai brahmin istenszobor sokkarú férfiakja is, vagy a sokemlőjű istennők szobrai. Tapasztalati tények összetevései, kombinálásai voltak. A festésnek és szobrászatnak, még a vallásosán legmisztikusabbnak is, anyaga csakis az, ami nem megy túl a dolgokról tudáson, a tapasztalaton. Ez ellen lázadtak fel azok, akik kieszték a tárgyaltan festést, a „Gegenstandslose Kunst”-ot, a szupre-

matizmust is, a kifejezési cél nélkül való kifejezést. De a képzőművészet nem lehet meg a „dolog”, a valami, a „Ding” nélkül. A dolog az észlelésnek tartalma, az elképzelésnek tárgya, realitás vagy fikció, adottság vagy képzet, sajátosságok foglalata vagy váltakozása, de a képzőművészet benne él. Nem tud mást adni, csak azt, ami a dolgokban van, amit a dolgokról tud. Nem tud transcendens lenni.

Az aktművészet rendszerint nem akar testiséggel lelkesget, szellemiséget kifejezni: intellektuális érzéseket. Még azt az érzéki érzést sem, amely az erotikában nyilvánul. Fragonard és Boucher aktképei csak pikánsak, de nem ábrázolnak erotikus fajtalankodást. Minden műalkotásban esztétika és filozófia rejlik, hiszen a szépség életfilozófia és az esztétika ennek a filozófiának — filozófiája. A Boucherk és Fragonardok nem tagadták meg sem érzületükben, sem alkotásaikban a szépet, koruk hálószoza-szellemének közepette sem. Az ő aktművészetükben nem erotikus bujaságot látok, hanem a watteau-i erkölcsábrázolás korszerű folytatását. Kevesebb gúnnyal, több mosolygással jellemezték világukat.

De vannak kiváló művészeknek is a szó szoros értelmében erotikus rajzai; ritkábban aktok. Zichy Mihálynak egész albumra való ilyen rajza van, mintegy 160 rajza. „Nem a tárgyban fekszik a botránykozatója, írja maga az erotikus rajzról, hanem a módban, ahogy előadva van”. Nem tartotta őket szégyenleteseknek. A nagy művészeknek ilyenforma rajzai elmés-ségek, amelyekkel a művészet komolysága és a disznólkodásban való gyerekies kéjelgés ellentéte viccelődik. Ez a kéjelgés néha elfogja a felnőtt embert is, a művészt és a költőt, még az államférfit is. Kedves visszatérés régen elhagyott messzeségekbe. Néha az „épater le bourgeois” élvezete.

Az aktművészei szépségakarátában nyilvánul optimizmus, a világ szépségében való hit. Egy német bölcsész, a materializmust mint metafizikai rendszert

megsemmisítő Lange Frigyes, azt vallotta, hogy a művészeti élvezetnek tudatos önámítás a magva: az az optimizmus, amely az emberi akt szépségében a világ szépségét fedezi fel, manapság ugyancsak ilyen önámítás számba mehet.

Például Lotz Károly, legkiválóbb aktfestőink egyike, ilyen vérmes önámító volt. Meg volt róla győződve, hogy a szép aktnál semmi sem szebb a világon. „Festettem sok mindenfélét, mondta egyszer, legkedvesebb festményeim a tájképeim, alföldi képeim, mert a legnagyobb szépséget, a természet szépségét láttam amikor festettem őket, de a természet szépségei közt mégis csak a mezítelen ember a legszebb. Nekem az, bizonyára Székelynek is az, de Szinyeinek csak érdekes színfolt. Az ő remek Pacsirtájában a zöld mezőben heverő mezítelen nő, nem akt az én értelmemben, hanem csak izgalmas színfolt-ellentét. Nagyon érdekes ezek az egymással ellentétes hatásoknak harmóniája. Székelynek mikor a természet zöldjébe aktot állít, például a Léda-képekben, nem színlátományai, hanem térben elgondolásai vannak. Székely mindig a teret érezte, nem a színhatást kereste. Mindig érezte a képét, nemcsak látta. Magamról nem is szólok, akinek amikor festek mindig térvíziói vannak”.

És mégis szólt magáról is, amikor emlékeztettem Meissoniérnek arra a mondására, hogy milyen nevetséges is volt a nagyszerű Giorgionetől, hogy mezítelen nőket zöld tájékba ültetett.

— Lássá monda, Székely úgy állítja az ő aktjait a természet zöldjébe, mint ahogy Giorgine az „Idyllikus szimfóniában” odaültette őket. A térben festői jelenségek, téralakok — hangsúlyozta, Szinyei aktja pedig színíoltszépség. Nekem is téralakok a vízióim. Az én női aktképeim kompozíció dolgában talán Rubens, az aktokra ritmus dolgában talán Tizián hatott, Székely aktjai közelebb vannak Botticellieéhez. Talán tévedek, hiszen sokat tévedtem az életben.

— De talán a művészetében nem tévedt — felelem neki.

— Abban is, mondta mosolyogva, hiszen például valamivel kevesebb galériatónussal is beérhettem volna. Az elébb Rubens hatását említettem. Tudja-e, hogy Goethe elmondván, hogy Rubens női aktjainak felróják, hogy nagyon is húsosak, így szólt: de az ő asszonyai voltak, és ha képeit ideálokkal népesítette volna be, rossz — férj lett volna, nem festett volna húst és csontot a maga húsból és csontjából, Különb-
ben Szinyei aktja az ő gyönyörű Pacsirtájában nem felel meg Manet gondolatának, aki mezítelen modelljeit legszívesebben zöldben, virágok közé a tengerpartra akarta hevertetni, oda, „ahol a levegő a körvonalakat fölfalja”. Hiszen, akármennyire is érdekes színfolt Szinyei zöldben heverő női aktja, pompás körvonalait a levegő nem falta föl.

Végül még néhány megállapítás az aktról, mint festményről vagy szoborról: a mezítelen test ne hasson úgy mintha levetközött volna, hanem úgy mintha anyaszült, természetes, ősi meztelenül állna a képben és ne hasson úgy se, mintha a bőrébe iél volna öltöztetve. Rodin Balsac szobrában megérezni a bő hálólebernyében is, amely az egész testet befödi, a mezítelen testet, de nem egy olyan festett aktot láttam, amely a bőrébe be van bujtatva. És akár stilizált, akár naturalista az akt, ez a követelmény és ez a tilalom érvényes rája. Renoir aktjainak eleven a húsup, Ingres női aktja monumentális, Goya „Mezítelen Maya” asszonyának aktja idegéletet él, Makart női aktjai dekoratívok, Ferenczy Károly két fekvő női aktja festőin naturalisztikus. Minden aktban, a primitívekben, az áhítatosokban, a patétikusokban, a realiztikusokban, a középkori és az új expresszionista aktokban is, az emberszépség mint a szépség koronája akar nyilvánulni.

— Tudja-e, kérdezte tőlem Ferenczy Károly, hogy melyik aktot tartom a legnaturalisztikusabban ábrá-

zoltnak? Meit Konrád wormszi szobrásznak 1510 körül faragott alabástromszobrocskáját, a Holofernes fejét tartó Juditot. Nem nagyobb harminc centiméternél, talán még annyi sem, s a müncheni Bayerisches Nationalmuseumban van.

Azóta behatóbban megnéztem a szobrot. Az első igazán verisztikus női akt. Szökén lazurozott sűrű hajfonat van a feje körül, az ajka piros, a szemfeke-téje — fekete. Eleven nőies testisége, életvalóság árad belőle és mégis érezni rajta valamelyes korareneszánsz formáltságot. Igazat adtam Ferenczynek, magam is az emberszépség egyik legnaturalisztikusabb és legesztétikusabb dokumentumának tartom ezt a kis, alig észrevett aktot.

Székely Bertalan

A festészet nagy mesterei mindentfestők. Mindaz a sokTèie terület, amelyet a festészet a maga számára ő előttük meghódított, nekik otthonos uradalmuk. Meglátásuk és Meszelésük végigjár az egész területen és mindenütt talál vagy alkot iestőiséget. Néha egy-egy területet különösen megkedvelnek, mert több szenzációval szolgál nekik. Azon a területen izgalmasabb nekik a meglátottak elemzése vagy kieszeléseik fölépítése. Azon a területen bensőségesebben, átfogóbban nyilvánul korukhoz való tartozásuk. Vagy pedig az a terület az, amelyen legfensőségesebben várhatják a sikert. Ezen a területen madonnafestő a mindent festő Raffael, ezen a területen arcképfestő a mindent festő Tintoretto, tájképfestő a mindent festő Corot, karikatúrista Daumier, szociális festő Courbet és történelmi festő Székely Bertalan. De a különleges kis területen kívül az egész birodalom is az övék. Azt a kis területet nem is ők maguk szemelték ki maguknak, hanem a műtörténelem szabta ki számukra, hogy olyankor, amikor hamarosan akar találkozni velük, ott foghassa meg őket. Székely Bertalannak a történelmi-festő rangot ez a műtörténelmi kényelmetesség juttatta. A műtörténelmi rend megkívánja, hogy minden és mindenki, aki a műtörténelem ügyébe kerül, bizonyos szempontok szerint rendesen valahová beiktattassék. Székely Bertalan művészetében a történelmi festés nem az a fejezet, amelyben legjellegzetesebben nyilvánul, nem az a fejezet, amelyben a mélységek körül kereső anali-

zise vagy a magasságok felé építő szintézise különösebben érvényesül, mint művészetének egyéb fejezeteiben. Talán csak az, hogy történelmi képeit valamikor történelmi korhangulat köszöntötte, míg egyéb képeit csak művészeti értékelés fogadta, készítette műtörténelmünket arra, hogy Székely Bertalant történelmi festőnek iktassa, de az elrendezés örömeiben az értékek megértéséhez megérkezett műtörténelem Székely Bertalant a mindentfestő nagyfestők közé sorozza.

Az a történelmi korhangulat más forrásokból fakadt a külföldön, mint nálunk. Odakint a történelmi kutatás, a történelemtudomány nagy munkássága, amely eredményeivel és műveivel könyvtárakat töltött meg és az általános műveltségben minél nagyobb tért igyekezett hódítani, megalapította az új historizmust, míg nálunk az a sajátságos tudatosság, hogy történelmi időt élünk, keltett korhangulatot. A múlt század hatvanas éveiről van szó. Odakint a megszűnt történelmi mámor helyébe, amelyet a forradalom és ennek vágyai keltettek volt, az élet történelmiségével való nemtörődés került: ezt váltotta föl a tudományos historizmus, a történészek ébresztette történelmi érdeklődés. Nálunk az a meggyőződés vagy az a sejtelem uralkodott el, hogy a nemzetünk életét megrázó történelmi események érlelődnek. Sajátságos tudatosság kapta meg a lelkületeket. A „jönni fog, mert jönni kell” már nem áhítatos bizakodás, hanem tudatos bizonyosság volt. A romantikus történelmi elképzelések, elmélázások, az emléken-élés helyébe a történelmi szükségességek realiztikus megértése került. Mindenki tudta vagy sejtette, hogy történelmi korok mesgyén jár, hogy a nemzeti élet új fejezete, történelmünk új korszaka következik. Ez a korhangulat az, amelybe Székely Bertalan néhány történelmi képével beköszöntött.

Még egyelőre bele-beleszegt ebbe a történelmi-ségbe a nemzeti melankólia: ebben múlt ki a kétségbeesés. Magát a gyászt a gyással való büszkélkedés váltotta föl. És kerestük ehhez a büszkeségünkhöz a

megszólalás pompáját. Mindenféle frazeológiánkban vagy a pompa vagy a gyáspompára-igyekvés nyilvánult. Képzőművészet, irodalom, zene, politika a pompába öltöztette frázisait. S egyszerre közénk jött a müncheni pompafestés iskolájában nevelődött, a német historizmustól is ösztökélt fiatal művész és — magyarul szólalt meg. A német történelmi festés három, egymástól távol eső nagy állomásán megállapodott, körütekintő, még benyomásokkal meg is rakodott Székely, hogy azután gondolkozó mérlegelésével szabaduljon tőlük. Cornelius Peter, Rethel Alfréd és Piloty Károly voltak a német történelmi festés iránymutatói. Az egyik patetikus, a másik monumentális, a harmadik teatratikus volt. De Cornelius nemcsak patetikus, hanem filozofikus is volt. Maga mondta, hogy történelmi festményei filozófiai doktor-disszertációk. És erősen eklektikus is volt, aki kiválasztásai-ból szinte összerotta nagyméretű műveit. Művészi technikája fogyatékos volt, de megszólalt képeiben valamelyes történelmi rejtelmesség. Ez a misztikus, filozofikus, konstruáló festés, noha már lejárt volt, még kihatott a müncheni festésre és Székely sem vonhatta ki magát alóla.

Erős hatással volt rája Rethel tartalmilag erős festése. Nagyvonalú, de szabatos, formanyelvében monumentális, hol meleg kolorizmus, hol rideg színasztkézis nyilvánul festésében és kompozíciója csupa akció, de ez világos, áttekinthető, összefoglaló. Petrovics Elek az ő mélységesen elemző Székely-tanulmányában rámutat arra a lelki rokonságra, amely Székelyt Rethelhez fűzte. A német történelmi festésre szinte forradalmi átalakító hatással volt Piloty Károly Székely Bertalannak egyenesen iskolamestere volt a müncheni akadémián, mégis legkevesebb hatással volt rája. Buja színpompája új világot tárt föl Corneliuséval és Rethelével szemben. Pátosza a maga színpadi hatásosságával elkábította Münchent és a német festészetet, amely vezérének fogadta. De Székely, a

tanítvány, egyenesen szembe helyezkedett vele. Nemcsak művészi értékét kicsinyelte, de tagadta azt is, hogy tanulni lehet tőle. Székelyig müncheni német történelmi festés hatásai alól felszabadultan, magyarul festett.

A magyar történelmiség jellemeztem kialakulásának Székely képei, nemes pátozruk, nyugodt melankólikájuk megfelelelek. 1. Lajos holttestének feltalálása”, a „Dobozy”, majd a „Mohácsi vész” az első olyan történelmi képek voltak, amelyekre ez az új történelmi hangulat visszhangot adhat. És Székely Bertalan a köztudatba s a köztudat révén a műtörténelembe mint történelmi festő kerül. Pedig tulajdonképpen való történelmi képet csak vagy nyolcat festett, falfestményei közül is csak kevés a szorosan vett történelmi kép. Lándor Tivadar vagy kétszáz olajfestésű s vagy 400 akvarell arcképéről tud s talán éppen ezekben az arcképekben nyilvánulnak legbeszédeesebben Székely Bertalan akarásainak, elmélkedéseinek, keresésének eredményei s szóal meg legelemibb hatással monumentalitása, mégsem jutott egyetlen elskatulyázónak sem az eszébe az, hogy Székelyt az arcképfestők közé sorozza.

Történelmi képeiben és minden egyéb festményében és rajzában közösen sajátos a monumentalitás. Beérhetnök vele, hogy Székelyt a monumentális festők közé sorozzuk. Ez is helymegállapítás és körmegvónás. A monumentálisok köréből egész sor patetikus festő kihagyandó, talán a legtöbb történelmi festő is. Kimaradnak belőle azok a pompában duskálódók is, akiknek körében Székely dolgozott: Piloty, a tanító-mester és Makarték, a társak. De belekerülnek közönséges társadalmi festők, karikaturisták és propaganda-festők, a Daumier-k és a Courbet-k. És csendéletfestők és tájképfestők és más mindentfestők is. Olyanok is, akik az egymás művészetét megtagadták, akik az egymás forradalmiságát vagy meggyökerezettségét a művészet veszedelmének vallják s akik mégis egyfor-

mák — megrendültségük révén. Azt a pátoszt szólaltatják meg, amely mindig megrendültség. Annak a szenvedésnek vagy annak a márnak nyilvánulása, *amelyet megalkotók éreznek, amikor* a lelkületük, temperamentumuk részévé lett tudásból, akarásból, hevülésből alkotást formálnak. Ennek a megrendültségnek a megszólalása lelkes. A ritmus indulatnagyszerűségével, a kompozíció arányhatalmasságával szólal meg. Az az indulatosság és ez a méretarány érleli a nagystíluséget. Az a megrendültség mindig áhítatot kelt; mindig magától értetődő, természetesen. Az így támadt áhítat és az erőszakolt szenzáció különbsége: a pátosz mestereinek és a patetikus színészségnek a különbsége.

A megrendültek majdnem mindig monumentálisak, a szerepet játszóik sohasem azok. Az a történelmi festészet, amely Székely Bertalant ifjúságában környezte* s amelytől már akkor húzódozott, a színpadi pompának öröme, a színpadi kellékek patetikusan festői elrendezésének művészete volt. A monumentalitás idegenül tekintett erre a pompára. Csak az ünnepi színpadi köntösbe bújtatást és a szaválásnak festőiséggé erőszakolását látta benne. Feuerbach, a monumentális mester, szabóművészetnek mondja ezt a ruhák, drapériák szép csoportosításán alapuló festészetet. És Székely a pusztai pompát hamar megtagadja és a vonal- és folt-ritmus nagyszerűségét, a kompozíciónak méreteken uralkodását a forma, tartalom és festőiség egységét érvényesíti műveiben: gondolatillusztrációiban, festői játékaiban, ember- és világmeglátásaiban. A pusztai *pompa*, Piloty és Makart kéjelgése realiztikus — fantazmákban nem felelt meg az ő rendkövetelményének. A művészetben a rend az egység uralmát biztosítja a részek és részletek fölött. Ordo ordinans nemcsak a világ okosságát óvó aktív rend, hanem a művészetnek is ereje.

A pompa márnora rendtelenségbe, rendszertelenségbe téved. Székelynek, a gondolkozónak, aki a

fogalmak, képzetek, észleletek közt mindig tisztán akart látni, akinél a képzet tisztasága a képzet értékének mértéke volt, életszükségessége volt a rendszer. „Rendszer nélkül nem jutok előre, nem tudok eligazodni”, mondja naplójegyzeteiben. A sokféleségnek egy elv szerint való elrendezése rendszeresít, már pedig a művészet sokféleséget szemlél, fog fel és foglal egységbe. Ennek az egységbefoglalásnak ordre de batailleja a rendszer. Székely, aki művészetének tudósa is volt, a maga igazságait, megállapításait, megismeréseit rendszerbe akarta foglalni, hogy eligazodjon köztük és velük. Úgy érezte, hogy a művészetről való tudásnak is a rendszer a legtökéletesebb formája. Kant azt tanította, hogy minden tudás tudomány, ha a megismerésnek elvek szerint rendezett egésze, azaz ha rendszer. És Székely a művészetéről való tudásában és e tudás alapján való művészi alkotásában tudós volt. A szónak legszebb értelmében tudomány volt művészte. És rendszer uralkodott meglátásában.

Minden képe egyetlen egységbe foglaltság. Mindent, ami valamely képében van, egyszerre meglátott, mindaz, amit valamely képében ábrázol: környezetétől különvált, önmagában való világ. Ez a látás és ez a fogalmazás monumentális festése forrása és mivolta. A nagy képzet és nagy kép, az uralkodó gondolat és az uralkodó ritmus: ezek a monumentális festés föltételei és eredményei. Ez a törvény tesz monumentálissá minden festést; azt is, amely a megtanult, a leszűrt, az emlékezetbe vésődött elemekből formálja meg a képet és azt is, amely a képekben a benyomást megrögzíti. Az impresszionista tájfestés is a dolgoknak ettől az egyszerre meglátásától és a részleteknek nagy egységbe összefoglalásától monumentálissá lesz, míg vannak nagyvásznú képek, melyek a dolgoknak egymásután, sorjában meglátottságától, a részleteknek külön érvényesülésétől csakis panorama-képek. 4.monumentális festő meghódítja, egy-

szerre lenyűgözi a természetet, míg a másik csak kereskedik körülötte, alkudozik vele, megkerüli vagy részletenként megvásárolja. A monumentális festő behatol a dolgok mivoltába s ott megéri az összefüggéseket, az összetartozásokat és meglátja azokat a határokat, amelyeken innen a kép különváló világ. Olyan világ, amelyből semmi sem hiányzik s amelyben mégis csak a főalkotó elemek vannak. Székely Bertalannak vannak monumentálisan impresszionisztikus tájképei is.

Míntha közte és például a tőle nagy-nagy idegenségben levő Van Gogh közt kisebb volna a messzeség mint közte és a vele együtt indult pompa-festők közt akiknek a festésében a pompa a pompás részletek torlódásából alakult ki s a szépségek rendszertelenül külön-külön jelentkeztek. Amott a teremtő összefoglalás, emitt a díszíteni akaró szétbontás.

Székely festése a foltnak önmagában érvényesülését barbárságnak tartja. A színfolt neki olyan vonzó erőközpont, amely együvé tartozó formákat együtt tart, míg az impresszionista festés magát a foltot vallja a megjelentetés formájának. Mégis a kettő monumentális egy szerrelátásuk és egyszerre kifejezésük folytán egyforma a dekorációs és a panorámafestéstől való idegenkedésben. Még az a sajátosság is közel hozza egymáshoz a máskülönben nem együvé tartozó két festést, Székely Bertalanét és az impresszionista festést, hogy a színfoltból fakasztják a ritmust és a kompozíciót.

Székely Bertalan művei között talán azok a színfolttanulmányok, színfoltalakítások a legizgalmasabbak és legjellegzetesebbek, amelyekben a színfoltból kifakasztja a képet: a ritmust, az alakokat, mozgásokat, csoportosulásukat. A színfolt a látás nagy eredője. Ezeket az eredőket, ezeket a színfoltokat megrögzíti, lefesti, s azután megszólaltatja azt a ritmust, melyet a dolgoknak, alakoknak, csoportoknak egységében érzett, amikor a nagy foltoknak impresszióit keltették

benne. Néhány száz menyezetfestés tanulmánya van: papiroslapok, amelyekben a íolteloszlás szépségeiből kialakítja a ritmus szépségét, és ritmusból és foltból az egy&éges kompozíciót. Megalkotta a három festői elem érvényesülésének törvényeit, s e törvények igazát bizonyítja azokban a szenzációs próbálkozásaiban. A mindent egyszerre meglátó és egyszerre kifejező művész minden egyes képét kísérletezve, tanulmányozva meggondolja. Száz változatukat rajzolja, festi, míg végre valamelyest megállapodik bennük. A foltmegoszlás, a ritmus és a kompozíció kialakulásának folyamata állomásokat tart, megoldásokhoz érkezik meg bennük, a festő pedig értékelni akarja őket. Meg akar győződni róla, hogy vájjon az a nagy egységbe összefoglaltság, amelyet vagy a valóságban, vagy képzeletében látott, — mindenestől, ritmusostól, kompozícióstól, foltmegoszlásostól mint egységbe összefoglaltság jelenik-e meg a képben? Hogy vájjon a részletek, amelyeket a foltból ki kellett bontania, nem uralkodnak-e jogtalanul, oktalanul, hogy a képtartalom, amelyet a néző számára beszédessé kellett tennie, ezzel a beszédességre való törekvésével nem bontja-e meg a kompozíció szépségét, s hogy a méretarányosság és folteloszlás nem bontja-e meg a ritmust? A teljességre törekvés vezérelte megfontolásaiban a teljesség volt az ő művészi követelménye, tanítása. Tulajdonkép művészeti ösztön ez a teljességre való törekvés, s a művészi kultúra ezen a törekvésen alapul. És nemcsak megérzések, nemcsak affektusok, nemcsak élmények juttatták művészi megismeréséhez, hanem a gondolkozása is. Elmélkedése, amely összefüggéseket és különbségeket állapít meg, amely a sokféleséget rendezi és a művészet logikai és tárgyi szükségességeit és lehetőségeit meglátja. Székelyt a gondolkozásának uralkodó voltánál fogva racionalistának mondhatnók, pedig nagyszerű képzelet dolgozott éppen az ő megismerésért folyó szellemi munkájában. Az ő híres elméleti gondolkodásának az elképzelés

egyik formája volt. A racionalistának fantáziájában is érvényesült az a rendszeresség, amely nélkül Székely, önvallomása szerint, nem tudott világában eligazodni. De egyetlen képén, egyetlen vázlatán sem látszik meg a szünetlen technikai próbálkozás, a művészeti töprenkedés, a meggyőződtségért való küzdelem. Minden egyes állomása valamely megállapodást, valamely eredményhez jutottságot, valamilyen töprenkedésből leszűröttséget jelentett. A legtöbb nagy műalkotásának az a sajátja, hogy egyszerre meglettenek látszik: csakis a leplezése annak, hogy az alkotó erők alkotás közben küzdöttek, csakis a leplezése annak, hogy a festő a jónál jobbat keresve kereste. Mint ahogy a teremtés koronáin nem látszik meg az ő meglevésük folyamata, úgy a művészeti alkotásokon sem szabad meglátszani annak, hogy a műalkotás mekkora gondot okozott. Whistler szabályul állapította meg, hogy a festő veritékét az ő legveritékesebben festett képében sem szabad meglátni. Székely Bertalan hatalmasan kész képein és nagyszerűn érett vázlatain a megfontolások, a kiegészítések és ráeszmélések, a jobbat próbálások, a más útra szegek nem látszanak meg. Valamennyiben a művésznek az új megállapodáson érzett öröme, egész munkáján az alkotás magasztosságától való megrendültség látszik.

Huszonöt nagy tájképéhez ezernél több vázlatot, templomi fal- és üvegfestményeihez vagy ötezer olaj- és temperavázlatot festett. Ismeretesek híres történelmi képeinek, az V. Lászlónak, II. Lajosnak, Thököly Imrének, az Egri nőknek és a többinek vázlatai és változatai. Székely Bertalan bennük a meglátásnak s kieszelésnek megjelenítését az összefoglalás törvénye alá akarja rendelni. Vannak festményei, amelyek éveken át foglalkoztatták. Vázlatok egész során át küzdötte magát. Első vázlatai és a kész kép közt néha sok év telt el tele jobbra, másra törekvéssel, próbálkozással. És már-már kész képeivel is elé-

gedetlen volt és változtatott rajtuk. Marées egyetlen képét sem érezte befejezettnak, olyanak, amely az akaratát, ez elképzelését ki tudja fejezni. Cézanne híres Volland-arcképéhez modellje vagy kilencvenszer ült. A nagy tudás, a bizonyosság áhítata az oka az ilyen kételkedéssel küzdő festésnek.

Székely Bertalant is egy-egy festői probléma évekig kísérte, szinte egész életén végig. A Leda-kompozíció ilyen szüntelen kísérletezésre készítette, és minden kísérlete kész kép, tökéletes kompozíció volt. A íóHmegoszliás problémája s vele együtt a ritmus szépsége dominál a próbálkozásban. A folt és a ritmus az először és az egyszerre meglátott: ők a kigondolás magvai. Ők az egész képmegalkotás kiindulásai. Belőlük és hozzájuk formál a kompozíció. És Székely megkezdi az elképzelt képhatás keresését, annak a legjobb lehetőségnek a keresését, hogy a benne támadt egységes képgondolat megfelelő egységes formában megjelenhessék. A képeknek vannak olyan vázlati, változati, amelyek már kész megérett képek, s amelyeknek a véglegesen megállapított képektől való különbözősét alig lehet észrevenni, de a mester megfestvén őket, újabb lehetőséget látott a maga háromságának jobb érvényesítésére.

Székely Bertalan, az egységbe összefoglalásnak dogmatikusa, aki azt követeli, hogy a formák részleteit egyetlen egységbe fogják: a formák részleteiről a lehetőleg tökéletes tudást, a festés alapkövetelményének tartotta. A „térvilág formákból áll” s a formák tudása nélkül a belőlük alkotott külön világok, a képekben ábrázolt világrészletek csak értelmetlen világok. A részletek tudása s a formák megtanulása és a rajtuk való uralkodás nélkül a festőművészet nem végezheti mesterségbeli dolgát, a mesterség nem szolgálhatja a művészet koncepcióját. A természet megtanulása, a tapasztalatok gyűjtése, a tanulmányok megrögzítése, a részletek összefüggéseinek kutatása, a mozgások ellesése, a nyugalom megfigyelése, a

szervezetek és szerkezetek kiderítése, a tünemények és változásaik vizsgálata: művészeti és mesterségbeli szükségesség. Az impresszionizmus benyomásai is csak úgy értékesek, ha a meglátásokat a mesterségbeli tudás formálja meg. Minden nagy impresszionista festő nagyon tudta a mesterségét. És minden festőnek festenie és rajzolni kell tudnia; csakis ez a tudás tud új megszólalásokat fogalmazni.

Székely Bertalan a legtudóbb és legtudósabb magyar festő volt. Elemző és spekulatív természet. Mesterségbeli tudása nemcsak a felsoroltam szükségességek kielégítéséből származott, hanem a művészet eredményeinek megállapításából, mivoltuknak vizsgálatából, tévedéseinek oknyomozásából és lehetőségeinek következtetéséből. Tudományos spekulációval meghatározásokat keresett és tapasztalati eredményekből megállapításokat szerzett. A festészetnek tudósa volt ő, mint ahogy azok a remekfestők is azok, akik leírták megismeréseiket és spekulációikat a festészet technikai és művészeti lehetőségeiről. Székelynek is vannak írásai, amelyekben a festés feladatait vizsgálja, módszereit megállapítja és sok nevezetes problémáját fejtegeti. 1871-ben megjelent a „Figurális rajz és festés elvei” című könyve. És kis idő múltán nem az ő fogalmazásában, de az ő tanári előadásai nyomán megjelent „Festészeti Bonctan”-ának kivonata. Ezek a kis munkák csak jelzések, csak ráutalások arra a vizsgálódásra, amelyet a rajz és festés elvei, lehetőségei, határai, útjai, módszerei és feladatai megismerésének szánt, azokra a munkákra, amelyekben a festés egyes problémáit (pl. a mennyezetfestés, a frízfestés), a mozgás rajzolását, a folt szerepét, a ritmus törvényeit, a festés köreit fejtegeti. Ezek az írások csak kéziratban maradtak, jórészt talán csak följegyzések, gondolat- és ötletmegjelölések, szentenciák, aforizmák, vagy külön befejezett fejezetek. Ilyenekből tevődnek össze naplójegyzetei. Jórészt német nyelven írta őket. Bécsben a műegyetemén járt, Mün-

chenben mint ifjú sok évet töltött, a szellemi közlés német környezetben érte. Legnagyobb hatások, gondolkodásának legintenzívebb befolyásolása németek részéről érték, már pedig gondolkodás és nyelv együtt érvényesülnek. Naplójegyzeteiben mintha azokra a hatásokra rezonálna, velük szóba állana, vitába szállna. S az ízig-vérig magyar művész németül írta jegyzeteit naplójába. Annyit is tudunk róluk, hogy Székely sok őszinteséggel beszél, mondja el emberekről, dolgokról véleményét és nemcsak rendezi a festőművészetről való megismeréseit, hanem sokszor tudományos felkészültséggel új fogalmakat alkot s a régieknek új tartalmat és kört juttat a művészetben.

Egy-egy szemelvényük megjelent, egyszer-másszor rájuk-utalás, beléjük-világítás történt és nevezetes esztétikai fejtegetések is fűződtek az ő spekulációihoz és megállapításaihoz. Mindannyiszor imponáló egységesben jelentkezett Székely Bertalannak hatalmas, sokfelől sokból összetettsége. Nagy, pozitív tudás és vélekedés, fürkésző bírálás és a ráeszméléseken érzett öröm, tapasztalatokból leszűrte meggyőződés és a tapasztalati megismerésen túl levő összefüggések keresése, rideg szigorúság és olvadékony jóság, hitetlen gyanakvás és óvatosság nélkül való bizalom, kötelesség-fanatizmus és önfeláldozó megbocsátás: íme a nagyszerűen egységes ember összetettségének elemei.

De voltak elfogultságai és gyűlöletei is. Mikor eluralkodott rajta a kritikátlan szenvedelmesség, s amikor a megállapított, meghatározott ítélettel szembe került tisztán szubjektív, meg nem okolt véleménye, amelynek mégis voltak — motívumai, be nem vallott, de erős hatású, képzetektől ösztönzött motívumai. Nietzsche egész sor embert nevezett „lehetetlenének”, „Meine Unmöglichen”. Székelynek is voltak ilyen lehetetlenjei, kiváló művészetkultiváló emberek, köztük Munkácsy. Nem bírta el azt a hatalmas impulzivitást, amely Munkácsy egyéniségében, művészetében, színeiben megnyilvánult. Es nem bírta el ennek az ő lehetetlen-

jenek világsikerét. Az erős racionalista elvesztette lehetetlenjeivel szemben az önuralmat. Tudott hatalmas és hatalmaskodó lenni, de velük szemben még önmagán sem tudott uralkodni.

A festészet eredményeit féltette tőlük. És féltette őket a modern ostromoktól is. De a forradalmi akarásokat többre becsülte, mint a konvenciók kegyelméből érvényesülőket. Amazoktól a művészet lehetőségeiről vallott meggyőződésük választotta el, emezektől meggyőződéstelenségük miatt idegenkedett. Amott nagy eredmények elértéktelenítésétől félt, emitt a nagy eredményekkel való visszaéléstől. Félrevonult, beérte egészen a maga műterme világával, ahol igazságot érlelhet s ahol az igazat nem éri mesterkedés és fondorkodás. Mert ezek is kerülgették. Rideg szigorúsága, puritán meggyőződöttsége, az érvényesülések mélyébe látása ijedelmes, vagy legalább is zavaró volt ott, ahol az értékeket előbb meg kell hamisítani, hogy érvényesüljenek. Székely hallgatását akárhányszor vádolón beszédesnek érezték és tudása tiltakozását hallották ki belőle.

Ezt a beszédesen hallgatót el kellett szigetelni, hogy hallgatása észrevehetetlen legyen. A mesterkedők igyekvését Székely megkönnyítette: maga vonult minél beljebb műtermébe, minél messzebb a műtermén és művészetén kívül levőktől. Csak éppen tanítványaihoz igyekezett elszigeteletlen közelségben lenni. Megismerés-fanatizmusa a megismertetés hevületes fanatikusává tette, amikor olyanok kerültek eléje, akik őreá bízták magukat és útjuk megtalálását. A művész lelkeségével, a tudós komolyságával, a puritán lelkiismeretességével, a jó ember boldogságával tanított. És egyre leste azt a tanítványt, aki úgy tudna tanulni, ahogy ő tanul és úgy akarna megérteni, ahogy ő keresi az összefüggéseket és értelmeket. 1871-ben az országos mintarajziskola tanára, 1902-ben ennek az iskolának igazgatója, 1903-ban a rajztanár-vizsgálóbizottság elnöke, 1905-ben a

II. festő-mesteriskola igazgatója lett. Ezek az ő tanítói pályájának hivatalos állomásai.

Aki úgy tanult volna, mint ő! Minden művészetnek a mesterségbeli tökéletesség a kelleke. A nemrajzoló festés is csak azért tud a formák és foltok világával megbirkózni, mert a híres nemrajzolók igen jól tudnak rajzolni. A formák megismerése, megtanulása, a mozgások tanulmányozása és emlékezetbe rögzítése, a dolgok szerkezetének és arányainak kutatása, a fény-, árnyék- és színösszefüggések vizsgálása, a gesztusok súlyának a ritmus szempontjából megállapítása, azután az ábrázolásba festés lehetőségeinek kiderítése, a festékek, mint anyagnak kitanulása, mindennek, ami a festésben mint tárgy kerül a művész keze, szemé és munkája ügyébe, a meghódítása és legyűrése: ezek a festő szakadatlan mesterségbeli tanulásának főadatai¹. Ez a mesterségben való tökéletesedés. Székely Bertalan harmincezer részletrajzának jórésze ilyen tökéletesülés, mesterségtanulás, eszközpallérozás. Többi tanulása pedig a színfoltnak ritmussá és kompozícióvá kigombolyítását szolgálta. Az úgynevezett művészi alkotást.

Ez az alkotás megrendítő, megihlető feladat. Van Gogh egyszer, mikor tájképet akart festeni, megrendülten nézte a lefestendő tájéket és megindultan tépelődött, hogyan is teremtsen ő újat abból, amit a Teremtés remekben végzett. Minden művészi teremtő munkának ezen a megrendítő gondolon kell leszűrődnie s ezért minden művészi alkotásban valamilyen pátosznak kell lennie. Ennek a pátosznak olyan megszólaltatása, hogy rezonanciát keltsen: az, amit a művészi alkotás hatásának neveznek. A színfoltnak, ritmusnak, kompozíciónak egysége, egymásból folyása a leg-egyszerűbb, a legösszefoglalóbb kifejezést keresi. Harmóniák csak ebben az összefoglalásban és együtvértartozásban lehetségesek. Székely Bertalan részletrajzai, részletvázlatai ezt az összefoglalást megközelítették. Egyre közelebb-közelebb jutottak a monumen-

talis harmóniához. Hétszáz vázlatban megpróbálkozott a monumentális menyezetkép kialakításával. A színtelt nagyszerű patetikus elosztásával kezdte, azután megindult a ritmus és nyüzsgögni kezdett a feltban összegyülemlett világ. A nyüzsgésben, a ritmus parancsát követvén, rendezkedni kezdett a kompozíció. Elhelyezi az alakokat, bontogatja a gesztusokat, megoldja a felületnek betöltésre való szükségét s kiküszöböl mindent, ami nem magától értetődő, ami mint feleslegesség betolakodott az okvetetlen szükségességek közé. Kialakul a színhatások, a ritmus és a formák harmóniája. Székely Bertalannak ez a hétszáz mennyezetzázlata érdekes elméletnek illusztrációi. Tudományosnak jelentkező, racionális gondolkozással megállapított elméletnek művészi demonstrációi. Nem adatott meg neki, hogy ezt a hatalmas elméletét egyetlen-egyszer is valóra váltsa. Ezt a hétszáz vázlatot egyik életeredményének vallotta. De elszigetelt műtermében, elvonultsága hajlékában nem festhette meg nagyszerű kieszelését.

Székely Bertalan festése képeinek tárgyi tartalma révén kiterjed a festészet egész birodalmára. Beiktathatjuk őt az arcképfestők, az egyházi festők, a tájképfestők, a fantasztikus festők, a genrefestők, az illusztrátorok és stilizálok közé. Arcképeiben a festőiség, a lelkiség, a megjelenés és a jellem tükröződik. A modell festői érdekességének és a szellemi és lelkületi habitusnak, az érzéki és a lelki jelenségeknek összessége, együttese adja meg az arcképfestő motívumát. Ilyen motívumok kapták meg, amikor száz arcképet festette hol széles ecsettel, erős modellírozással, hol tónusfinomságokkal, lány feltatmenieikkel. Fiatalkori önarcképe, apja arcképe, Pfeifferné vagy Greguss János arcképei mesterin festői dokumentumai a belső embernek.

A történelmi és freskófestéshez való tartozandóságát már fejtegettem. Minden képében valóság-festő. A „természetnek és jelenségeinek a művész lelkületén

való átszűrődése” nála monumentálissá-válást és ritmus alá való rendelést jelent. A részletek valószínűségével és a kifejezés realizmusával szolgálja ő a maga stilizáló örömét is. A formák szigorú valóságossága és a valóságosságnek és a képzeletnek egyenesen természetes dualizmusa vezérli őt a kép megalkotásában.

Ízig-vérig naturalista a szónak abban az értelmében, hogy a természet minden létezésnek és eseménynek, minden szellemiségnek és anyagnak forrása, kerete, porondja. De naturalista ő mint a jelenségek, tárgyak, alakok, mozgások valóságosságának megérzője és meglátója. A természeti jelenségek nagyszerű megtanulásából s abból, hogy a megtanultak vérvé váltak, alakult ki művészi frazeológiája, formabeszédessége. És a megtanultakon való tételődésből, a jelenségek megértéséből, a festők eredményeinek és tévedéseinek, akarásainak és kudarcainak tanulmányozásából, a maga kieszeléseinek vizsgálatából szűrődött le festése, színhatásokról, festékek viselkedéséről, harmóniak alakulásáról, fények és árnyékok szerepéről, a megfestés technikájáról, a képelkészítés módjáról való tudása. A természet megtanulása, a természetes formákból való képalkotás, a meglátottaknak és kieszelteknek egységbe összefoglalása és külön egésszé alakítása, a vonal- és foltritmus uralkodtatása, a valóságos megfestés: mintha röviden „egységbe foglalva” ez volna Székely Bertalan művészetének mivolta.

Világéletében sokféle festéssel, sokféle iskoláival, iránnyal és áramlattal találkozott, érintkezett és Viaskodott, vagy mint a részesük és osztályosuk, vagy mint belőlük kijózanodott, majd mint soha meg nem értjük, mint érdeklődő vizsgálójuk, mint elszánt ellenségük, mint értékeik megbecsülő je, vagy mint olyan, aki a veszedelmükért üldözi őket. Még mint megértő is messze elkerült tőlük s még mint megértett is megszégyesítő magánosságban élt. Attól kezdve, hogy

1850-ben a bécsi iskolába került Rahl tanárhoz, addig, amíg 1910-ben a halál kiragadta a mesteriskolából, amelynek igazgató mestere volt. Rahl is azok köze tartozott, akikre gyanakodott s akit mint embert és művészt nem értett meg. Félt erős egyéniségétől. Rahl a szó szoros értelmében forradalmár volt, hasonlatos Courbethez. Münchenben is, Bécsben is felforgató volt. Jó tanár volt, meggyőződések és egyéniségek fejlesztője. És éltető levegője a szabadság volt. Székely, Lotz és Than Mór teljes szabadságban fejlődtek nála. De Székely, mint naplójegyzeteiben olvashatni, erőszakosság és nemesség nélkül valónak mondta tanárát, aki különben „meleg ember, tanítványainak barátja és atyja”. Csudálatos, hogy a mélybe néző, gondolkozva látó es látva gondolkozó, észleléseinek tökéletességére törekvő, mint arcképfestő a belső embert kutató Székely Bertalan milyen rossz emberismerő volt, amikor elfogultságok uralkodtak el rajta.

Az ő festése is rászolgál arra a vádra, amely a múlt század monumentális festőinek legtöbbszörét érte: hogy ugyanis festésük nem függ össze koruk társadalmi állapotaival s nem vet világot a kor életére. De ennek nem az az oka, hogy Székely Bertalan lelkülete a múltban gyökerezett, s hogy nem izgatta korának élete, hanem oka a monumentális festőknek attól való félelme, hogy a kép tárgyi tartalmához fűződő indulatok és izgalmak belekaphatnának formákat teremtő megrendültségükbe és felboríthatnák művészi egyensúlyukat. Székely-Bertalan, a minden jelenség és minden összefüggés megértésére törekvő ember, nem tekinthetett értelmetlenül és érdeklődés nélkül arra a világra, amely különben mindenképpen érezte vele azt, hogy van. De a művészetet meg akarta óvni attól, hogy — hozzászóljon a dolgokhoz. Az ő korszerűsége abban nyilvánult, hogy művészetében megszólaltatta a kor műveltsége nagy hangulatait, nagy finomságait s nagy megértéseit. Ezek már leszűrődések és megállapodások voltak, míg a kor törekvései, akarásai, el-

szántságai és forrongó igyekvései még csak hozzászólásra, vélekedések mérkőzésére és olyan szubjektív jelentkezésre készítetnek, amelyektől ő a művészi alkotás izalmát féltette.

A szociális festészetben, ebben az élethez hozzászóló művészetben, egyetlen művével sem vett részt. Vannak kora jelentős eseményeit ábrázoló képei és rajzai, ezek sem művészi hozzászólások, ezek sem társadalmi okmányok, hanem csak monumentális festői jeleneteknek képekké komponálása. A koronázásról a királyi pár számára festett vízfestményei, a koronázásról festett falfestménye, újságok és könyvek számára rajzolt illusztrációi: csak festői jeleneteknek megrögzítései, csak ritmusszépségüknek hangsúlyozása, formapompájuknak kialakítása. A művészet fél a korszerűségnek attól a fajtájától, amely tárgyait a kor készülődéseinek köréből veszi; ez a félelem a művészetek arisztokratizmusát érlelte. A művészeti alkotás egyensúlya és a pátosz tisztasága ennek az arisztokratizmusnak nevezetes szempontjai. Érthető, hogy a monumentálisan formáló, s a maga nagy megrendültségétől szinte megszentelt festés ezeket a szempontokat nagyra tartotta.

*

Székely Bertalan Kolozsvárt született 1835 május 8-án. Az ádamosi Székely család sarjadéka. Iskolás gyerek korában egyre rajzolatott, tizenötéves korában elvégezte a kollégiumot s Bécsbe küldték a műegyetemre. De onnan, noha szülei elleneztek, csakhamar átment a képzőművészeti akadémiára, ahol Rahl Károly lett a mestere. A dekoratív festés első üzenete itt érte, talán a monumentalitásé is. Inkább a gyűjteményekben, mint mesterei, Rahl és Geiger Nep. Johann tanításában. Egyik rajzát díjjal kitüntették s erre fölmentették a katonai szolgálat alól. Haragos apja megbékélt vele s 1855-ben hazahívta. Nemsokára megint összekülönbözött övével, amiért minden áron festő

akart lenni. Elkerült hazulról, rajzolni tanított, arcképeket, címtáblákat festett. Akadtak, akik fölismerték rátermettségét: Bérez őrnagy és Schulpe Ágost őrnagy. Arcképeket festettek vele. Schulpeék beajánlották a csehországi gróf Aichelburgekhez. Családi arcképeket festett nekik, valamelyes pénzre tett szert s 1859-ben Münchenbe került. Ott Kaulbach Wilhelm majd Piloty tanítványa lett. A nagy deklamáció, a színpadi pompa, az irodalmi és festői nagy frázisok kohójába jutott. Piloty magával hozta volt Parisból Delaroche színpadiasságát és megtoldotta német irodalmisággal Romantikus nekiszárnyalás és realizztikus pompa, nagyszólamú patetikus valószerűség, kábító festői ügyesség, izgalmas színpadias elrendezettség került a józan biedermeierség és a hideg, tudákos romantika helyébe.

Piloty apostolszámba ment s a fiatal Székely az apostol tanítványai közé kerül. De pompájába már korán beleszegett mint valami lelkiismereti szózat a monumentalitás intelme; talán Rethel Alfred tanítása. Rethel puritán nagyvonalúsága megkapja őt. S a színészi nagy pompát legyűri benne a művészi nagystíluség. Székely egyenesen Piloty nyomán — elidegenedett Pilotytól. Megfestette monumentális önarcképét és első nagy történelmi képét, II. Lajos holttestének megtalálását. A képet 1861-ben hazaküldte a pesti múkiállításra azzal, „hogy — mint apja, Székely Dániel, Kubinyi Ágostonnak, aki akkor újból a Nemzeti Múzeum igazgatója volt, írta — magát a Pesti Művészeti Intézet tagjainak beajánlhassa és egy kevés alapot is teremthessen további maga kiképzésére”. Kubinyi válaszában megnyugtatta az öreg Székelyt: „Kedves fia valóban szép tehetséggel bír a festészetre és kívánatos, hogy a műismerők és tehetős honfiak pártolása őt a művészi pályán minél hathatósabban serkentse.”

Itt az új történelmi festés szenzációsan hatott. Új festői megoldások, új képszerűségek, szuverén festői-

ség és a történelmi fölfogás nagystílúsége szóltak belőle. Addig a biedermeier-pátosz és a vidéki színesstílus volt a nemzeti kétségbeesést szolgáló festészet beszédessége. A kétségbeesés helyébe melankólia és reménykedés került s íme megszólalásuk, újszerű művészi megszólalásuk akadt: Székely monumentális festésű képében.

A képet aláírásos gyűjtés útján és a Képcsarnok támogatásával megvették a Nemzeti Múzeum képtára számára. Megérkezett Székely másik történelmi képe, a „Dobozy Mihály és hitvese” is s eljutottak haza a fiatal mester müncheni diadalainak hírei is.

A Dobozy-képet a székesfehérvári nők megvették a Nemzeti Múzeumnak. A „Mohácsi csatá” 1868-ban a párisi Salon kiállításán nagy tetszéssel fogadták. A képet Fuchs Gusztáv pesti polgár, az „Egri nőket” pedig egri asszonyok 1867-ben megszerezték a múzeumi képtárnak.

1862-ben ő maga is hazakerült. Arcképeket festettek vele, nem igen boldogult s visszament Münchenbe. Ott 1863-ban a National Museum egyik falfestményét (VII. Károly császár menekülése) festette. A képért a fiatal magyar művészt ünnepelték és Pestről 1000 forintos ösztöndíjat küldtek neki. Azután bejárta a németalföldi múzeumokat. Majd Parisba ment régieket és újakat tanulmányozni. Az új francia festészet technikai készsége imponált neki. „Parisban a művészet technikáját jól meg lehet tanulni — írja naplójában. — Menj oda, mihelyt csak teheted.” 1864-ben hazajött Pestre s itthon maradt. Megfestette a „Mohácsi csatát” (1866), az „Egri nőket” (1867), az „V. Lászlót” (1870). Megfestette hatalmas arcképeinek, emberábrázolásainak egész sorát, festett tájképeket, genreképeket, oltárképeket, könyveket illusztrált és megfestette a királyi pár számára a koronázási albumot.

1871-ben az országos mintarajziskola és rajztanárképző tanára lett. Jó tanár volt, aki azt vallotta, hogy

a tehetség csakis tanulás és gyakorlás után fejlődhet ki. És tanultatta és gyakoroltatta őket, genialitási pózokat és szenvelgéseket nem tűrt el. Tanításában is elemző volt és racionális megismerésre ösztönzött. De mint tanár sem tudott szabadulni a „lehetetlenjeivel” szemben elfogultságaitól.

1875-ben megfestette „Thököly Imre menekülését”. Minden képe közt ezt tartotta legnagyobbnak s minden képe közül ebben a képében jelentek meg legkifejezettebben, legtömörebben, legegyszerűbben azok a művészeti parancsolatok, amelyekben főntebb összefoglaltam Székely festését. Megfestette Szalay László, Deák Ferenc, báró Eötvös József, gróf Andrássy Gyula, Pulszky Ferenc arcképeit, a Vasárnapi Újságba illusztrációkat rajzolt, megillusztrálta báró Eötvös József és Petőfi Sándor költeményeit.

El-elutazott Angliába, Olaszországba, Hollandiába, Franciaországba művészetet látni, esetleg tanulni és megismerni. A nyolcvanas években a mintarajziskola freskóit tervezte. Az új operaház freskói közül néhányat (amorette-frízeket) s a Deák-mauzóleumba (1883), négy allegorikus falfestményt festett. Az 1885-i országos kiállításra elküldte „Zrinyi kirohánása” című történelmi képét. 1887-től 1889-ig az újjáalakított pécsi szentegyház számára megfestette híres „Kapisztrán tábori miséjét”, „Mária megkoronáztatását” és a Szent Mór-kápolna öt falfestményét. A kilencvenes években a budavári Mátyás-templomban több falképet (1890-1896) festett és ablakot (1895-1896) tervezett. Megfestette a kecskeméti új városházának közgyűlési termében két híres falfestményét, a „Vérszerződést” és „I. Ferenc József koronázását” (1896-1897).

Még a kilencvenes évek végén és új századunk három első évében a vajdahunyadi falfestmények kartonjait rajzolta meg. A Csodaszarvas regéjét beszélt el bennük hatalmas festői beszédességgel. Egész ritmus-gyönyörűsége, rajzon való uralma, szu-

verenitássá leszűrődött tudatossága nyilvánult meg ezekben a késznél-készebb képtervekben. Nem festhette meg a Halászbástya számára tervezett freskóit sem, mert nem jutott pénz a megfestésükre. Vázlat maradt a lipótvárosi bazilikába szánt falfestése is. A kartonok a fővárosi múzeum gyűjteményébe jutottak. Abbamaradtak a Szépművészeti Múzeum falaira szánt faliképei is. Ebben a munkájában már nem emberek irányította körülmények zavarták, hanem a betegség, az öregség és végül a halál.

1910 augusztus 22-én Budapest mellett, Mátyásföldön halt meg s a szadai temetőbe temették. És egyszerre csak ráeszmélt a magyar művelődés arra, hogy legnagyobbjainak egyike volt az, aki íme az elszigeteltségből az enyészetbe tért.

Madarász Viktorról

A szabadságharc leverése után lett csak igazi nemzeti energiává a művészet. Hiszen a hangos emlékezés és reménykedés veszedelem volt és már csak a művészet szólaltathatta meg szabadon. A magyarság lelkiülete a gyász, a keserűség, a gyűlölet érzésével volt tele, de tilos és veszedelmes volt az érzés megszólalása. A nagy érzések pátoszt érlelnek még az egyes emberben is, még a szimplicitást is nagystílusre ösztökélik, hát még a néplelekben. De az a pátosz nem nyilvánulhatott: a magyarságnak magába kellett fojtania. A szenvedésről azt vallják, hogy nemesít, a néplelkületet az a szenvedés nemesítette, szinte elművésziesedett tőle. A szimbolizmus lett a kifejező formája, hajszoltuk a jelképeséget.

A festés is az általános jelképezést szolgálta. Maga nem lett szimbolistává, csak éppen témái kerestében törődött vele, hogy jelképesen kifejezhesse a néplelkületet. S úgy érezte, hogy a történelem szolgáltatta legbővebben a szimbólumokat, az egyszerűen megszólalókat, a mindenkitől megérthetőket. Az események szimbolikája uralkodott el gondolkozásunkon, művészetünkön s a történelmi festés nem is a multat jelenítette meg, hanem a jelent szólaltatta meg. S hogy fölvonult a múlt: elvetette a jövővetését. A történelmi festés olyannyira vállalta politikai szerepét, hogy megfeledezett művészi kötelességeiről. A politika szertelen hatalom és mindent megbontó erejével elidegenítette korok művészetétől, jórészt magától a művészettől is azokat a festőket, akik nemzetük szükség-

gességének engedve, művészetüket a politika szolgálatába szegődtették.

A romantika uralkodott akkortájt a történelmi festésen. Davidék Parisban már eljátszották szerepüket, maga David már rég befejezte nagyszerű szerepét. Nagy történelmi korának hatalmas benyomásai úgy belekaptak lelkébe, hogy megrendült művészi hitvallása. Képeiben az antik szigorúság amúgy is belefűlt a színpadiasságba, de utolsó művein olyan nagy meghatottság nyilvánul, amelyben mintha egy későbbi művészetnek, az övével egyenesen ellentétes művészetnek szelleme, a romantizmusé sejtelmesen megszólalna. Géricault és Delacroix már értelmesen, hódítón szólaltatta meg ezt a művészetet. És Delaroche nagyszerű józansággal csatlakozik hozzájuk. A német földön Lessing Károly, a természet finom romantikusa, a historiában is megérzi a romantikát és szóhoz juttatja, Kaulbach a képzelet tökéletes szabadságát juttatja diadalra, megszólaltatja képeiben a felsőséges és mégis epesztő iróniát és szimboliztikára neveli a festészetet. Bécsben Rahlék a romantikus nagyfestés letéteményesei. A szimbolika, az allegória, a bölcselkedés, a sejtelmesség, a csodás nagyszerűség uralkodik ezen a festésen. Az újklasszicizmus rideg pompájának, kimért színpadiasságának helyébe a romantika izgalmas pátosza, eleven színektől való félelme, terjengő kompozíciója és a nagyvonalúságot és a részletességet idegesen összevegyítő rajza került. A múlt ennek a festésnek éltető szelleme: a legenda és a rege. A historiának is előbb legendássá, regessé kellett lennie, hogy a romantikus festést érdekelje és foglalkoztassa. Éppen ezért a politikának, ennek a minden ízében realiztikus elemnek nem jutott benne hely. A politika csupa célszerűség, a romantika pedig a művészetnek magáért valóságát vallotta.

De nálunk az ötvenes évek történelemfestése nem romantikus hangulatot, hanem politikai célszerűséget keresett. A nemzeti eszmét akarta szolgálni s jelképisé-

get, az allegóriát, a pátoszt ennek a célszerűségnek szolgálatába szegődtette. Festőink publicisták voltak, akik csak a nemzeti közvéleménytől vártak megértést. És ezt a megértetést keresvén, igen sokszor nem vetettek rá ügyet, hogy a művészet követelményeit is kielégítsék. A téma uralkodott festésükben. A romantika szele alig érte őket, a klasszicizmus csak éppen formalizmusukban nyilvánult és a kettő közt történelmi festésük nagyhangú, erős szólamú — polgári józansággá lett. Pedig még egy harmadik, meglehetősen erős is hatott festésükre. A reneszánsz, a nagy századok festészete, közvetlenül hatott rájuk, hiszen az olasz gyűjteményekben és templomokban tanultak és másoltak, még pedig valóságos áhítattal. íme, őket se formálta ez a főiskola, hanem inkább megrögzítette művészi meggyőződésüket. Az ötvenes években történelmi festésünk patetikus biedermeier-festés volt.

A hatvanas évek magyar művészetének sajátos izgalmasságot adott a közvéleménynek az a tudatossága, hogy egy új történelmi korszak beköszöntére kell készülődnie. Ez a tudatosság lendületes, büszke pátoszt értelt. A közvéleményt valóságban megihlette annak a tudata, hogy két nagy történelmi korszak határán él s hogy a kapcsolatukat neki gondoznia kell. Ettől az ihlettől megnemesedett a pátosza és megtagadta a szenvedés romantikáját. A jelképeségre, amely megszólalásának jó ideig egyedül lehetséges módja volt, már nem szorult rá. Átpártolt a nemes, a valóság körülményeit felfogó, a lehetőségeket és szükségességeket latolgató realizmus mellé. A romantikus szavalásban, a jelképes sejtelmességben vizsgálódás helyébe a tiszta kompozícióban való öröm lépett. A nagystílusú, messze távlatokat átfogó reális kompozíció bátorsága uralkodott el a lelkeken. Képzőművészetében, festészetében erre a bátorságra külső ösztökélés is hatott. München új hatalmasa, Piloty, aki már elébb, az ötvenes években, fölforgatta a festészetet s azóta korlátlan uralomra tett szert,

olyan festést hirdetett, mely minden ízében megfelelt a magyar közvélemény realizmus útjain bátran csapongó pátoszának.

S a magyar történelmi festést, amelynek már nem csakis az volt a feladata, hogy az önbizalmat politikai tényezőképp megőrizze, melynek azonban még mindig publicisztikai szerepe jutott, a müncheni új tanítás teljesen átformálta. A kis, a szűk látókör kitágult, a festői elemek joga meggyarapodott, a nagyvonalúságnak nagyobb lett a becsülete, a múlt meglátásában szerepe jutott a valóságlátásnak s ez a valóságlátás csodás felsőséggel a művészi szükségességhez mérten átkomponálta a történelmet. Már nem kultiválta a hős imádását, hanem a cselekményt alárendelte a festői ábrázolás szükségességeinek. Már nem nézte a történelmet az antik szépet hajszolok formalizmusával, a klasszicizmus áhítatos szigorúságával; már nem nézte a rejtelmes, sejtelmes, érzékeny romantizmus mámorosságával, a stílusnemesség hitvallóinak nagyotlásával s már nem nézte az idealisztikus realistáknak éppen nem idealisztikus, polgári józan kicsinyességével, sem pedig a juste-milieu festőknek azzal a nyugodalmas bölcseségével, amellyel a történelmet novel-lákra, adomákra szedték szét. Az új müncheni történelmi festés a valóság pátoszát és nagyszerűen festői elrendezését, a történelem elevenségének izgalmasan eleven feltüntetését, a történelemnek olyan beállítását hirdette, amelytől megláthatni a történelem nagy ritmusát és — artistikáját. Pilotyék szerint a történelem a világ életének nem krónikása és nem fotográfusa, hanem a végzet munkájának művészi elrendezője.

Ez a tanítás még olyan festőinkre is átalakítóan hatott, akik más tanításon nevelődtek. Madarász Viktorra is, aki nem volt Piloty tanítványa, és Parisban Delaroche hatását nem tudta kikerülni.

A hatvanas években színre lépő nagy történelmi festőink között Madarász Viktor és Székely Bertalan térítették meg a történelmi festés új felfogására a kö-

zönséget. A Képzőművészeti Társulat már 1861-ben megalakult, de propagandát nem igen tudott csinálni. A művészetért való érdeklődés lelohadt és megint a publicisztika látott hozzá a fölszításához. Élén Arany János állt és az országnak akkor vezető újsága, a Pesti Napló. De csakhamar áthatotta a közvéleményt az az említettem történelmi tudat és eluralkodott rajta egy tisztult pátosz. A történelmi festészet megint nemzeti energiává lett és új festőink a maguk nyugatiságával még azt is jelképezték, hogy íme, a magyar kultúra, az egyenlőrangúságát érvényesítve, a nagy nyugati kultúrvilágba belépett. Festőink már nemcsak fel fogták és feldolgozták a külföldi hatást, de maguk is tényezői lettek a külföld művészetének. Idegenben éltek, ott dolgoztak és rangot, tekintélyt vívtak ki maguknak. Kupeczky, Mányoki, Brocky és Markó Károly művészetbeli helyzetéhez hasonló volt az övék, csak hogy ők már erős, szerves összeköttetésben voltak nemzetünk életével hatásuk, hivatásuk révén. Még nem a festészet magyarsága nyilvánul művészetükben, de magyar voltuk és a magyar közszellemmel összefüggésük idehaza nekünk, kint pedig az idegeneknek azt demonstrálta, hogy a magyarság tevékeny, számottevő részt vesz az európai művészet munkájában.

Madarász Viktor a sorban legelői állt. Ő volt első nagy nyugati történelmi festőnk, az első magyar festő, akit a párisi Salonban aranyéremmel díjaztak. Bécsből Waldmüller iskolájából került Parisba huszonhat éves korában. Waldmüller nem volt romantikus, tanítványa sem volt az és Leon Cogniet sem, aki elé Waldmüller ajánlatával került a fiatal Madarász. Mégis úgy szerepeltetik gyakran mint romantikust. Egyik írónk azt mondja róla, hogy képírásunkban annakidején a romantikát egyedül ő szerepeltette. Cogniet, aki híres tanár volt, a romantikával csak valamelyest próbálkozott meg, mint ahogy a klasszicizmussal is kacérkodott. Olyan volt ezzel a jobbra-balra kalandozásá-

val, mint Delaroche, az ő irányának, modorának igazi mestere, aki nagy messzeségbe került a romantikus festés igazi, vérbeli megszólaltatójától, reprezentánsától, lelkétől, Delacroixtól. Cogniet nagyműveltségű tanító volt, festésében a hatásos elbeszélés, a cselekmény beszédes kidomborítása, az alakok patetikus megjelentetése érvényesült ugyanúgy, mint Delaroche festményeiben, amelyek meghódították volt a világot. Madarász Viktorra egészen úgy hatott Delaroche és Cogniet szelleme, mint sok nagynevű tanítványaikra. De beleszólt ebbe a hatásba a fiatal magyarnak önmagáról, akarásairól, hivatásszerűségről való tudata, az az akarata, hogy az, amit megtanult, amit látott, tapasztalt, az övé, egészen sajátja, sajátágosa legyen, beleszólt abba a hatásba az, amit személyiségnek neveznek. S ez a személyiség, ez a megnyilvánulásra vágyakozó, kifejlődésre törekvő egyéniség a történelmiséghez tartozásnak, a történelemben való részességnek átérzésével járt. Madarász képeinek tárgya nem volt csak művészi motívuma, elgondolásának, elképzeléseinek tárgya, hanem énjének, szubjektivitásának része. S ezért ennek a realizmus felé hajló festőnek legtöbb történeti képe hangulatkép.

A „Hunyadi László siratása” nevű híres festménye hatalmas tárgyi tartalma mellett monumentális hangulatkép. Talán a főműve. Hangulatosságának legjava eszköze a fényhatás, a sötétséggel megküzdő gyertyavilág az alakokra eső hol éles, hol csak szűrődött világosság, a fénynek a színekkel játéka s az árnyékok rejtelmessége. Ez a hangulat mintha rácaffolna arra a tételre, hogy a hangulatok tartalom nélkül való érzések. A képet 1859-ben festette, három évvel a „Bujdosó álma” után, ugyanabban az évben, mint „Zrínyi Péter a fogságban” nevű képét, és ugyanakkor készült el „Zrínyi Ilona a vizsgálóbíró előtt” képe”, amelynek könyvomatatos másolatai országszerte elterjedtek és „Zách Klára” nevű népszerű festménye.

Parisban, Cogniet iskolájában, Delaroche hatása alatt, Théophile Gautiernak, a híres írónak és műkritikusnak körében is csak magyar motívumok foglalkoztatták, magyar hangulatok érték a lelkét. Gautier a fiatal magyart családja körébe fogadta. Madarász sok évvel később, mint öreg úr, el-elmesélgetett Gautier körében ért élményeiről. Gautierek társaságában Madarászt aki magyarszabású ruhában járt, szinte megcsudálták, amiért tizenhétéves korában beállt honvédeknek. Kitűnő emberekkel érintkezett Gautier körében, legjava írókkal, művészekkel, akik a tehetséges, nekik kissé furcsa fiatal magyart nagyon megszerették. Egyszer az a kérdés vetődött fel társalgás közben, hogy tulajdonképp miért is szép élni. „Ideáért, mondta Flaubert, „a művészi szépért”, felelé Gautier, az „asszonyokért”, tréfálkozott Dumas fils. „Hát önnek, fiatal ember, miért szép élni?” fordultak Madarászhoz. „A hazáért”, felelte hevülettel Madarász. „Eddig úgy tudtam, hogy a hazáért meghalni szép, új nekem, hogy élni is szép érte”, monda mosolyogva Dumas. És sok-sok egyéb érdekes dolgot mondott el az öreg Madarász párisi köréről. Mikor azt mondtam neki, hogy emlékezéseit leíratom valamely francia újság számára, hiszen a franciákat nagy íróiknak ezek a mondásai érdekelhetik, Madarász szinte neheztelve fejét rázta. „Kérem, ez lehetetlen, hiszen azok az urak megjegyzéseiket magánbeszélgetésben tették.” S ebben a tartózkodásában úri gondolkodást látott, magyar úri gondolkodást.

Parisban Eugenia császárné megvásárolta egy oltárképét, „Krisztus az olajfák hegyén”. Talán egyetlen vallásos tárgyú képe volt. Sokan vettek tőle képeket és rendeltek meg arcképeket, még amerikaiak is. Észak-Amerikában bizonyára több képe van gyűjteményekben vagy magánosoknál.

Madarászt, Cogniet tanítványát, Delaroche követőjét Parisban érte az abszolút művészetet követelő irány, érte a realiztikus történelmi fölfogás és ott

kapta meg lelkületét az a forradalom is, amelynek Courbet volt a mozgatója. Courbet a dolgoknak a maguk igazi voltához való jussát hirdette s nekiron-
tott a festésben eluralkodott galériatónusnak is. Nem pátosz, hanem nemes komolyság volt az ő követel-
ménye. Az a sokféle egymásra ható irány és fölfogás Madarászt nem zavarta meg, inkább arra bírta őt, hogy kiegyeztesse őket. És lesugározta személyi sajátosságával. Parisban, mint mondtam, feltűnést és elismerést aratott, különbet, mint jó ideig itthon. Parisban a Salon díjat juttatott neki, nálunk nem értették meg. Nálunk az új irányok sajátosságos „megszólalása idegenül hatott. Münchent, az újat, már megértettük, művészetére már rezonált a lelkületünk, de az új Paris szokatlansága még visszariaszott. Már az ötvenes években a hozzáértők sokat emlegették Madarász képeit. „A bujdosó álma”, majd „Zách Felicián”-ja a jóságos deklamáció s a primitív romantika közepette új művészeti fölfogást éreztetett. Bensőségre való törekvést. És jöttek többi képei. Egytől-egyig az erős valóságnak és a fanatikus festőiségnek egyezményei. A barna akadémikus tónust komor, de mélységet éreztető tonizálás váltja föl bennük. Kompozíciója egyszerű, kerüli az erőszakos elrendezettséget, festése bátor, biztos és szélességre törekvő volt. Történelmi festése nem patetikus, noha mélyen átértett volt s a történelmet egyes események láncolatának látta.

Egyeneslelkű, komplikációktól mentes ember volt. Maga mondta valamikor, hogy nem szereti a komplikált embereket. Pedig kint Parisban bonyolultan összetett lelkű emberek körében élt és kedvelte őket s azok szerették őt. És itthon újból megtelepedvén, ugyancsak sok összetett lelkületű emberrel volt dolga. Nem tudott áttekinteni életének a sors járással, a körülötte és vele történő eseményekkel összefüggésén. Embereket ábrázolt, még arcképekben is, amilyen például a Szépművészeti Múzeumban lévő brillions Thierry Amadé-arckép, és nem volt emberismerete, képedben

az alakok lelki habitusa is tükröződik, de emberekkel való érintkezésében nem tudott érvényrejuttatni se fiziognómiákat, se pszichológiát. Olyan naiv volt nagy műveltsége ellenére nyolcvanéves korában is, amilyen tizenhétéves korában volt, amikor attól tartván, hogy kis termete, vézna alkata miatt gyerekek nézik s nem veszik be honvédnek, ruháját kitömté szalmával s egy cseréppipából erősen pöfékelt s úgy állt a sorozó bizottság elé.

Ennek a naiv, bonyodalomhíjas festőnek milyen komplex volt a művészi jelleme. Érdekesen összetett a művészete: megható naivitás, primitív képzelet, szárnyaló ötlet, nagyszerű indulatosság, szelíd egyszerűség és nagyritmusú kompozíció nyilvánul a képeiben. Más-más arányban a régi és az új képeiben. A párisiakban és azokban, amelyeket öreg fejjel, öreg kézzel itthon budai műtermében festett. Amazokban forrt a szenvedelme, emezekben az emlékezés próbálkozott.

Közben huszonhét esztendeig nem festett. Mintha csalódások és bántódások miatt, amelyek itthon érték, elment volna a kedve a festéstől. Festegetett, képzeletében emlékeket múltjából. És vezette apjáról rája maradt csetneki rézbányáját és üzletét a művésznek üzlethez hozzá nem értésével és a naiv embernek bizalmával. S egyszerre rá kellett eszmélnie arra, hogy kitudták vagyonából, hogy szegény ember lett. Nyolcvanhétéves volt, amikor 1917 január 16-án meghalt. Utolsó éveiben „A koldus sírja” nevű képét festette. A szimbólumról azt mondják, hogy kimerítő valóságfogalom. Madarász nagyon elszegényedett, amikor üzleti megbízottja kifosztotta. Valamikor jómódú volt, apja gazdag ember, bánya- és kohótulajdonos a aömörmegeyi Csetneken. Ott született ő is 1830 december 14-én. Iglón, azután Pécsen rokonainál, majd Pozsonyban gimnáziumba járt. Azután honvéd lett, a szabadságharc leveretése után egyideig bujdokolt s Bécsbe, Waldmüller iskolájába került. Jó iskolába,

művészi szabadságra tanító, egyéniséget fejlesztő iskolába. Öt év múltán Parisba vitte az útja. Ugyancsak jó út volt, a magasságba vitt.

Születése századik évfordulóján emlékére a Szinyei Merse Pál-Társaság ünnepi ülést rendezett, az Ernst-Múzeum pedig emlékkiállítást. Jó volt ez az emlékezés, mert az emlékekben életre kél egy darab 'örténelem: Madarász emlékében egy fejezetnyi magyar műtörténelem lelke.

Zichy Mihályról

Zichy Mihály, a festő, gondolkozva látott, gondolkozva észlelt és képzelt. így állt szemben a valósággal és a képzelettel. Lelke eszmék és eszmények világa volt. Azt tartotta, hogy a művészetnek szolgálnia kell őket, az erkölcsi ideákat is. A művészi ábrázolásban minden valóság és gondolat is legyen. Egységükre kell törekedni. Művészetében egymásra hatott a meglátás és a ráeszmélés. Ettől az egymásrahatástól objektívek is, szubjektívek is a művei. Minden képe és rajza érzéki észlelés, érzéki képzet és lelkületi élmény. Külső ingereknek eszmékké, eszméknek fantazmákká átformálása és mindennek, amit látott, gondolt, képzelt esztétikai hatással megjelenítése. Művei a művészetnek a művelődéshez szerves tartozását demonstrálják. Azt, hogy tevékeny része és szerve az élet amaz organizációinak, amelyeket emberiségnek és társadalomnak neveznek. Kell, hogy a művészet ne csak neveltség legyen, hanem működjön közre az emberiség erkölcsi, kulturális nevelésében. Ezzel a felfogásával nem áll szemben a l'art pour l'art követelés sem, amíg arról volt benne szó, hogy például a festészen ne uralkodjon el az etikai, az epikus, az agitatórikus elem úgy, hogy a festőiség elsorvadjon tőlük. Csak arról lehet szó a l'art pour l'art lázadásban, hogy a festészen uralkodjon a festőiség, de ne szakítsa szét a kultúrával összefüggést.

Az abszolút festés elszigeteli a művészetet, pedig a művészet izgatott lelkiesség, az étellel, a világgal kapcsolatos képzetek megjelenítése.

Zichy Mihály a művészetéről azt vallotta, hogy a tudósokkal, a költőkkel és apostolokkal, az igaziakkal egy hivatást teljesít. Művészetének legfőbb motívuma az ember. Tudása, képzelete, intenciója, lelkesedése, iróniája, hangulata, gondolkodása az ember körül járt, mintha a természet egyéb jelenségei, tartományai nem érdekelték volna. Valami magasztos, nagy líraiságot ad neki az emberrel törődése. Az emberiség lelke az ő lelke és az emberiség érzései, hangulatai, lelke hullámzásai az ő érzései, hangulatai, lelkének hullámzásai. Vallomást tesz az emberrel együttéléséről, az életről mint egyéni és szociális öntudat, akarat, energia, szellemiség, érzékiség érvényesüléséről. Vallomást az emberről, aki az ő lelkén keresztül érez, szenved, reménykedik és kétségbeesik.

Ha Zola a műalkotást úgy értelmezi, hogy nem egyéb egy darab természetnek a művész temperamentumán keresztül leszűrődésénél, Zichy Mihály műalkotásai nem egyebek, mint az ő lelkületén át nézett darabnyi emberiség. Az ember az ő művészetében forrás és tartalom, testvér, aki fájdalmas szeretetet vagy keserves szégyenkezést kelt benne. A sokaságnak néha együttérző része ő, néha magasból szemlélő bírja. Az emberiség lírikusa. Megszólaltatja néha romantikus érzélgését, és vájkál benne romantikus iróniával; megszólaltatja néha hősiességét és kétségbeesik néha a sorssal küzdelem örök tragikus voltán. Még illusztrációiban sem elbeszélő, mindig az emberiség mélységes lírája nyilvánul képeiben, rajzaiban.

S ettől a szakadatlan emberrrel gondolkozva törődéstől nem lett elmélyülő filozófussá, mindig az emberiségnek impresszionistája is maradt. Ha bölcselkedett is az emberről. Bölcselkedése ötletszerű volt. Még nem is következetes, gyakran ellentmondó, az alaphagulatnak a pillanattal való egyezkedéséből folyó.

Ez az ő alaphangulata nemcsak temperamentumának kifolyása, nagy része volt megalkotásában annak az iskolának, amely akkor tanította a világot, amikor

éppen az ő ifjúsága férfiasága vált. Csodálatos, nekünk már idegen iskola nevelte azt a világot, amelynek Zichy Mihály kifejezett képviselője. A lelkületekből boldogságos vakmerőséggel szakította ki elfogultságok, előítéletek gyökereit, de újakat plántált helyükbe. A bátorság mámorával egész sor elméket megkötő dogmát döntött meg és még zsarnokibb dogmák jármába hajtotta az embert. A szabad gondolkozás türelmetlensége köszöntött vele a világra. Új ortodoxiát nevelt, amely kiátkozta mindazt, ami tovább akar menni, vagy más utakon akar járni.

A zsarnokság gyűlölete, a materializmussal kacérokodás, a racionalizmus mámora, a konvencionálizmus megvetése, voltak ennek az iskolának a tanítómesterei. Tanításait a népszerűsített tudomány és a levegő hordta széjjel. Hordta az elmékbe és hordta a köztudatba. Ez az iskola politikusokat, költöket, művészeket nevelt. Zichy Mihályra is, az ember-probléma művészi kutatójára is, erősen hatott ez az iskola. Tanításainak hatása alatt alkuit ki az az alaphangulata, amelyen emberről való benyomásai leszűrődnek. Ha nem művész lett volna, talán világfölfogásává sűrűsödtek volna e tanítások, de eléje állt ennek művészi életfölfogása. A tanítás nem tudott nála észjárása kiinduló pontjává lenni, de lett olyan hangulattá, amely a benyomásokat, a pillanat műveit megmodellálja.

Zichy Mihályt, az illusztrátort is, impresszionizmusa szempontjából kell néznünk. Nem a szövegnépszerűsítő, nem a tartalommegértők útján jár ő, mikor valamelyik költőjét illusztrálja, akit nemcsak megértett, hanem akivel osztozhatott a képzeletben. Nem is illusztráció, a szónak elfogadott értelmében az ő szövegkísérő rajza, hanem a költőadta benyomás kifejezése. Úgy jár Zichy Mihály Lermontov költészetében, a Faustban, Arany balladáit közt, Byron naturalisztikus romantizmusában, Madách fantáziájának borongós tájain, Petőfi hatalmas őstermészetében, mint az a saját maga gyönyörúségeit kereső tájfestő kint a

szabad természetben, amelyben nem keres lefesteni való tájéket, hanem hangulatot. Nem versszakok képen kifejezése az ő illusztrációja, még nem is a költemény rezonanciája, hanem annak a sajátos benyomásnak elmondása, amely akkor támadt benne, amikor a költő társaságában abban a természetben csatangolt, amelyben nem az erdő parancsol és nem mező és patak, felhő és köd, tavasz és tél, világítás és homály kelt hangulatot, hanem amelyben az ember uralkodik és az emberen uralkodnak. Abban a természetben, amelyben nem a fű növést, rügyek fakadását, levelek hullását lesik, hanem az emberi sors járását.

Zichy Mihály illusztrációi nem szövegmagyarázatok, hanem magukban való képek. Zichynek képei és nem Lermonióvnak vagy Madáchnak magyarázásai. Ugyanúgy függnek össze a megrajzolt szöveggel, mint az impresszionista tájképfestő képe a megfestett tájékkal. Emez nem megállapítása a tájak részleteinek, amazok nem jelenetezései a költeménynek. Vájjon az impresszió kelti-e a hangulatot, vagy a hangulat szerzi-e az impressziót? Ha amaz igaz, úgy a festés könnyebb, mert rövidebb folyamat: a festői elem egyszerűen átmege kifejezéssé, míg ha emez igaz, a festés a festői elemeknek csakis diadalmas kiválása után alkothat igazi képet. Zichy minden benyomása, még elmélkedése is festőiséggé válik, de átszűrődik gondolkozásán.

Abban az iskolában amelyben Zichy alaphangulata érlelődött, különös hősiességet neveltek a tanítványokba. A küzdők: harcosok és agitátorok, rombolók és építők voltak. Viaskodtak és hirdették is a viadalt. Nemcsak fegyvert forgattak, hanem zászlót is lobogtattak, amitől patétikusokká lettek. Ami vallomást kellett magukról tenniök: egytől-egyik a harckészség, az elszántság ünnepi demonstrációja volt. És pózzá lett tőle a cselekvésük. A pátosz és a póz eluralkodott rajtuk, őszinteségük is patetikusan, pózban nyilvánult; az érzésük is, a hangulatuk is az volt. A világ nekik

vagy nagy színpad, amelyen ágálni kel, vagy nagy fórum, amelyen agitálni kell. Színpadias lett az eszük járása, deklamálásra és ágálásra bontottak szét vagy róttak össze minden életnyilvánulást.

Aki nagy egyéniség volt köztük: megmenekült attól, hogy a pátosza modoros legyen. Csakis sajátos tulajdonságává lett. A pátosz nem stílusukká, hanem alaphangulatukká vált, amely uralkodott nézésükön, fölfogásukon, kifejezésükön és formálta is őket. Zichy alaphangulata is így érlelődött. És uralkodott a benyomásain, megszólalt illusztrációiban és képeiben is. Nem számító hatásrendezés, hanem az indulat őszintesége nyilvánul a pátoszában. Az ember nála mindig indulatnak, szenvedélynek médiuma. Még humoros, bohókás, pajzán képei is azt az embert ábrázolják, akinek ezek a nagy erők az ösztönzői.

Az emberprobléma mélységében járván, nem az egyént találta meg, hanem a jelképes embert. Azt, akinek a sorsa a sokak sorsának, akinek az élete az ő életüknek szimbóluma. Emberei nem tipikusak, hanem jelképezők. Az ilyen ember a százak, az ezrek kifejezője lévén, a kialakult, a kidomborodott sajátságok érvényesítője. Az ilyen ember ábrázolása — akár festői, akár irodalmi ábrázolása, — megkívánja a pózt, amely kifejezi a százak, az ezrek jellemzetességét. A jelképes ember patetikus ember, mert minden cselekvése, mozgása, indulata kiélesített. És Zichy Mihály, ennek a patetikus embernek ábrázolója, maga is a pátosz embere, a nemes indulatokból serkedző pátoszé. Zola Emil is a szimbolikus embert ábrázolja, csakhogy a naturalizmus nagyszerű tárgyilagosságával, Zichy Mihály, a lírikusnak, az emberiséget átérző, az emberiség életét átélő lírikusnak nemesen vívódó szubjektivitásával ábrázolja ezt a jelképest embert.

Nagy, néha mélyen megrázó az ő szimbolizmusa, de nem a jelképei, nem az allegorikus elrendezés, nem a helyzetek beszédessé tétele révén, hanem azért, mert alakjaiban megdöbbenően tükröződik az ember szen-

vedélye és gyöngesége, nagysága és törpesége, akaratja és tehetetlensége, magasba szárnyalása és elaljasodása, vezéri ragyogása és állati vegetálása, a teremtés koronájává, a sors sarává lett ember. Még az pátozán keresztül is, amelytől néha színpadnak látszik az igazi világ és szerepnek az élet.

Az ember Zichy Mihály művészetének problémája. Az ember, aki ölkorbácsolja a költő érzését, aki kutatásra ösztökéli a filozófus elméjét és festői gyönyörűséggel kedveskedik a művésznek. Zichy Mihályban megszólaltatja mind a hármát. És a negyediket, is azok közül, akiknek az emberiség útját meg kell művelniök, hogy ki ne verje a gaz: az apostolt is. A modern apostolt, akinek manapság szociológus vagy agitátor a neve. Ez is a festés nyelvén szólal meg Zichy műveiben. Ezekben a rajzolt festményekben és festett rajzokban Mert a rajzolás jellemzetessége, szabatossága, konstatáló pontossága uralkodik festményeiben és a festés tónus fokozása, folthatásossága, felületárnyalása, anyagok sejtetése uralkodik rajzaiban. Amazok talán hidegeknek, keményeknek látszanak általuk, de ezek mélyebbek, melegebbek, színesek lesznek tőlük. A rajzolás mestere a festőiség eszközeivel alkotja nagy rajzait, és a rajzolás erejével apasztja a képei hatását. Különös paradox hatás, de majd minden képe, majd minden rajza igazolja.

És még más paradoxnak látszó tételt kell megállapítania annak, aki Zichy Mihály művészetében elmélyed. Nagy pózban szólaltatja meg az őszinteséget, patetikus, mikor csupa becstületesség, impresszionista, amikor a művészete csupa elmélkedésnek látszik, csupa erkölcsi komolyság, de gyönyörködik az erkölcsön felül emelkedett természetesség szépségeiben. Csak látszik paradoxnak ez a sokféleség, és csak sokféleségnek látszik az ő erős egységessége. A genie hatalma nyilvánul ebben a látszólagos ellen-

tétességben. Az a hatalom, amely szolgáltatja magát minden olyan elemmel, melynek szükségét érzi, s amely bátran rátér minden útra, melyről azt hiszi, hogy a célja felé visz. El is tévedhet az egyik-másik úton, tévelyeghet, mikor a jogaival él, de a géniének még a tévedés is, — amely másoknak sorvasztó gyöngesége, — csak joga, nem pedig fogyatékos-sága.

*

Egy időben ünnepelte a művészvilág Zichy Mihály és Böcklin százéves jubileumát, 1927 októberének utolsó hetében. Böcklin muzsikus volt a festményeiben, Zichy Mihály pedig rétor, Böcklin melódiát festett, Zichy retorikát. Amaz elszárnyalt a valóság elől, Zichy túlozta. Böcklin pogány volt, Zichy Mihály humanista. Mindakettőt a képzelet hevítette, olyan jelenségek képzete, amelyek nincsenek és olyanok ábrázolása, amelyeknek lenniök kellene, vagy nem kellene lenniök. Amazok a költészetbe, ezek a publicisztikába visznek. Pulszky Ferenc, aki értett a művészethez és publicisztikához, azt írta Zichynek egy leveleiben: kompozícióid gyakran festett vezércikkek.

Vannak Zichy Mihálynak genreképszerű munkái is, vidám ábrázolások, a rajz szépségeiben kéjelgések. A gondolkozó, a szónok, a buján patetikus kifejezés mestere bennük, szinte játszik, pajzán, mulatságos. Hanem azért ezek a képei, irányzathijasságuk ellenére sem voltak közelebb az abszolút festéshez. Meséltek, elbeszéltek, még pedig sokféleképpen, minden témájának más volt a megszólalása. Gautier Théophile, mikor 1858-ban Szent Pétervárott meglátta őket, azt mondta róluk, hogy úgy hatnak rája, mintha különböző kezek rajzolták volna őket, nem kisebbek mint Ary Scheffer, Chassériau, Gavarni, Delaroche, sőt Delacroix is, csupa olyan mester, akiknek egymáshoz semmi közük se volt. Pedig Zichy Paristól messze azoknak a festőknek művészetével

nem érintkezett. Gautier kis tanulmányt írt Zichy műveiről a párisi L'Artiste-ba s egy nagy művész föl-fedezésével lepte meg benne a művészvilágot. Egyik iestményéről az „Orgia Firenzeben”-ről azt írta, hogy „teljes új a festői modora, hogy festője meglepetés, a művészet humuszának még nem klasszifikált sarja, ugyanolyan rangú, mint a legkiválóbbak, ízlés és íz dolgában, rendkívüli és nagyszerű.” És „Voyage en Russie” kötetében pedig egész fejezetben taglalta Zichy művészetét. Goyát, Horace Vernet-t, még Rembrandot is emlegette benne, mikor Zichyt jellemezni igyekezett. Akvarelljeiről azt mondta, hogy ha Meissonier akvarelliestessel is foglalkozott volna, nem járt volna el máskép, mint Zichy. Azután Gustave Dóréhez hasonlítja és „monstre de genie”-nek nevezi, portentumnak, a legbámulatosabb művészegyéniségek egyikének. Különös, hogy ez a kiváló művészeti író, mennyi keresésen, pillanatnyi ráeszmélésen, zavaron és eltévelygésen esik át, hogy eljusson a meglepetés szenzációjából a megértés magasságára. De művészeti kritikának, csakúgy mint filozófiainak, szilárd, biztos bázisból kell kiindulni, Theophil Gautiert azonban a hirtelen ért meglepetés ettől a biztos alaptól és vele a biztos megismeréstől megfosztotta. Gautier szerint, Zichy, akit ő fedezett fel a világművészet számára, tulajdonképp eklektikus lett volna, de hiszen ő maga mondja olyan legbámulatosabb művészegyéniségnek, akinél különbel 1830 óta nem találkozott. Zichy világhírű lett, de Pétervárott már addig is jó neve volt s a cári udvar is rendelt nála képeket, II. Sándor cár egész sor vadászképet. Gautier Theophil cikkei a tekintélyét még növelték. 6000 rubel évi fizetéssel kinevezték a cár udvari festőjévé. A szabadszelleme, gúnyolódásban kedvét lelő fiatal magyar számára nehéz hivatal volt. Szatírájának különben határt vont maga a cár, I. Miklós, aki festőjét nagyon kedvelte. A krími háború idejében Zichy a hadikórházban fekvő egyik tábornokról tréfás képet

rajzolt, mint felszarvazott férjet csúfolta. Az udvar mulatott a képen, a cár fia is, de az uralkodó haragosan áthúzta a rajzot: „Nem tűröm, hogy katonáimat gúnyolják” monda, a rajzra pedig azt írta, hogy „legyen elmés, de ne aljas”, de csakhamar megbékélt a művésszel.

Hogyan került Zichy a zalai nemesi kúriából a cári udvarba? Pest és Bécs voltak az állomásai, Pesten Marastoni festőiskolája, Bécsben Waldmüller. Zichy családja a grófi család mellékága volt, anyjának, Eperjessy Júliának, nem volt Ínyére, hogy fia festő legyen. A család elszegényedett, de a nagyszony mégsem akarta, hogy fia polgári kereső pályát válasszon, jogi tanulmányra fogta tehát, legyen jogász és azután vármegyei úr. Mihály azonban Pesten Marastonihoz járt, azután anyja akarata ellenére Bécsbe ment Waldmüller-tanítványnak.

Waldmüllert Bécsben forradalmi művészek mondták, aki barrikádokat épített az akadémia ellen s azokon festett. Megfelelő iskola volt az ifjú lázongó számára, aki kiszabadult családja balítéletei alól. A fiatal magyar Waldmüllernek kedves tanítványa lett, lélek volt az ő lelkéből. Szabadság és kötelesség, öröm és munka, tudás és akarat volt a mester tanítása és lett a tanítvány számára megismerés. Szépművészeti Múzeumunkban Zichynek Waldmüller-korából származó két képe van, a „Keresztlevétel” és a „Halott gyermek”. Ez a kép a Nemzeti Múzeum képtárában mint „Egy anya túlzott fájdalma gyermeke koporsójánál” szerepelt. Mintha kora expresszionizmus nyilvánulása lett volna. Kifejezőművészet, amelynél behatóbbat az új expresszionizmus sem tudott megszólaltatni, s amellettszélő realizmus képe volt, híradás arról a szintézisről, amellyé Zichy művészete idővel kialakult.

Waldmüllert a Bécsben látogatóban járó Ilona orosz nagyhercegné Pétervárra hívta, hogy ott lányát, Mihajlovna Katalin nagyhercegnőt, rajzolni tanítsa. A

művészettel foglalkozással akarták a fiatal hercegkisasszonyt melankóliájából kigyógyítani. De Waldmüller nem akart Bécsből eltávozni s maga helyett tanítványát, Zichy Mihályt, ajánlotta be a nagyhercegnőnek, így került a húszesztendős magyar fiú az orosz székvárosba. Három év múlva el kellett hagynia állását, mert a tanító és a tanítvány viszonya nagyon elmélyedett. A hercegnő férjhezment a mecklenburg-strelitzi nagyherceghez, Zichy pedig Pétervárott maradt meg lehetőségekben. Weninger fényképészhez szegődött retusőrnek. Weninger fotográfiái és velük retusőrjük és színezőjük híresek lettek s még a cárné is vele fényképeztette le magát. Zichynek módjában volt, hogy megint művészetének élhessen. „Chronique de trois jours a Gatschina” albuma a cárnak is megtetszett. Akkor volt, hogy Gautier megismerte és fölfedezte. Röviddel utána udvari festővé nevezték ki. Az udvarnál sokan intrikáltak ellene, ami elvette kedvét a Pétervárott maradástól. 1873-ban otthagyta az orosz fővárost és Parisba költözött, ahol Gautier egyengette az útját.

Minden tekintetben rendkívüli volt a helyzete a cári udvarban. Idegen volt ott az ő világról való felfogása, az udvaré pedig az övének ellensége volt. De nem rejtegette gondolkodását, munkáiban nem tett engedményeket s nem egy olyan képet festett, amely államellenes tanítás számba ment volna, ha szavakkal mondta volna el őket. „Én magam vagyok az ön képének cenzora” mondta neki egyszer II. Sándor cár. „Luther Wartburgban”, „Zsidó mártírok”, „Messiás” című képeit és másokat is, — az udvari világfelfogásra mért valóságos ökölcsepások, — Pétervárott mint császári udvari festő festette. És kommentálta is őket. A „Zsidó mártírok” képéről azt írta: Képemen zaklatott zsidó családot festettem meg, mely egy pincébe menekült és ott eltorlaszolta magát. Ebben a csoportban jellemeztem a zsidóüldözés motívumait: a gyerekes elfogultságot a keresztvivő fiúban, a fanatizmust, kap-

zsiságot, álszenteskedést a többi alakban. A zsidó dacosan várja üldözőit, akik, miután családját már meggyilkolták, neki már nem félelmetesek.”

Zichy már mint iskolás fiú is kiszabadította magát a balítéletek alól. Az emberi méltóságot a balítéletek ellen megvédeni, neki erkölcsi követelménye volt, és erkölcsös volt minden követelménye, amelyet művészete uralt. Bennük találta meg művészetben való boldogságát és ők voltak munkásságának ösztönzői.

Parisban hat évig maradt. Az irodalmi körök jobban becsülték, mint a művészek. Gustav Dórival, a nagy illusztrátor híréért versenytársával jó barátságban volt. Zichy nagyra tartotta Doré biblia-illusztrációit, Doré pedig Zichy „Fausf-illusztrációit. Egyideig benső barátságban volt Munkácsyval, de a barátságot családi körülmények csakhamar megzavarták. Zichy szerette Munkácsyt és sajnálta gondjaiért, nagy háztartásával járó bajaiért. Szemtől-szembe korholta értük és Munkácsyné ezért elválasztotta őket egymástól. Munkácsy nem tagadta, hogy irigyi Zichyt háza, élete, munkája nyugalmaért. De különben sem voltak egy úton járók. Zichy, a gondolkozó és Munkácsy, aki tisztán intuícióját követte, Zichy, az előítélet nélkül való és Munkácsy, az ítélet nélkül való. Zichy már gyermekkorában férfi volt, Munkácsynak ősz fejjel is gyermeklelkülete volt. Másféle, különböző volt az ösztönzésük, nem járhattak egymás mellett egy úton.

Parisban érte Trefort Ágoston közoktatási miniszter részéről az a felszólítás, hogy fesse meg Erzsébet királynét Deák Ferenc ravatalánál (1877). Parisban festette híres „Csillaghullás” képét és „Richelieu” és „Orgia” című akvarelljeit is. Az „Orgiát” megvették a Nemzeti Múzeum képtára számára 2000 forintért. „A cár is megvette volna — írja Zichy —, ha a tárgy nem sértette volna puritán érzelmeit.” A Nemzeti Múzeum vásárolta meg Zichynek az Ember tragédiájához készített rajzait is.

Hazavonzotta a zalai kúria, a régi, csendes udvarház. A cári udvarban és a Szajna partján is hűségesen gondolt hazájára s mikor elhatalmasodott rajta a honvágy, hazajött. Zichy a balítéletektől mentes, az emberiségbe vetett hit fanatikusa, a „Huszonöt év Magyarországá” nemes szellemének megtestesítése volt. A magyar reneszánsz nagyszerű nemes emberei megkapták lelkét fiatal korában és világlétében uralkodtak rajta. Szívük, lelkük, hitük, akarásuk az öröksége lett és haláláig őrizte ezt a hagyatékot. Hazajött Párisból azzal, hogy otthon marad, de nemsokára megint elkívánczozott hazulról. Az idegen világból jövőt itthon idegenséget érzett. Hirtelen fölbredés volt szépséges álomból, őt sem kerülte ki a hazájában élő próféta sorsa. Volt ugyan megbecsülésben is része, de a bánatódást jobban érezte. Nagyon közel voltak hozzá az emberek és nagyon közelről látta kicsinyességüket. A nagystílú ember idegenkedett a kicsinyességtől. Baráti köre, a két Pulszky, Gyulay Pál, Görgey, Székely Bertalan, nem olthatta ki azt az érzését, hogy ideger a hazájában.

Nem sokáig gondolkozott, amikor megint meghívták Pétervárra, hogy kitűnő feltételek mellett szegődjék udvari festőnek a cári udvarhoz. A meghívást elfogadta. Még itthon a zalai kastélyban egész sor képet és illusztrációt festett, köztük „La danse macabre” nevű nagy képét, amelyet Bécsben állított ki.

Az orosz fővárost többé nem hagyta el. III. Sándor halála után is udvari festő maradt. II. Miklós, az új cár, csakúgy nem korlátozta mint elődei, akiknek számára krónikákat illusztrált, arcképeket és vadászképeket festett és híres „indiszkrecióit” festette, csipős, éles erkölcsképeket, a buja erkölcstelenséget gúnyosan ostorozó illusztrációkat.

Haza már csak mint halott került. Nagyszerű temetést rendeztek neki. Az egész magyar társadalom kísérte utolsó útján a feketével bevont Múcsarnokból a Kerepesi-úti temetőbe. És Jendrassik Jenő, festő,

beszéde a mea culpába csendült ki. Azután három emlékkiállítás is rendeztek műveiből. A nagy rajzoló mutatták be festményeiben is. A vonalat szelídítette meg művészi manifesztációvá. A színeket nem érezte eléggé beszédeseknek, az ő számára a vonal volt a közvetlenség megszólaltatója, volt alkotó erő és művészi eszköz, volt a szó, amelyben gondolkozott. A festés melódiájára idegenül tekintett: a szín hangulatra ösztönöz, ő pedig került a pusztá hangulatot, mindig a gondolat inspirálta. Gondolatai, reflexiói, szenvedelmei, meglátásai, megismerései a kifejezés tiszta szabotosságát kívánták. És hasonlatai és allegóriái is világosak és tiszták voltak, még Kant értelmezése szerint is. Az, ami tiszta képzetet kelt, világos. Az ő gondolat, eszményekkel, szenvedelmekkel telített képei *clare et distincte* voltak. Képei nagyszerű jellemábrázolások, és nem is a vonal ritmusa, hanem a pátosza vezették rajzóját, krétáját, ecsetét. Realisztikus valóság, romantikus lendület, expresszionista kifejező akarat, pajzán vidámság, az eszmék fanatikus szolgálata azok a különbözőségek, amelyekből nagyszerű szintézise alakul, művészetének gazdagsága sugárzik. A hangulat neki nem volt sem instrumentuma, sem inspirálója, semminemű művészi eleme; a művész, aki kora festészetének valamennyi árnyalatánál, áramlatánál tisztelgett: a hangulatfestést kikerülte. Festése fanatikus megismerésen táplálkozott.

A megismerésnek ebben a lelkes, szenvedelmes keresésében, a meggyőződésnek ebben az elemi erővel keletkezésében veszett el színeiben való öröme. A színt a vásznon csak a hangulat melegíti, míg a gondolat kifejezésére törekvés a rajzot keresi. A kontúr, az elrendezés, az egymás mellé helyezés, az elsorolás: ezek a gondolatot festve kifejezőknek az elemei. Az elmondandónak megrögzítése, megértetése, az egymás után és egymás mellett valóságnak jelzése: első sorban a rajzot kívánja, a rajzot szólítja. Ne a Waldmül-

ler- emlékekben, ne az iskola nyomaiban keressük Zichy Mihály színfagyosságának okát, hanem abban a folyamatban, ahogy az egymásra toluló gondolat a megrögzítést, a kifejezést kívánja. Az ő szava is felelet-féle az embernek arra a tudakozására önmagáról, hogy hol is van hát, hová visz az útja, mit akarhat és mit akarhatnak vele? Mert a művészetet az emberről való meg tudás eszközévé akarta formálni.

Zichy Mihály, mint kifejtettem, az emberprobléma vizsgálói között áll. Talán teljes jussal, de minden- esetre teljes akarattal. Az elmélkedők közt, és nem azok közt, akiknek valami csak az eszükbe jutott. Az emberen gondolkozók és szenvedők, a mélységekbe látók és a mélységeket megértők közt. Azok közt az erősök közt, akik előbb széttiporják saját balitéleteiket, hogy aztán bátran nekirontsanak az ember legsarno- kabb rabtartójának, az elfogultságnak. Neki a piktúra csakis művészet, de bizonyos, hogy a művészet vándorbotja volt a problémák felé tartó úton.

Valami nagy tudományos színházféle neki a világ, amelynek színpadán sorra eljátszhatta a maga meg- győződésének elemeit. Allegóriája színpadi, de a tar- talma elmélkedő. Szimbólumai néha triviálisak, hét- köznapi elmésségűek, mint például a „Szirén” ciklus híres középső részében, de még hatalmas képében is, a „Pusztítás géniusza diadalában” is, de kifejezésük- ben mindig nagy szenvedés szólal meg, amelyen át a művész meggyőződésének le kellett szűrődnie.

Mindig és mindenben világosságra törekedett a meggyőzések nagy festője, de ettől a szinte konok törekvéstől gyakran hideg józanság uralkodik el ké- pein. Még az olyan képén is, mint „A kísértetek órája”, amely úgy megkívánná a naivitást, mint a tüdő a leve- gőt és úgy eltűrné a rejtelmességet, mint az éjszaka a holdvilágot. És beleavatkozik a józanság még az olyan képeibe is, amelyekről meglátszik, hogy a mes- ter édes gyönyörűséggel szólaltatta meg bennük lelke

hevületét. Például a gyönyörű „Hullócsillagok”-ban és a néhány részében túlmodern „Boszorkánykonyhában” Nincs olyan festőnk, akinek a munkáit idehaza olyan kevésbé ismernők, mint Zichy Mihályéit, hiszen képei javarésze sohasem került haza; még vendégségbe sem. Az egész Zichy Mihályt egyikünk sem ismeri, csakis egyik-másik üzenete jutott hozzánk. Nem úgy vagyunk vele, mint a körülötte volt egyéniségekkel, akik kitűzték a törekvéseik járóját és megbizonyosodtak a maguk művészete módjában. Zichy Mihály művészete elejétől máig keresés, a kifejezés formái közt vándorlás. Egyénisége a szüntelen csatangelésben nem vész el soha, hanem egyre új szintet ölt. Az elmélkedés és a tapasztalás a kalauza azon a vándorúton. Az elmélkedés, amelybe beleszól a nagy szenvedély és a tapasztalás, amely nem pusztán a tanítója, hanem új erőket vált ki művészetében. Nem azok közül a tapasztalók közül való ő, akiknek a látottak példát és útmutatást adnak, hanem olyan mélységes eklektikus, akiknek a lelkületében a tapasztalásból és emlékezésből inspiráció szűrődik le. Annak, aki az egész Zichy Mihályt ismerni akarná, meg kell ismernie a sokféle Zichy Mihályt. Aki a reál-ideális festéstől a modern szimbolizmusig, a tegnapi és mai festészet minden árnyalatának, legalább valamit szentelt a maga művészetéből, s aki ebben a mindenfelé és mindenféle áldozásban sohasem áldozta föl a maga egyéniségét.

Lotz Károlyról

Valamelyik filozófus az örömről azt tartotta, hogy a nagyagy-kéreg tápláltságával függ össze, a brahminok bölcsessége szerint pedig az öröm szellemi tevékenység. Azt is tanítják, hogy az öröm olyan energia, amely képzeteket, de valóságokat is formál. Részben ezeknek a tóteleknek az illusztrálása Lotz Károly és művészete. Az alkotó öröm volt az ő élet- és művészetelve. Amit és ahogyan alkotott, pozitív, tevékeny öröm volt.

Azon érzett öröm, hogy a maga erejéből képezhetett képzeteket és képekké dolgozhatta fel őket. Ebben is különbözött Székely Bertalantól, aki mindent gondolattá dolgozott fel, akinek a gondolkozása folytonos kritika volt. Lotz Károly művészete eudámonisztikus, művészetének célja és motívuma az öröm volt, míg Székely Bertalan művészetén rigorizmus, logikai szigorúság uralkodott. Lotznak verőfény, melegség volt a szívében, Székelynek mélység az elméjében. Képelete is logikus volt, Lotznak a logikája is csupa képzelet volt.

Lotz a magyar festészet klasszikusai közé tartozik. Remekfestőink egyike, kimagasló művészi lelkület. Tulajdonkép idegenből származott hozzánk, de nyolcéves korában édesanyjával, Höflich Annával, aki budai nő volt s aki özvegységre jutván, hazajött, Magyarországra jutott. A hessen-homburgi Landgrafschaft udvari intendánsának, Lotz Vilmosnak, fiából munkásságával, élete jelenségeivel minden ízében magyar ember lett. Anyja nevelte és ez a gondozás

formálta lelkületét, temperamentumát, élethez való kö-zét. Szelidséget és érzékenységét is. Ez a neveltsége és fantáziája alakították személyiségét. És részük volt világfelfogásában is. Az volt a felfogása a világról, bogy a harmónia és szépség kedvéért teremtetett. Ez a kettő a képzeteket formáló és észleleteket felfogó örömmek forrása. Az öröm szellemi tevékenység s mint ilyen ugyancsak erkölcsi lelki folyamat lehet. Nála az volt.

A nagyvilágról való fogalmaihoz csak kevésbé járultak hozzá tapasztalatai. Nem értékelte és nem fog-lalta össze őket, sem tapasztalatait, sem föltevéseit, sem másnemű megismeréseit. A harmónia volt az ő szub-jektivitása, ez láttatta és képzelte el vele a dolgo-kat. Ez tudta a világ céljának, tehát a művészet cél-jának is. A képzetek világában a képzet mint világ volt az ő világfogalma. Ha a világ mint képzet az aka-rat jelensége, úgy a képzet mint világ a képzeleté. Ennek az ő világának szépsége volt a hite és a bizo-nyossága. Ha a valóságos világról azt tartják, hogy a lehetséges világok közt a legjobb, ő azt tartotta, hogy van egy még jobb is. Egy világ, amelyet ő lehetséges-nek hitt, az a világ, amelyet elképzelt és festett.

Mitológiai festményeiben ábrázolta. A mitológia tulajdonkép az emberi erő dicsőítése, emberek istenülése. Lotz Károly mitológiája a harmónia mindenhatóságát szólaltatta meg. A mitológia a hő-siesség kultusza, Lotz Károlyé a derű ujjongása volt. Az ő isteneinek világa az öröm és boldogság vi-lága volt. De nem volt hedonista, nem a mámor, ha-nem a szépség volt az ő képzeleti világában az élet-elv. Operaházunk hatalmas mennyezetképében dia-dalra is juttatta. Ez a festmény az ő művészetének te-teje, valamennyi ereje, akarása és tudása egybehang-zásának, az ő önmagával való áldott összhangjának dokumentuma: egyetlen egységes ritmus, nagyszerű elrendezettség. A forma tudvalevőleg annak a módja, hogy részekből hogyan alakul az egész. Lotz nagy

menyezetképében mesteri ez a mód; a formában a képnek nemcsak a tárgya, hanem a festőnek lelkülete is feltárul. Ha azt követeljük, hogy a forma bensőséget is éreztessen, elsősorban a formálóra, a művészre és művével való egységességére gondolunk.

Valamennyi festménye ezt az egységet tükrözteti. A művész összhangját önmagával és művével. Pedig nyelve egyre új szavakat, új kifejezéseket talált. Vallomásokat szólaltatott meg. A vallomás mindig a belsőből, az énből fakad, míg a megismerés kívülről származik, néha rákényszerítődik a művészre. A modernségnek ellentétes útjai ezek. Lotz képeiben mindig ugyanolyan arányban volt a képzet és az ábrázolás. Egyikben sem tagadta meg az őszinteséget és a meggyőződést. Genreképeiben is, tájképeiben, népies festményeiben is mindig megnyilvánul a dolgoknak és jelenségeknek örömmel látottsága és ábrázolása, a látás, ábrázolás, elképzelés érzésének harmóniája. Lotznak talán sohasem kellett önmagával, művészi hitével ellentétet, meghasonlást elintézni. Ha igen, segített rajta harmóniatöbblete.

Munkásságának élete fogytaig a busás kifejezés, a gazdag melodika volt az eleven ereje, a dominánsa. Világéletében modern volt, a modernségnek abban az értelmében, hogy elismerte a művészeti kifejezésnek másra, többre, újra való vágyakozását, változás alá vetettségét, a szubjektivizmus és objektivizmus egymással való küzdelmében az objektivitástól elpártolás jogát azt, hogy a művész meg lehessen hatva a látományaitól, a képzeteitől s ezt a meghatottságát a maga módján bátran, szabadon és örvendezve kifejezhesse akár apollinikus, akár dionizusi örvendezéssel. Ő maga apollinikus örvendező volt. Művészi áhítata, harmónia-ösztone megóvta az orgiasztikus örömtől. És távoltartott elképzeléseitől mindent, ami tragikus.

Modern volt, maga az idő felett volt, mégis érdekelte a művészetben érvényesülést kereső időszerűség,

az új utakat keresők törekvése. Minél öregebb lett, annál inkább elismerte, hogy az idő mindenkor az újra vágyott és annál inkább érdeklődött a régitől, a megszokottól, a megrögzöttől elidegenedők törekvései iránt. A szépségimádót izgathatta az új szépség keresése, a mindig maga útján járó nagy művész kíváncsian nézhette azokat, akik senkire sem akartak támaszkodni.

Emlékezem két pusztai képére. Kékszürke ég alatt ménések: pleinair-próbálkozások. Az egyik utolsó befejezetlen műve, a másik negyedszázaddal ezelőtt a nagy berlini műkiállításon ki volt állítva. Maqasabbra törekvések. Minden nagy művésznek ez a törekvése, hiszen a művészet alapja is evolucionista. És Lotz Károly, aki az életben nem törődött az idők irányzataival, a művészetben ezen az alapon állott. De meg az új, mint a keletkezésnek csudatétele, kapta meg képzeletét, a lelkületét. Az új, amely egyesek számára rejtelmes, mások számára éltetőn világos, problémákkal, lehetőségekkel és szükségességekkel rohanja meg az embert, s hol nagy várakozásokat, hol kíváncsi csudálkozást vált ki. Lotz Károlynak a modernség iránt érzett rokonszenvében együttérzés öröme nyilvánult.

A század fordulójának idején, mikor a bécsi szecesszió virágjában állott s a köréje sereglett harcoscsoport azt tűzte ki céljául, hogy „a sokaság látását az elevenen előretörő művészeti fejlődés megértésére nevelje”, nálunk is fölmerült az ilyen nevelőszándókú, boldogságosan harcos szecesszió alakításának gondolata. Tiszteletbeli elnökének Lotz Károlyt szemelték ki. Legyen ő az elnök, úgy, mint ahogy Bécsben az volt az öreg Alt Rudolf. Kiragyogott a szeme, mikor ezzel a tervvel eléje járultak, de csakhamar bebújt a csigaházába. Szinte csüggedten monda:

— Nem lehet, hiszen nincsen harci természetem, már pedig nektek ilyenre van szükségetek. Oh, ha harcos volnék!

Pedig szeretett volna velük tartani, az élükön járni. A fiatalok hívásától bánatos mosolygás ült az arcára, az jutott az eszébe, hogy ő ugyan fiatal az alkotásban, de tudta, hogy harc nem folyhatik mindig szépségben. Már pedig mit tegyen ő akkor, ha kívül talál kerülni ezen az életet jelentő elemen?

Nos, Lotz nem volt harcos lelkületű, harci természet. A harsogó, nagy melódiák mestere csendes, álmatag mimóza lelkületű volt. Erélyességre csak olyankor emberelte meg magát, amikor el kellett utasítania Kornélia lányának olyan kérőjét, akit hozzá méltatlannak tartott. De erővel teljes, vasakarátú és hatalmi tudatú volt, mikor rajzolt. Etex szerint a rajzolás egyúttal festés és modellálás, Lotz is hitt a rajznak ebben az üdvözítő voltában. Hatalmában voltak a vonalak, uralkodott rajtuk. Falfestményeihez óriás méretű krétarajzokat készített közvetlenül, minden beosztás nélkül. A ritmus extázist fakaszthat, de Lotznál a hatalomhoz való akarat szólalt meg benne. Minden genieben ennek az akaratnak valahogy érvényre kell jutnia. Mintha az ő vonalai nem is pontok egymásutánja, hanem testiség kidomborítása volnának. Rajzának erős, nagy vonalai nagy tartalmakat hatalmas egységekké fognak össze. A nagy festők rajzai egységbe összefogók és megszüntetnek mindent, ami az egységet megterheli, bonyolítja. Lotz Károly rajzolása is ilyen összefogás és megszüntetés.

És ilyen a kompozíciója is. Az egész egységnek, az egységes egésznek inspiráltsága, lelki sugallata uralkodik benne. Szenvedelmes buzgalom, maximális akarat és érzés. Képelete felette van az elgondolásnak, de nem teszi túl magát a műalkotás egyensúlykövetelményén. Az operaház mennyezetképében, amely allegóriák koszorúja, lebegő alakok gyűrűje, a nagy lengés és hullámváz egyensúlyban van. A művészi egyensúly nem nyugalmi állapot és ezzel talán hasonlatos a híres — politikai egyensúlyhoz.

Falfestményeiben a rajzé az elsőség, de képhatásukban természetesen nagy része van színmelodikájának. A festő szépség csakúgy érvényre jut bennük, mint a komponáló. Amaz inkább díszít, emez szabadon formál. Amannak néha egy-egy szürke tónus határt szab. De milyen gazdag ez a szürke tónusai Tájképeiben és genréképeiben is meg-megszólal, és nagy történelmi festményeiben is, amelyekért a múlt század nyolcvanas éveiben díjakkal tüntették ki, „Hunyadi halála”, „Kapisztrán a népet buzdítja”, „Szt. István alamizsnát oszt”, a témájuk szintén arról tanúskodnak, hogy nem hajlott a misztikumra, még a történelmiség és a hagyomány misztikumára sem. Valóságoknak képzelte el és monumentálisokká alakította őket.

A jelképeségre sem hajlott, pedig allegóriák nagy sorát festette. Az allegóriáért lelkesen odaadó volt, de a jelképeség a maga talányaival idegen, ködös, meg nem fogható volt neki, a verőfényes, csupa világosság embernek. A jelkép mindig mást helyettesít, tartalmaikat és fogalmakat képvisel, sejtelmes, míg ellenben az allegória megelevenít, megszemélyesít s az absztraktnak ténylegességet ad.

Sok a mitológiai képe, Ámort és Psychét sok változatban festette, Vénusz menyét meggyötörten és szerelemtől mámorosan. És puttókat és múzsákat festett remek aktokban. A fiatalságnak, az élet talán legszebb örömének szentelte ezt a festését. Még öregségében, szép alkonyatában is. Kornélia lányában a fiatalság megszemélyesítését látta, temérdek képet festett róla, belefestette a magyar műtörténelembe, megfestette valóságában és olyannak is, amilyennek képelte. Olajfestményekben, könnyed akvarellképekben és erővel teljes temperafestményekben. Egyik egészen fehér képében fehér csipkeruhában, virágos szalmakalappal kezében ábrázolta. Mikor ezt a képet a müncheni Glaspalastban kiállította, Lenbach úgy el volt ragadtatva tőle, hogy tanítványainak elődást tartott róla. A Münchenben tartózkodó fiatal magyar művészek büszke

meghatottsággal elhatározták, hogy az odaérkező Lotzot ünnepiesen fogadják. De Lotz kibújt az ünnepelés alól, érkezését elhalasztotta és észrevétlenül sompolygott a kiállításba.

Mitológiai képeinek jórésze akt. Az aktfestésben optimisztikus világfelfogása, derűs életigenlése nyilvánult meg. Az aktfestőnek az ember a szépet és formái a tökéletességet jelentik. S az aktfestésben megszólal az anthropocentrikus világgondolat is: az ember a világ közepe és minden történés érte és körülötte történik: az ember a természet koronája. A szépség fogalmának érvényesítésében az ember ábrázolásának uralkodó része van, ebben pedig az időtől és a környezettől független emberi alaké az elsőség. A mezítelen emberi test, a szellemiségétől mentes, a típusba beolvadt ember ábrázolásáé. Az antik szobrászok, a nagy görög művészek is ezt az emberábrázolást vallották. Az ő aktjaikban a test formái differenciáltak, a íj és arc pedig sematikusán összefoglalt. A görög arc képzeink világába mint séma fészkelte be magát: a görög akt a testben látja az ember lényegét.

A képzőművészet materialisztikus, az anyaginak, a testiségnek, a megfoghatóságnak birodalma. Az aktművészet az embernek csak a külső jelenségét látja. Számára az ember nem „kis isten”, sem a világ kicsinyben, hanem csak szép forma. A képzőművészet egyéb tartományaiban meglátni igyekeznek a belső embert is. Dürer az „inwendige Figur”-nak nevezte. Fizikai és lelkületi szempontjaik, az embert körülfogó és benne hatékony mindennapiság vagy a szellemiség, a transzcendens hatóerők, míg az igazi aktművészetet az emberi testnek csakis a formája, vonala és ritmusa érdekli. A fiatalság pedig forma-, vonal- és ritmusképző. Az aktművész az embertípust alakítja. A művész maga, aki az aktot festi vagy mintázza, egyéniség, de az ember, akit képében ábrázol, csak a szép ember típusa. Meglátása és ábrázolása, formálása és a formákba való beleélése, a művésznak lelkületi

élményei és a formálás munkája megszenvedés vagy kéjes öröm az ő számára. Mint ahogy az minden szellemi munka. Az aktművész abban fárad, hogy ő maga szubjektivitásával megfoghassa és megfoghatóvá tehesse az abszolút embert. És megszenvedése és kéjes öröme mindenkor pátosszal szólal meg. Ennek a pátosznak sajátosságában nyilvánul a művészi alkotás egyéni sajátossága. De az aktművészetben konvenciók is kereskednek. Hiszen a képzőművészet a formáit tapasztalatokból rója össze és szűri le. De a művész saját tapasztalatai segítsék a képzeletét. Tapasztalat nélkül nincs képzelet: a semmiből, a tapasztalat nélkül való alkotás csak az Istennek tehetsége, de a művészi tehetség és zsenialitás a maga műveit tapasztalatokból építi föl. A képzelet útján való összetételük adja a művészi újat. S a művészi újnak mestere, a megszenvedő és örvendező alkotás pátoszának pátétikusa volt az aktokat festő Lotz.

Megtörtént az az abszurdum, hogy Lotz Károlyt az aktjai miatt hatóságilag pornográfusnak minősítették. Lotz halála után az emlékkiállítást rendező bizottság a kiállítás több képét lefotografáltatta, a fényképeket emlékalbumba gyűjtötte s néhány mutatóképet Lotz arcképével együtt egy váciuccai könyvesbolt kirakátaiba kitétetette. A rendőrség ráparancsolt a könyvesboltra, hogy a képeket, mivel a szemérmeket sértik, vegye be a kirakatokból. Ha Lotz megélte volna ezt, mosolyogva fogadja új méltóságát, a pornográfusét. Mindent megbocsátó bölcseségének mosolygásával. Pedig a rendőrségnek nem is kellett esztétikai megállapításokat tenni a művészet és a pornográfia határaitól, hiszen csak két nappal előbb József főherceg az emlékkiállításon azt mondta, hogy az államnak az egész gyűjteményt meg kellene venni és bizonyára nem úgy gondolkozott, hogy az aktokat külön pornografikus kabinetben kellene elhelyezni!

Az ünneplések elől mindig nagyszerényen félreálló Lotz *azt az* ünneplést nem tudta elkerülni, amelyet

a magyar képzőművészek az operaházi mennyezetfestmény tiszteletére rendeztek. A magyar kulturbüszkeség ünnepe volt. Ipolyi Arnold püspök, a művészetek egyik legnemesebb lelkes harcosa, kifogást tett Lotz képe ellen, mert nem a magyar, hanem az antik mitológiából vette tárgyát. A magyar mitológia Ipolyinak szíveügye volt, hiszen jórészt ő eszelte ki, az ő képzeletének szüleménye volt. Ipolyi kifogásaiban képzelet szállt síkra képzelet ellen, művészet művészet ellen. Mert a történelmi tudomány ugyancsak művészetszámba mehet, vagy legalább is olyasvalamiszámba, ami művészet és tudomány között a kettőt egyesíti. Föltevések is lehetnek az anyaga, amelyet úgy dolgoz fel, akár a képzőművészet a magáét. A Lotz-Ipolyi vitás ügyben a művészi művészet diadalmaskodott a művészi tudományon.

Lotz tizenkilencéves korában jutott el Bécsbe, Pestről, ahol a nagyhiduccai (most Deák Ferenc ucca) Marastoni-iskolának volt a tanítványa. Marastoni Jacopo tragikus sorsú művész volt. Itt Pesten nagyra voltak vele, arcképeket, oltárképeket festett, Pest város díszpolgára lett, azután megvakult és tébolydában halt meg. ő alapította az első pesti festőiskolát, tanítványai közül többen Bécsbe kerültek, ott az akadémián és azon kívül professzorok, Waldmüller, Führich, Rahl megszabadítani igyekeztek őket Marastoni tanításai alól. Lotz Bécsben Rahl szabadiskolájába került. Két év multán máris jelentkezett a pesti műegyesület kiállításán, s az ő képe az egyetlen volt, amely a tárlaton elkelt.

Azt mondják, hogy Lotz Rahl Károlytól, a müncheni és bécsi forradalmártól indult ki. Rahl minden képpen forradalmi lelkület volt. Olyan mint Courbet, akihez a megjelenésével is hasonlított. Bécsből jött Münchenbe, ahol fellázította a fiatal akadémikusokat az akadémia ellen. Megfestette Kaulbach arcképét és Kaulbach ellen hangolta az ifjakat. Parisba és Antwerpenbe küldte őket. Résztvett a német negyvennyolcas forradalomban is. Azután Münchenből megint Bécsbe

került, ott beérte a művészeti forradalmisággal. Mégis hamarosan meg kellett válnia akadémiai tanári állásától. Magániskolát nyitott, amely a monumentális festés iskolája lett. Nagyszerű dekoratív tehetsége volt, könnyű nagyvonalúsága és fogékonysága a festői realizmus iránt.

Uhde-Bernays a müncheni festészetről írt könyvében Rahl tanítását „közmondásosán könnyelműnek” mondja, Ybl Ervin az ő Lotz-könyvében azt mondja Rahlról, hogy nem tűrte iskolájában a könnyed dolgozási módot. Muther is könnyen alkotó dekoratív festőnek mondja Rahl, aki nagy hatással volt művészi centrumok művészeti felfogására és néhány kiváló tanítványának, mint Feuerbach Anselmnek, Lotz Károlynak, Than Mórnak lelkületére. Halála előtt néhány hónapig Munkácsy is a tanítványa volt, s azt olvastam, hogy Rahl volt az egyedüli akadémiai professzor, aki Munkácsyt, az ő maga útján járását, megértette. Rahl akkor megint az akadémia professzora volt. Rahl forradalmisága nemcsak sajátos technikájában nyilvánult, nemcsak tanításának különbözőn, ellentétesen értékelt módjában, hanem nagy kultúrájának, a művészi felfogás szabadságáról vallott és hirdetett hitének, temperamentumának, nagyszabású kompozíciójának, a festőiség és gondolati tartalom korrelációját követelésének nagy kihatásában.

Rahl nagy tanítványai nem voltak Rahl-községbe sorozhatók, bár kétségtelen, hogy a lelkületekre való hatása sokáig kihatott tanítványainak képzeletére, intuíciójára és esztétikai ítéletekre. Lotz Károlyéra is, aki különben Rahlnak nemcsak tanítványa, hanem több munkájában közreműködő munkatársa is volt.

Egész lelkivilágunk és érzéki világunk hatások világa. Művészek hatása művészekre akárhányszor egyenértékűsége bukkan olyankor is, amikor a mesternek a tanítványra hatásáról van szó. Rahl és Lotz viszonya ilyen egyenértékűség. Ilyen volt Rahl és Feuerbach viszonya is. Érdekes, hogy a Rahl tanítá-

sának reakciója milyen hasonlóságokban nyilvánult az egymástói különben nagy messzeségben volt két művészen, Lotzban és Feuerbachban. Feuerbach a negyvenes évek végén Münchenben volt, nem is hosszú ideig volt Rahl tanítványa és mestere nemcsak a koloritjára, hanem a képről való felfogására is formáló hatással volt. Lotz pedig Bécsben volt Rahl tanítványa. Feuerbachnak egyik allegorikus képe mitológiai festmény, Faunt és Faunát ábrázolja, s olyan, mintha Lotz festette volna, és Lotznak egyik klasszikusan hangolt női arcképe, Ilonáé, Lotz másik lányáé vagy feleségének arcképe és egy kettős arckép és a nyárnak egy allegóriája olyanok, mintha Feuerbach művei volnának.

Más hatások is kereskedtek körülötte, Piloty kompozíciós mámora, dekoráció-szenvedélye, a festői eszközökkel felsőséges bánásmódja és Pettenkofen naturalisztikus hangulatfestése: átjáró házak voltak, amelyeken keresztül kellett mennie. Valamikor a romantika is részt vett a nevelésében, de azután messzire elkerülte. Még magyar genréképeiben, pusztai festményeiben is idegenkedve óvakodott tőle. Nagy természet- és embermeglátással festette alföldi képeit, az Alföldet magas, ezüstös égboltjával, végtelenséget kereső nagy messzeségeivel, finom, tiszta levegőjével, gomolygó borulatával, ólmos felhőivel, az alakokat pedig olyan tösgyökeresen magyaroknak, amilyeneknek még csak Munkácsy, Vágó Pál, Bihari Sándor vagy Fényes Adolf festette őket, méneseiket szürkébe olvadó barnára hangoltan, pusztai vihart, a Tiszában itató lovakat, falusi jeleneteket, arató ünnepet. Lotz megérezte, meglátta népünk magatartásában a tekintélyességét és méltóságot: a monumentalitás elemeit látta bennük.

Falusi genréképei nem voltak színpadiak, nem novellisztikusak, hanem monumentális valóságfestések. Nem idealizálta parasztjait, csak megrögzítette méltóságos mindennapiságukat. És uralkodik ezekben a

kompozícióiban is egyensúlyérzése, a felépítés, ritmus és tónusok erőegyensúlyáé. Mintahogy uralkodik nagy történelmi és vallásos képeiben és falfestményeiben is. A képzetek, az elképzelések statikája és dinamikája mellett a művészeti eszközké. Lotz nem volt sem történelmi, sem vallásos festő a szónak iskolai értelmében. Nem a képtárgy, nem a témák ösztönözték, hanem a komponálásban való öröm. Ez volt alkotásának igazi indító oka. Az elrendezettség szépsége és az elrendezés a szépségért, a mindent megszemélyesítés kedve, és abban való kedvtelése, hogy mindenütt az embert, aki a képzőművészetben a legmagasabb rendű motívum, láthatja. Ez a kedvtelése kerestette, szerettette meg vele az allegóriát. Történelmi festményei a Nemzeti Múzeum falain, a Tudományos Akadémia nagytermében, az Országháza feljárójában, falfestményei a Mátyás-templomban, a Szent István bazilikában, a ferencvárosi templomban egytől-egyig allegória-festmények. Nagy, csengő, szépségre vágyakozástól inspirált kompozíciók. A nagy művészet, az áhítat műveit alkotja, s ezek az embert létezése fölé emelik.

Arcképeinek is zenekari csengésük van, noha szellemiséget tüntetnek föl. A művész szellemiségét. Lotznál az arckép is tiszta képzet, képzet mint világ, mint élet. Az ábrázoltnak allegóriáját festette, megszemélyesítette a róla való képzetet. És minden allegóriájában önmagát találta meg, pompás arcképeiben is, a Kornélia-képekben, még gyermek-arcképeiben is. Valamennyiből, de egész festéséből nagy távolságot az élet bonyodaljától, zűrzavarától, mesterkedéseitől érezhetni ki. Mikor halála után a Műcsarnokban emlékkiállítást rendeztek műveiből, ennek a távolságnak varázslata kapta meg a kiállítás közönségét. Az a kiállítás sziget volt világunkban, mint ahogy Lotz számára művészete sziget volt az élet tengerében. Olyan harmóniát hirdetett, amelytől megszűnik a hétköznapi és ünnepek különbsége. Annak,

aki azokat a képeket, — ötszáznál többet, — festette, piros írásos volt a naptára: minden napja ünnep volt és minden perce a harmonizmusé. Mintahogy a pythagoreusok a zenei harmónia fogalmát átvitték a mindenségre, Lotz a művészi harmóniában látta a mindenséget és benne a maga világát.

Képeinek, nagy falfestményeinek is finoman differenciált a színértékelésük, átmeneteik simák, néha szinte szelídek. Milyen hatalmas utat tett meg a robusztus színezéstől a szürke színátmeneteken át, a barna harmonizáláson keresztül finom tónusáig! Csudálatos folyamat volt művészetének megérése. A szíve beteg volt, de művészete egyre fiatalodott. Minél tökéletesebb lett, annál fiatalabb volt. Úgy ért meg, hogy' szüntelenül megifjúhódott. Utolsó képeiben az aggságnak semmi nyoma. Rajza határozottabb, ritmusa élénkebb, merészebb, színezése melegebben átérzett, valeur] ei finomabbak, tónusai leheletszerűek. Az odaomló nagy vonal az ő legigazibb vonala, de akárhányszor egy-egy kemény akkordra szánta el magát s különösen férfiarcképei között voltak ilyen nagyenergiájú megszólalások.

Az öreg Lotzot elkerülte az aggkori elgyengülés. Nem vénült ki művészetéből. Hetvenhárom éves koráig maradt fiatal. A kivénültek az ő tegnapijuk romjain ülve, gyűlölettel néznek a fiatalokra, akik nem értik meg őket. Még azért a kegyeletért is haragosok, amely tegnapi emléküket őrzi, hiszen ők jogot formálnak a mára, az újak pedig semmibe se veszik ezt a jogot. A kivénhedtek mellett látjuk azt a kevés öreg mestert, akinek minden alkotását mainak fogadják a maiak, Lotz Károlyt, aki sohasem, tegnap sem volt tegnapi, akinek új képei nem a tegnapi tudás emlékei és hagyatéka voltak. Úgy hatott legutolsó képeivel mint azok a nagyok, akik nyolcvan, kilencven évesek lesznek s mint emberek megszeliődülnek, lehiggadnak, de művészetükben nem jutottak el az elháríthatalan akadályokig. A Menzelek, az Izraelsek, a Lotzok a patriárka-

korban is fiatalok voltak. És mennyi nagyszerű, hatalmas fiatal öregségről tud a műörténelem!

Lotz itt Budapesten maga is tanár lett. Előbb a mintarajziskolában, 1896 pedig a második festészeti mesteriskola élére került. Együtt működött Székely Bertalannal és összebarátkozott vele. Barátságuk talán már a Rahl-iskolában kezdődött. Mindenképpen ellentétes természetűek, mások voltak a dispoziciók és az energiáik. De megbecsülték egymást, az egymás értékét. És szoros művészi kapcsolata volt Than Mórral is, akivel együtt sok feladatot oldott meg. Neveik a köztudatban úgy összeforrtak, hogy rendszeren együtt emlegették őket. Lotznak sok megbízása volt az államtól, az udvartól, az egyháztól, magánosoktól, intézményektől, falfestményeinek, menyezetképeinek nagy a száma. Műveinek tárgymutatója terjedelmes és méltó volt munkáinak díjazása is. Mégsem maradt utána vagyon, csak képeinek gyűjteménye volt a hagyatéka, özvegyének szünetlenül anyagi gondjai voltak. A művészi hagyatékat azután 300.000 pengőn megvette az állam. Lotz nem tudott a pénzzel bánni, nagy összegeket keresett, de hamarosan elúsztak, pedig nem voltak szenvedelmes, költséges kedvtelései. Szerette a zenét és néhány jó barátja társaságát. Elbeszélgetett, sakkozott velük. Csendesen élt, türelmes volt betegségében és békésen halt meg 1904 október 13-án. Országos temetése volt. A gyászbeszédet közt legmegrendítőbb Székely Bertalané volt, aki könnyezve búcsúzott tőle, nagy eszményekért élt közösségüktől, kevés szavú dolgos barátságuktól. Azóta a kerepesi-úti temetőben sírját Pásztor János szoborművével díszítették.

A Munkácsy-problémához

Nem a művészete, hanem a művészeti egyéniségének és életét élő személyének dualitása a probléma. Párhuzamosan egymásmelleit érvényesült személyisége és személye. A personalitás és a persona. Az egyik az érzések, a gondolkodás, az akarat, a képzelet, az intuíció egysége, a másik a környezettől, az öntudattól, az ösztönöktől, a célszerűsége törekvéstől megszabott életfunkciók gyakorlója. Van olyan felfogás, hogy tulajdonkép mindenki erre a két szférára oszlik, de hogy a kettő egymást föltételezi. Ez a kettős öntudat, a double conscience tana. Nemcsak párhuzamosan, hanem egymással ellentétben is érvényesülhetnek. Egymást kiegészítve, de egymást zavarva is. Az ilyen zavarás rendellenességgel jár. A géniek ilyen rendellenességben élnek. Náluk a personalitás erői hatalmasabbak, mint a személyei. Náluk uralkodó a személyiségnek az a tehetsége, hogy önmagából akar alkotni. Néha ez az akarat nagyobb, hatalmasabb, mint a kifejezés tehetsége, pedig a kifejezésnek azt a akaratot szolgálnia kell. Ez az egyik, gyakori problémája a művészetnek. A másik az említettem kettősség. A két lelkületé egymás mellett. A Munkácsy-problémának ez a jellegzetes jelensége. Munkácsynak más volt a művészete mint személyi élete. Személyén is eluralkodott az akarása, de gyöngébb volt az akarása, mint művészetében. Pedig mind a kettőben, művészetében és személyi életében is volt szenvedélyre hajlamosság, a szenvedély dispo-

ziciója. Amaz nagystílű pátoszban nyilvánult, emez a személyi és társadalmi élet értékelésében. Az egyik idealisztikus, a másik inkább hedonisztikus. Az egyik távol volt mindennemű életfelfogástól, a másik számba vette az élethelehetőségeit, szükségességeit, ajánlkozásait.

Munkácsyval nagy, egész könyvtárra való irodalom foglalkozik, s azoknak az írásoknak jórésze a másik Munkácsyt, a személye életét élőt, mint legendás alakot tárgyalja. Hétköznapjait is jórészt képzeleti képekben jeleníti meg. A „költészet és igazság” receptje szerint. Úgy járt Munkácsy ezekben az írásokban, mint Petőfi a legendáiban. Mind a kettőnek életképe legendákból alakult ki és lett úrrá a köztudatban. A kettős Munkácsy-kép közül az egyik, Munkácsy személyének képe, eltorzított. Sok benne a hamis dicsfény és a képzelt árnyék is. A Munkácsy-probléma tisztázásához pedig szükséges, hogy a dualitásnak mind a két eleme hamisítatlan legyen. Nagyon sok csudás, kalandos történetet képzeltek hozzá életének amúgy is szenzációs alakulásához. Munkácsy néha mulatott, de boszankodott is a legendákon. „Úgy érzem, mondta egyszer, ha ilyen nagyokat beszélnek életem csodáiról, mintha Jelki András, a bajai fiú volnék. Hevesy Lajos írhatna rólam könyvet ilyen címmel: Munkácsy Miska, a munkácsi fiú kalandjai szárazon és vízen. Azaz, hogy csak szárazon, a vizeket nem szeretem. Nem is rándultam át Amerikába, ahová nagyon invitáltak és ahol sok képem.” Életének állomásai amúgy is megtett mesés útról tanúskodnak, a „költészet és valóság” még jobban kiszínezi őket.

Munkácsy személyében a természetes, naiv ember volt az uralkodó elem, még akkor is, amikor palotában komplikált nagyúri életet élt. Tudása és műveltsége nem vitték messzire ettől a természeteségtől és naivitástól. Néha szenvedelmesen elragadta a primitivitásra vágyakozása. Talán ilyen vágyakozásközben írta le madame Chaplinhez intézett levelei-

ben gyermekéveit. S a két szféra Munkácsyja, a nagy személyiség és q személy sokszor emlékezett, de nem hatott egymásra, sem a szenvedő, a zaklatott és a boldog, sugárzó életet élő személy a művészre, sem a nagy művész a személyre. Csakis a betegségnek, mint személyi jelenségnek volt kihatása, nem a művei koncepciójára, hanem technikájára. A beteg ember képeiben nem a személy kezdte ki a személyiséget, hanem a kórság tette tehetetlenné. Életének temérdek izgalma, gondja közben csakis fáradságok érték, de művészi elkedvetlenedés nagyritkán: amikor néha kétségek fogták el s a géniének az a katasztrofális megismerése érte, hogy kifejezésének és akarásának, ereje közt nagy distanciát érzett.

Művészete és személye szellemiségének nagy distanciája ugyancsak része a Munkácsy-problémának. Más-más intenzitással érvényesülnek, más-más volt a tartalmuk, különböző a minőségük. Az egyikben magasrendű intelligencia, teremtő intellektus nyilvánult, a másikban csak az életnek többé-kevésbé belátásos megértése. Amaz belső, lelkiületi vonatkozásokat érvényesített, emezt a külső vonatkozások vezérelték. Soha, vagy csak a legritkábban alkalmazkodtak egymáshoz az ő alkotó munkájában. Nem alkalmazkodás volt, hanem pusztítás, mikor mindkettőnek a gyilkos betegség rontott neki. A nagy koncepciók, még a genréképekben is a nagy kompozíció mesterének műveltsége csak relatív részese, osztályosa volt kora szellemi és tudástartalmának, kultúráját irányító gondolkodásának. Munkácsy műveltenebb volt mint a művészete. Vagy mondjuk: művészete műveltebb volt mint ő maga. Műveltsége inkább rendezett tapasztalatokon és ösztönökön, a viszonyok és események megismerésén, jelenségek értékelésén alapult, nem a tudáson, tanuláson s a fogalmakon való uralmon. A Munkácsy-probléma, ennek a viszonylagos műveltségnek és monumentális művészi kultúrának kettőssége, párhuzamossága körül is jár.

Volt idő, hogy egyugyanakkor kompozíciójának fogyatékoságát és műveinek túlkomponáltságát kifogásolták. A kompozíciónak szabályaitól eltérést. Hogy művei nem feleltek meg annak a követelménynek, hogy egy, egyszerre meglátást jelenítsenek meg. A kifogásolók ragaszkodtak ahhoz a tanításhoz, hogy a kép tárgya keretek közt megszerkesztessék s hogy a szerkesztés bizonyos rendszerbe foglalja a képet, amely vetülete valamely képzetnek, keretbe befoglalása a végtelen tér egy részének és mint ilyen kivágás a természetből. De az egy, egyszerre meglátás kompozíció-törvényének nem felel meg többek között Rembrandt „Éjjeli őrsege” sem, amelyben az elképzelés a történések egész sorát sorakoztatja egymás mellé. A történések sokaságával azt akarnám mondani, hogy a képben levő minden alakkal történik valami s hogy ezek a történések nincsenek egy pillanatra beállítva. Csak éppen ne hatalmasodjanak el a képben, ne zavarják meg a kép értelmét kifejező jelenséget. A nagy jelenségnek nem szabad egyes jelenségekké elaprózódni, az egyes jelenségeknek a nagy képjelenséggé kell integrálódniok.

Ez a jó képkompozíció törvénye, amelyet Lionardo és Michelangelo is követett s amelynek hódolt Munkácsy kompozíciója is, túlkomponáltsága is. Az ő „Siralomházában” ez a kompozíciótörvény érvényesül, de nem jutnak érvényre iskolai, egyenesen dogmatikus kompozíciótörvények. És sok történés és jelenség integrálódik hatalmas jelenséggé a „Krisztus Pilátus előtt”-ben. Szabálytalanul megkomponált kép, de hatalmas koncepció. Legbeszédesebb példája a szabálytalan nagystílusú kompozíciónak Munkácsynak a wieni Kunsthistorisches Hofmuseum lépcsőházának mennyezetén kifeszített óriási vászna, az olasz reneszánsz apotheosisa. Illúziónisztikus kupolakép és állnak és szállnak benne a reneszánsz nagyjai, nemtők, múzsák és a sokaság egy hatalmas, hódító egységben egyesül.

A nagystíluság talán a legtalálóbb megállapító jel-

zöje Munkácsy művészetének. Nagystílűek népies genreképei, elegáns párisi szalonképei és bibliai, történelmi festményei. Parasztjai, az ő „falu hőse”, újoncai, köpülő asszonya nem színpadi alakok, népiességet mímelő modellek, amiknek némelyek valamikor mondták, hanem a festőiségnek nagystíliú megjele-
nítései. Millet parasztjai sem olyanok, amilyenek hétköznapiokon, hanem nagystíliú jelenségek a festő meglátása, elgondolása és művészi áhítata kegyelméből. Bastien-Lepage mesteri művészeti tárgyilagossága, a mindennapiság festői ábrázolása diadalmaskodott sokáig a művészetben és a művészetet értékelő köz-
tudaton. Színei a valószerűséget keresték, alakjai mindennapiságát rögzítette meg nagyszerű eltalálással. Munkácsy népies alakjai nem feleltek meg ennek a festésnek. Millettől is nagy messzeségben volt ez a festés. De Munkácsy parasztjai nagyon messze voltak a német iskoláéitól is. A düsseldorfi Knaus neki kedves mestere volt, sokat tanult tőle, de az életnek anekdotákba leszűrése, pontté kiélezése, a képhangulatnak meleg kedélyességbe, vagy tárcaelmésségbe plántálása érintetlenül hagyta őt. Munkácsy, a személy, talán hajlott rájuk, de Munkácsyt, a művészt, a kifejezés nagystíliúsége izgatta.

Már Parisban, diadala csúcsein is életének mondainsége, szalónragyogása szemben állott művészi kifejezése nagystíliúségével és nem tudtak hatni rája. A nagystíliúség a jelenségnek tárgyaltan, eseménytelen, megfoghatatlan minősége, szellemisége nyilvánulása, lelket megrendítő, az értelmet mélységekkel és magasságokkal foglalkoztató sajátsága, a művészi alkotásban az erőnek, akarásoknak, elgondolásoknak nemes fokozása, a valóságnak az idealitással összeboronálása. A nagystíliúségnek aktivitása van, amelyet a műalkotás kifejezésében érvényesít, a kifejezést kiemeli a közönségességből, de megóvja attól, hogy színészesen patetikus legyen. A nagystíliúség tud nevetni, gúnyolódni, áhítatos és ájtatos lenni, érezteti a művész

áhitatát, amellyel művét megalkotja. A nagystílúság sohasem öntudatlan, hiszen nincs is érzés tudat nélkül. Az öntudatlanság a homályban kereskedik, de a nagystílúság nemes, akaró, felsőséges tudatosság. És Munkácsy Mihálynak kompozíciói is, állítólagos túlkomponált művei is, népies genreképei is ilyen nagystíliek. Egy nagyjában tudattalan életbe merült művész hatalmasan tudatos nagystíliú alkotásai. Tájképei is azok, sőt elsősorban ők azok.

Nagyra volt a tájképeivel. Nem volt a művészeti elméletek embere, s mikor tájképeit és virágcsendéleteit említettem neki, nem ilyen elméletek jártak az eszében, amikor így szólt:

— Tájképeim legkedvesebb festményeim. Mikor őket festem, nem kell gondolkoznom és nem kell valamit elbeszélni. Nagy csöndességben terül el körülöttem az erdő és a mező és egyedül lehetek velük. Nem hallok hangot, még a magamét sem, amely máskülönben mindig parancsol nekem s amelynek mindig szót kell fogadnom. Hiszen az én világom tele van alakokkal, már pedig mindent, ami figurális, meg kell komponálni, rendbe kell fogni. De tájképeimben minden olyan, amilyen, nem olyan, amilyenek meg kell tenni.

A magányosságra vágyakozás csengett bele ezekbe a természettel szeretkező szavakba. Egy más alkalommal elmondta, hogy azt hallotta, hogy Beethoven egyszer azt mondta, hogy a természetet úgy senki nem szeretheti, mint ő. A természetet és benne az erdő gyönyörűségét. „Nos, én legalább úgy szeretem a természetet, mint ahogy ő szerette az ő nagy szívével. És voltunk és vagyunk még néhányan, akik ebben vetélkedünk vele. Paál László is megérezte úgy az erdőt, mint ő.”

A tájképekben nem is kellett rajzolnia, szabadon, bátran járhatott a vásznon széles ecsetével és nem okvetetlenkedett gátlásokkal a lefestendő dolog a maga anyagával. Az anyagok érzetetésével kezdet óta küz-

dött Bécsben Rani mellett, aki különben nem nagyon vetett ügyet az anyag ábrázolására, Münchenben Kaulbach és Adam iskolájában és Düsseldorfban Knausnál, akihez annakidején vágyakozva ment volt s aki a természetességet nagyon a lelkére kötötte. Nála festette meg a Siralomházat és ugyancsak fogyatékos ebben a nagystíliú festményben az anyagok érzetése, a színeknek a testiséggel összefüggése. Rajza ebben a képben sem szigorú és végig egész művészetében nem érvényesült a rajz józansága, hidegsége a szín varázslatos, rejtelmes ereje mellett. Ő is úgy vélekedhetett a rajz és a szín egymáshoz való viszonyáról, mint Delacroix, aki azt vallotta, hogy „a színek sokkal rejtelmesebb és talán nagyobb hatalma van, mint a rajznak, úgyszólván öntudatlanul hat ránk”.

De Munkácsy koloritjában semmi öntudatlanság sincs. Tudatossága nemcsak a hatás akarását szolgálta, hanem művészi műveltségének része is volt. Egyébként talán nem hitte el Rodinnak azt a tételét, hogy a művészetben abszolút tudományos törvényeknek kell lenniök, mert hiszen a természetben is vannak ilyen törvények, de színezése tudatosságának szinte abszolút tudományos törvény jellege volt. Megismerések, tapasztalatok, tévedések, a festékek és színek viszonyába behatolás útján jutott ehhez a tudatossághoz. A festés, a festékek felrakása, hogy a kép színeit adják, fizikai és pszichikai művelet. Anyagnak szellemi hatás elérésére felhasználásáról van szó. Vannak festők, akik ezt a felhasználást tudományos kutatással, rendszerességgel végzik, színtanuk festéktanon alapszik. Munkácsy mind a két tanban valóságos tudományos rendszerességgel volt otthon. Megtanulta a festékei, hogy megérezze a színt. Sokféle hatás és példa vitte a megismerés felé, mestereinek, nagy művészeknek hatása. Hol megadta magát nekik, hol küzdött velük és kialakult, mint nagystíluságának egyik nyilvánulása, sajátos, mély, erőstónusú, széles ecsetkezeléssel erőteljesen összefoglaló koloritja.

Különben is a műtörténelem egymásra hatásokon és ugyanakkor új hatóerők érvényesülésén visz végig. Minden nagy művészet úgy alakul, hogy a művészt mások, előtte voltak, vele egyidőben lévők hatása éri, öbenne pedig genialitása új hatóerőket éleszt. Amikor a művészetben új hatóerők ébredése nélkül csakis az az egymásrahatás érvényesül, a művészet elernyed, s a műtörténelem tud ilyen korszakokról, ha pedig a régi hatásoktól függetlenül csakis az új hatóerők nyilvánulnak, előállnak az intellektuális modernségek, a surrealizmus, a szuprematizmus stb.

Munkácsy a maga színezéséről, híres fehér színéről, sötétből felbukkanó élénk színeiről beszélván, szinte meghatottan emlékezett meg dr. Hirschler Ignác szemorvosról. „Neki köszönhetem, hogy színeket látok és színekről tudok. Az én koloritom, tette hozzá mosolyogva, a Hirschler doktor koloritja.” Huszonkét éves korában olyan szembaj érte, mint nagybátyja Ligeti Antalnak, a festőnek írta, félni kellett, hogy megvakul. Ligeti Pestre hozatta, Than pedig elvitte Hirschler doktorhoz, aki nagyhírű szemorvos és finom kultúremler volt. A baj olyan volt, hogy maga az orvos azt hitte, hogy legjobb esetben a betegnek csak jobb szemét mentheti meg. De megmentette mind a kettőt. „Hirschler doktor nélkül nem láthattam volna meg Courbet műveit és semmit e nagy világon” fejezte be emlékezését.

Courbet, a tizenkilencedik század francia festészetének talán legnagyobb mestere, hatalmasan hatott rája, közvetlenül képei által, de Leibl Vilmos hatása útján is, aki a múlt század egyik legnagyobb német festője volt. Courbet képeivel már 1867-ben Parisban ismerkedett meg, Leibl csak 1869-ben került Courbet hatása alá, de már addig is rokon volt az övével a festése. Munkácsy azután, hogy Leibl hatása érte, került Düsseldorfba Knaus mellé. Sokat tanult tőle is, egyebek közt azt, hogy a festés munka, néha keserves, de mindig alapos munka. Azt, hogy csak a rajz ad a festés-

nek biztonságot, nem hitte el, nem tanulta meg, noha később temérdek vázlatot, följegyzést, tanulmányt rajzolt festményeihez. Rajzaiban könnyed volt a kezejárása, bátor, erélyes volt az ecsete járása festményeiben. A francia Antoine Etex azt mondta a rajzról, hogy egyidőben fest és modellál, de Etex nemcsak festő, hanem szobrász és építész is volt. Munkácsy nem hitt neki, vagy talán hitt neki, de nem fogadta meg szavait. Pedig azok, akikre ő volt közvetlen hatással, Liebermann és Uhde, erős rajzolóok voltak.

Mind a kettő úgy került az ő közvetítésével Leibl hatása alá, mint ahogy őt Leibl útján érte Courbet hatása. Meier-Graefe, a híres német művészeti író, aki mindig mindenki és minden fölött érezte magát és csudás, néha vakmerő magátólértetődéssel kapcsolt össze egymástól legmesszebb lévő eseményeket, személyeket, fogalmakat és felsőségesen tudta semmibe venni a tényeket s adatokat, az ő háromkötetes könyvében, amely a modern művészet fejlődése történetét tárgyalja, Munkácsy, Liebermann és a Leibl-iskola vonatkozásairól szólván, rámutat Munkácsy és Liebermann egymáshoz való viszonyára s azt mondja, hogy ezt a közelséget elvileg az is magyarázza, hogy ugyanahhoz a fajhoz tartozott a kettő, Munkácsy, a — magyar zsidó és Liebermann a berlini zsidó, Meier-Graefe a művészetben a fajiság kihatását nagyra tartotta, az amit Munkácsy fajiságáról amúgy futtában mondott, jellemzi felfogása megalapozottságát.

Hiszen Munkácsy fajisága a Munkácsy-problémának szintén egyik legérdekesebb jelensége. Nála a magyarságnak magyarabb megjelenítője nem volt. Az ő lelke a magyar néplélek kifejezése volt, s a néplélek a Munkácsyk, Petőfik és Kossuthok, a nagyok és a föld népének lelkéből tevődik össze. A Lieb Mihályból lett Munkácsy magyar fajisága tanúságot tesz amellett, hogy a „faj nem valami stabilis, hogy tulajdonképpen csakis fajalkotó erők vannak”, s hogy a magyarságban csudatékonyan működik ez az alkotó erő. Mun-

kácsy népies genreképei a magyar népiségben tevékeny lelkiséget, nemcsak a fiziognomiát ábrázolják. Nem volt igaz az, amit valamikor ráfogtak, hogy magyar parasztjai magyar gúnyába öltöztetett modellek. Azok az alakok tipikusak, s ahol egyéniek, magyarul emberiek. Mint aktok is azok volnának.

Ipolyi Arnold, püspök, 1881-ben a magyar történeti festőkhöz azt a figyelmeztetést intézte, hogy „a történelmi festéstől már mást kívánunk, nem csupán azt, hogy külsőségekben, kosztümökben, színes, dús és változatos csoportosításban adja ki erejét”. Ez a parancsoló negatívum pozitív útmutatás akart lenni a magyar festés magyarsága számára. És mindenképpen ráillet a magyar népies festésre is. Munkácsy már előbb megfogadta, csak éppen nagystíln ábrázolta a népet. Úgy, mint Millet, de nem úgy, mint például Bastien-Lepage, vagy Knaus, vagy sok más népies genrefestő. Festése talán nem volt mindig valószínű, de mindig megrázón igaz volt. Mit is mondott Goethe Claude Lorrain tájképeiről? „Legnagyszerűbbek és igazak, noha valóság nincs bennük”. Valamelyest illik ez a goethei megállapítás Munkácsy népies képeire. De csak valamelyest, mert Munkácsy realista is volt és nagystíli is. Színezésének pátosza van, de sohasem patetikus. Történelmi és bibliai nagy festményei kompozíciója sem az. Csak — nagystíli. A Mozart-kép és Miltonja, a „Krisztus Pilátus előtt” és a Golgotha-kép a jellemeztem nagystíluság megszólalásai.

A festésben uralomra jutottak volt még az impresszionisták és Manet előtt azok, akiknek nem kellett a képeken végigömlő barna galeriatónus. De Courbet, a nagy felforgató, a sötétfestés ellen sajátos komor tonizálással lépett síkra. Az aszfalttal aláfestés melegítette, mélyítette, töményítette azután a színeket. Leibl és a párisi Munkácsy az ő hatása alatt pártolt el a német barnafestéstől és vállalta azt a forradalmi, komor sötét tónust, amelyből kivillognak a meleg, mélységesen átítatott színek, Leibl dachauai képeié,

Munkácsy híres fehérje és szinte egy kéz ujjain elszámlálható színei. A galeriatónus uralma a festésben elmúlt, noha nálunk még a legutóbbi időkig, máig is élnek vele egyes festők, kivált arcképfestők, de a művészettörténelemben megmaradt szentségnek.

Rembrandt, Staalmeester-képének néhány évvel ezelőtt történt megtisztítása rávilágít a galeriatónus mítoszának, szentségének, értelmének hamisságára. Schmidt-Degener, az amsterdami Rijks-Múzeum igazgatója, a századok folyamán ráakódott piszoktól megtisztította a képet, s a lemosott galeriatónus helyén élénk színek tündökölnék. Nagy volt a felháborodás a műtörténész, de még a művészi körökben is. Nem mertek, nem akartak a tündöklő Rembrandt-koloriton örömet érezni. Sok támadás érte Schmidt-Degenert, én is az igazát megvédelmezői között voltam. S hogy a „nemes barnaságától” felszabadított képtől a nagyszerű „Éjjeli Őrség” elé menünk, Schmidt-Degener rámutatott a képben levő kislányra és színelevenségek egyéb nyomaira és szinte szomorúan mondta, hogy ennek a képnek megtisztítását nem meri vállalni, mert a műtörténészek erősebbek mint a művészet, s ebben az esetben kegyetlenül túlerősek. A galériatónusnak, mint művészeti követelménynek, a tizenkilencedik században leküzdése diadalmas szabadságharc volt és Courbet, a minden ízében forradalmár, ennek a szabadságharcnak a hőse volt. Leibl és Munkácsy a nyomdokaiban jártak. És Courbet diadala után jött a plein-air és az impresszionisták diadala. Munkácsy néha-néha az ő igazuk előtt is meghódolt. Az ő művészeti műveltsége evolúciós volt, meggyökerezett ugyan elért eredményekben, megismerésekben, de tónusai megkönnyebbedtek, színeinek már nem voltak porkolábjai a lazúrok, szabadabban érvényesültek. Knaustól csak egyes sajátos színek szerelmes hangsúlyozása maradt rá. Knaus a maga különös pirosságával szeretkezett, Munkácsy a fehérrel, amelyet azután idők folyamán kikezdett a bitum.

Munkácsy nagy művészi műveltségének nem voltak problémái, nem voltak kutatást, vizsgálódást, elmélyülést kívánó kérdései. Csak témái voltak, amelyeknek legjobb megoldásán nagy nekibuzdulással, néha a munka gyötrelmét is érezve dolgozott. Tudott egész nap dolgozni, vázlatokat festeni, rajzolni, variálni. Mindig a téma foglalkoztatta s ez a foglalkozás akárhányszor kifárasztotta. Van Gogh egy levelében panaszolja, hogy az alkotás mennyi dologtevéssel jár. „A művészet konok, makacs, szakadatlan munkát kíván. Makacs, konok, munkán elsősorban folytonos dolgozást értek”. Flaubert dolgozásának fárasztó voltát panaszolván így kiált fel: „Ah, a művészeti Keserves munka. Néha úgy érzem, mintha késpengék volnának körmeim alatt”. Munkácsyt, a művészt, nem problémák, hanem festői motívumok, témák foglalkoztatták. És kifárasztotta néha a hosszú út a kifejezés akarata és tehetsége közt. Problémái inkább személyi életének voltak. Lehet-e, szabad-e úgy élnie, ahogy élnie kellett nem is a maga akaratából? Zichy Mihály nem egyszer figyelmeztetve eléje állította ezt a problémát. Belátta Zichy igazát és — összekülönbözött vele. És sohasem művészeti problémák, kérdések okozták, ha valakivel összekülönbözött, ő, a megtestesített jó fiú, az előkelőségében is naturbusch. Azok a másik problémák zavarták meg harmóniáját.

Akkor se izgatták az ő művészeti műveltségét a művészet, a kultúra, az emberiség problémái, amikor hozzáfogott nagy történelmi és bibliai képei festéséhez. Nem lett racionalistává, amikor a Krisztus képet festette. A „Krisztus Pilátus előtt”, a „Krisztus a keresztfán”, az „Ecce Homo”, szinte pragmatikus történelem-ábrázolások. Históriai képek. Nem akart bennük vallomást tenni gondolkozásáról, meggyőződéséről. Csak megmámorosodott a nagy témától és kereste benne a festői szépséget, élvezte benne a nagystíluság lehetőségeit és kötelességeit. És a művészi igazságnak, a valósággal együttesének szépségét

élvezte bennük. Ezekben a képekben már valószerűség is érvényesül, nemcsak igazság.

Személyi élete problémái úgy alakultak, hogy a század kilencvenes éveiben felmerült az a gondolat, hogy Munkácsy itthon megfelelő állami pozíciót kapjon. A legkomolyabban foglalkoztak azzal, hogy az országos szépművészeti felügyelő állását kreálják számára. Tárgyalások is folytak. Wlassics Gyula, közoktatási miniszter, mikor ez ügyben meginterjüvöltem, azt mondta, hogy a megoldás nagyon nehéz, mert Munkácsy azt kívánja, hogy szépművészeti miniszterré nevezzék ki, már pedig új minisztérium szervezése bonyodalmas, egyenesen lehetlenségekbe ütköző közjogi aktus.

Nem is lett a hazaköltözésből semmi, Munkácsy a millenium idején itthon volt, rajongva ünnepelték. Azután visszament Parisba. Onnan még ugyanabban az évben az endenichi idegszanatóriumba vitték. Rombadőlését nem lelkületi viaskodások, nem is a dualitásának tragikumává alakulása, nem szellemiségének és a rabtartó munkának összeütközése okozta, hanem betegsége, amely talán már akkor is jelentkezett, amikor a huszonkétéves ifjú szembajával dr. Hirschler Ignác elé került.

A következő évben kitört rajta az örültség. Rárontott orvosára és szolgájára, hogy megfojtsa őket. Három hónap múlva meghalt. A géniének az a tehetsége, hogy személyisége magasra felül tud emelkedni személye fölött: most a személy végzett a személyiséggel. A geniet is elpusztította a betegség.

Munkácsy alakja és élete legenda — és mítoszalkotó volt, a képzeletet meseköltésre ösztöklélte: az asztalosinas, akiből fejedelem lett a művészet birodalmában, fejedelem, aki pompában, dicsőségben élt, akinek hódolt a világ és aki ünnepelt próféta volt hazájában is, de a pompa és dicsőség és prófétaság végett ért az endenichi elmeagyógyintézetben. De

mítosznál és legendánál hatalmasabb, meggyökerezet-
tébe világraszólóbb az ő művészettörténelmi értéke-
lése. És ezt az értékelést, Munkácsyt, a magyart éri és
vele a magyarságot.

Than Mórról

A művészi értékek önmagukban is azok, nem függenek az elismertetésüktől, önmagukat reprezentálják. De azért értékelésükben érzésünknek és akaratunknak része van. Ez a rész a művészet szeretete, az „élet stimulánsának”, aminek Nietzsche a művészetet mondotta, a kihatása. Az az érzés és az az akarat, amely ezt a művészet értékelésében részünket termi, esztétikai kielégülést ad. Valamelyest, valameddig megjobbít, felszabadít. A művészi érték kvalitások összessége, a művészetben nincsenek kvantitások, hanem csak kvalitások. Amazokat mérés, egybevetés állapítja meg, emezok önmagukban valók. Than Mór művészi kvalitás volt, önmagában is érvényes érték. Mint ilyent állítjuk be a magyar művészetbe. Tehetség volt-e vagy genie, Than Mór is provokálja ezt a kérdést, amely különben sok szellemi kiválóság megítélésénél fölvetődhetik. Végignézek a két fogalom körül kereskedő irodalmon, például azon a megállapításon, hogy a talentum a képességnek az az összessége, amely a képzelet sajátos irányából és az észbeli tehetségből adódik ki, hogy a megismerő szellemnek kiváló természetes képessége, vagy hogy kiváló érvényesülés a munka valamely területén, a genie pedig azt, ami az emlékezésben vagy a képzelésben él, alkotón rendezi, formálja, közli. A genie önmagából merít gondolatokat, képzeteket. Kant szerint a genie a természet adta mesteri eredetiség a megismerés tehetségének szabad használatában.

Than Mór mindezeknek a megállapításoknak megfelelt, a genialitás s a tehetség követelményeinek is. Bizonyos, hogy jó művész volt, s hogy eredetiség és önállóság volt benne, de hogy tudott járt utakon is járni, másoknál jónak látottakat felhasználni, fel dolgozni. Tudott magával beérrő és eklektikus is lenni. Tudott az elsők közé emelkedni és a második sorban is elhelyezkedni. És tudott, ez természetesen nem tőle függött, a legellentétebb megítélésekre alkalmat adni. De reája is érvényes az a tételünk, hogy a művészi értékek önmagukban is azok. Ment ő romantikus és realiztikus festő számba, monumentalitását is elismerték, de hagyományosnak is mondták formaalakítását. Bizonyos, hogy alkotásában nem az extázis hajtotta, amely a tudást, az akarást, az elképzelést a rendes fölé fokozza.

Than Mór nevét együtt szokták emlegetni Lotz Károlyéval, mert egész sor munkánál együtt szerepeltek, ugyanazon az úton jöttek és sokáig egymásmellett jártak, még együtt is dolgoztak. Barátai voltak egymásnak Than haláláig. „Megszakadt életszála az enyéimmal majdnem egy életen keresztül össze voltak növe”, írta Lotz abban a levelében, amelyben Than Mór öccsének, Than Károly egyetemi tanárnak, bátyja halálán érzett részvétét kifejezte. A közösen vállalt munkáknál az írásos előterjesztéseket s nem egyszer szükséges kifogásokat és panaszokat Than Mór végezte el. Than sem volt erőszakos természetű, csak éppen életrevalóbb, mint az álmatag Lotz. Ybl Ervin idézi August George Mayernek, Rahl egy másik tanítványának, 1882-ben megjelent „Erinnerungen an Carl Rahl” című könyvéből a szerzőnek a múlt század hatvanas évei végén írt következő sorait: „Ha az életrevalóbb Than nem ébresztené fel, nem rázná fel Lotzot nyugalmából, úgy még kevesebbet tudnánk róla.” Egy olyan pályázati műről volt szó ebben a levelben, amellyel Lotz nem nyert díjat. Pedig Than Mór is szerény ember volt. Mikor Barabás Miklós fölfedezte

és tanítványának fogadta, kikötötte, hogy csakis egy évre áll be tanítványnak: ha a próbaévben nem válik be, mehessen más pályára. Az esztendő leteltével ott hagyta Barabást, aki csak nagy keresés után tudott ráakadni. „Azt hittem, nem vagyok festésznek való”, így mentegetőzött Barabás előtt. De nem lazult meg Lotzsal való barátságuk olyankor sem, amikor később, nem is egyszer, Lotz miatt mellőzés érte s terveit félretették. Bántódást érzett, de érezte, hogy nem Lotz bántotta.

Nem hatottak egymásra. Közös munkáikban sem. Than Mór is Rahl Károlynak, a bécsi mesternek, tanítványa volt, és tovább maradt hű mesteréhez mint Lotz. De már korán szakított a különben monumentálisan alakító mester könnyed virtuozitásával. Szabatosabb, tisztább és kevésbé lendületes lett a rajza mint mesteréé. Színezéséről azt írja Genthon István, hogy lassankint feladta Rahl bátortalan kolorizmusát s ezt ugyanott mondja, ahol Rahlról megállapítja, hogy „a kolorizmust nem vette oly félvállról, mint kortársai”, hogy színezése merészen nekibátorodott, s hogy festési módja újított a festési vérszegénységen. Uhde-Bernays Feuerbach melegebb koloritját Rahltól befolyásozottnak mondja. Rahlról annyiféle a vélemény és ítélet, hogy helyét tőlük függetlenül kell megállnia a művészet történelmében. De azt minden bírálója elismeri róla, hogy a művészek seregéből kiemelkedő, előjáró egyéniség és hogy értékes lelkületi és szellemi erők hatnak művészetében.

Than Mórt a komolysága, a „hogyan” és „mért” iránt érzett komoly kíváncsisága a tárgyilagosság felé vitte, távol állt Rahl izgatott szubjektivitásától és Lotz i Károly érzékeny fogékonyságától, de Rahl történelemről való felfogása kihatott rája élete fogytaig. A történelmi festés tulajdonképpen nagy akciók genrefestése, a genreképek pedig kis akciók történelmi festése, körülbelül ez lehetett felfogása a történelmi festésről.

Ízig-vérig történelmi festő volt s a történesek dekoratív szépségét festette. Mint ahogy a történelemnek bölcsészete van, úgy van neki költészete is. Amaz gondolkozó, eszmélő megfigyelése, emez díszét megkapó meglátása. Than az ilyen dekoratív jelleget meglátok közé tartozott. Nagyszerű jelenetekben látta a történelmet. Schopenhauer azt tartotta, hogy a történelem az emberiség nehéz álma, de az olyan művészek, mint Than s az ő stílusú történelmi festők a történelemben jelenségek, jelenetek dekoratív egymásutánját látják. Realisztikus felfogással nézik őket és azután monumentális genrefestményekké rendezik azt, amit így megláttak és hozzá elgondoltak. Lotz mindent, még történelmi történeket is allegóriáknak látott, Thant ellenben még a meseszerűség is tárgyilagos történelmi festésre ösztönözte. Nagy falfestménye, a Vigadó lépcsőházának főfalára festett „Tündér Ilona és Argirus királyfi”, történelmi festmény számba mehet, míg Lotz történelmi festményei a Tudományos Akadémia dísztermében allegorikus festmények.

A Tündér Ilona-képciklust, amelynek megfestésében Lotznak is jókora része volt, Ipolyi Arnold püspök sugalmazta. Ő kutatta ki és eszelte ki a magyar mitológiát és a képek elgondolásában a német romantika hevítette, de Than által megkomponálásukban máris a történelmi, realisztikus, nagyméretű genrefestés nyilvánul meg. Neki is, Lotznak is Rahl ajánlatára adták a képek festésére a megbízást. Az építési bizottság ugyanis Feszi Frigyes, a Vigadó nagyszerű építészt, felhívta, kérjen véleményt Rahl Károlytól Than Mórról és Lotz Károlyról és Rahl azt írta róluk Fesznek, hogy nyolcvannál több tanítványa közül tehetségükkel, az igazért lelkesedésükkel és fáradhatatlan munkásságukkal tündöklően kiváltak, s hogy a Vigadóba tervezett kompozícióik, amelyeknek a fényképeit látta, ezt a véleményét még jobban megerősítették.

A Vigadó úgynevezett buffet-termébe Than Attila lakomáját festette meg. Egyik legnépszerűbb fest-

ménye lett, nagy, monumentális, mozgalmas, erősrájzú történelmi kép, érvényesül benne Rahl kompozícióinak hatása, de erőszakos gesztusai nélkül. Szintén azoknak a festményeknek egyike, amelyeket különféle szemzőből a legellentétebben ítélték meg. Klasszikusnak és romantikusnak, jelentősnek és sablonba ve*szőnek mondják. Az ilyen megítélés inkább vélekedés, mint tudás vagy hit s az ilyen vélekedésre ráillik az, hogy a vélekedők szubjektíve szabadnak érzik magukat, objektíve pedig sehogy sincsenek korlátozva. A festménynek különben érdekes története van. Pályázatot hirdettek a fali képre s a pályabírók, élükön Henszlmann Imre és Feszt Frigyes, egyhangúlag Than Mórnak ítélték meg az első díjat, de a városi tanács a helytartótanácsot arra hívta fel, hogy Than ne kapjon megbízást a kép festésére, amely a tanács véleménye szerint, tárgyánál fogva nem alkalmas a kivitelre, már azért sem, mert a vázlatban csakis férfiak szerepeltek, hanem bízassék meg a fali kép festésével Heinrich Ede, aki Miksa főhercegnek, a későbbi mexikói császárnak, udvari festője. Az ő képének, természetesen, más lett volna a tárgya. A tanács határozata ellen a bírálók és a Képzőművészeti Társaság is tiltakoztak, amiről a tanács azt mondta, hogy „fennhéjázó”, illetéktelen beavatkozás. De a helytartó-tanács, noha Miksa főherceg személye belevonatott az ügybe, a városi tanácsot arra utasította, hogy a három pályázó képvázlatát bíráltassa meg külföldi neves művészekkel. Újabb felszólamlás, újabb leirat, de a tanács végre engedni volt kénytelen és Than megfesthette híressé lett képét.

Than Mór festményeinek mélyebb tónusuk van mint Lotzénak, kompozíciójuk szinte higgadt, ritmusuk nyugodtabb. Mégis közös munkáikban kiegészíthette egymást a két művész. Abban az emlékiratban, amelyet a Nemzeti Múzeum lépcsőházának falfestményekkel díszítése dolgában báró Eötvös József közoktatási miniszter elé terjesztettek, nem mondták meg, hogy

közülük ki mit akar festeni. Emlékiratuk csakolyan meghatóan naiv volt, mint az a leirat, amelyben előbb Bécsből az államminisztérium a helytartó-tanácsot arról értesítette, hogy Lotz Károly és Than Mór pesti történetfestőket megbízta, hogy a Pesti Múzeum lépcsőcsarnok netán később leendő feldíszítésére szolgáló freskóképek kisebb rajzvázlatait „öntalálmány útján” készítsék el. De a naiv emlékirat és a még naivabb leirat nyomán pompás festmények keletkeztek, a dioszkuroknak — azoknak mondták Thant és Lotzot —, mes-terművei. Helytelen elnevezés volt, hiszen a dioszkurok közül csak az egyik, Polydeukos, volt halhatatlan, a másik, Kastor, halandó volt, de a magyar művészettörténelemben valamelyes halhatatlanság Than Mórnak is jutott.

Than 1828 június 19-én Óbecsén született. Testvére, Károly, nagyhírű vegyész-tudós, szintén kiválósága volt a magyar szellemiségnek. Pesten az egyetemre járt, de mint diák is sokat rajzolt és festegetett. Barabás Miklós tanította. A szabadságharc hadbaszólította s mint közhonvéd szolgált. Egyszer a fővezér, Görgey Arthur az őrtűz mellett találta, ahogy vázlatkönyvébe rajzolgatott.

„Az ilyen embereket nem szabad az ellenséges golyóknak kitenni”, mondta neki, „rád nagyobb feladatok várnak” s maga mellé vette tábori festőnek. Világosig a fővezér környezetében maradt. A fegyverletétel után Pestre jött, még pedig az Újépületbe fogolykép. Kiszabadulván onnan, Bécsbe került Rahl Károly mellé. Tanítványa, híve és munkatársa lett. Kupelwieser Leopold is a tanára volt, vallásos kompozícióban művelődött nála. De csak Rahl hatott rá a maga erős egyéniségével és ideákban gazdagságával. Nem igaz, hogy bécsi iskolájának sivársága bírta vándorútjára, hanem az új szépségeket való mohóság vitte útjára. Kívülről üzenetek jöttek új szépségkeresésekről.

Még Bécsből küldte haza 1853-ban első nagy történelmi festményét, a „Nyári Lőrinc és Pekry Lajos el-

fogatása” képet s nagy hatást keltett vele. Tévedés, hogy ebben a festményében Rahl elveivel ellentétben a francia romantika szenvedelmes tanítványának mutatta magát. Még csak azután ment ki Németországba, onnan Belgiumba, majd Parisba, ahol egy évig maradt. A „Mohácsi csatát” és a „Fata Morganát” Parisban festette. Tábori Róbert azt írta erről a képről, hogy nézésére a Bácska minden részéből az emberek szinte zarándokoltak a madarasi kastélyba. A képet hazafias cselekedetnek s a nagy csüggedésben biztatónak tekintették. De meg büszkék voltak is rá, hogy bácskai fiú festette és azt mesélték róla, hogy tíz fertály földnek az árát kapta érte. Itthon ismertté lett tőle a neve, híressé s a fiatal művész festőink első sorába került. A Pesti Műegylet kiállításában sűrűn szerepelt, díjakat nyert, arcképeket rendeltek nála, megvették genreképeit és tájképeit is. Vannak ebből a korból képei, amelyek olyanok, mintha a Biedermeier sugározna belőlük. Egy „Tarantella-táncosok” nevű képét akár Canzi Ágoston, a híres „Váci szüret” festője festhette volna. Az irányváltások akárhányszor értékes keresések, ráeszmélések, művészeknek önmagukon való győzelmei. Ilyen győzelmek a szellemi fejlődés stációi, evolúciós jelenségek, annak az ösztönnek érvényesülései, amelyet Goethe Bildungstriebnek nevezett. A fiatal Than is átélte a megismeréseknek ezt a jövésémenését, a keletkezés lázát s ez a lázasság egyike volt értékes sajátosságainak.

Azután Olaszországba ment és három évet töltött ott. Hogy hazajött, az új magyar történelmi festés első sorába emelkedett. A múlt század hatvanas és hetvenes éveiben éledt föl, éledt új életre a történelmi festésünk és népszerűsítette a képzőművészetet. A képtárgy lett a művészet eszménye, amely előtt a művészeti irányok meghódoltak: késett klasszicisták és romantikusok és nekilendülő naturalisták, elbeszélők és pusztán dekoratívok. A művészeti elgondolásokon politikai követelmények uralkodtak el, új művészi

konvencionális támadt, de Than távol tudta magát tartani tőle. Tárgyilagosságra való hajlandóságával és Rahlhoz hűségével sikerült neki konvenciómentesen sajátosnak maradni. A klasszikus eszménytől, a romantikus lelkeségtől és a realiztikus valóságfestés szigorúságától egyformán távolmaradván, alakult művészi gondolkodása. Dekorációban való örömmek, motívumokban való kedvtelésnek és technikai alaposágnak egyezése volt ez és irányok és stílusok között maradt, tartózkodva a velük összeforrottságtól. Művészte a *juste milieu* festésnek egy neme volt, de hiszen körülötte a világ is, a politikai és kulturális körök, a forradalmiságon túlkerülvén, a *juste milieu*nek hódoltak. Technikája is, festésének módja és tónusai korával egybehangzóttak.

Történelmi festményeinek nagy sora, „Imre király elfogja pártütő öccsét”, „Az ónodi országgyűlés”, „Kún László és Rudolf találkozása” a legnépszerűbb képek voltak. A „morvamezei csata” képével a bécsi világiállításban Székely Bertalan „Thököly Imre menekülésével” szemben első díjat nyert. Az a mód, ahogyan „Pázmány Péter tollba mondja műveit” vagy „Mátyás királyt tudósai körében” ábrázolta, beszédesen demonstrálta felfogását az allegóriáról és a történelmi festményről. És ez a felfogás szólal meg „Szent Cecilia” nevű ájtatos képében és „Medor és Angelika”, a „Nap szerelme”, „Priamus Hector holttesténél” és sok más festményében, oltárképekben is, mitológiai és történelmi tárgyú képeiben. Az egyiket még az ötvenes években, a másikat a nyolcvanas években festette, önmagát legyőzve. Irányokat változtatott, de a történelmiségről és az allegóriáról vallott felfogásához hűséges maradt.

És megint találkozott Lotzzal, már nem közös munkában, hanem csak egymás mellett dolgozásra. Előbb ketten már 1868-ban négy-négy illusztrációt rajzoltak az „Arany Albumba”. Megbízták őket a Keletipályaudvarnak és a Ferencvárosi templomnak fal-

festményekkel díszítésével. Than a pályaudvar előcsarnokának tetejébe a „Vasút és forgalom” allegóriáját festette, a Ferencvárosi templom nyolc ablakába üvegfestményeket komponált és a szentélybe faliképeket festett. De találkoztak az Egyetemi könyvtár sgraffito díszítésében, a Markó-utcai gimnázium dísztermének klasszikus tárgyú falfestményeiben is. Már nem volt közük egymáshoz a képek megfestésében, Lotz számára az „egész, az egység” volt az alkotás ösztönzője, abszolút elve, Than az egyes képzetből indult ki, az egyes emberekből komponált nagy történelmi jeleneteket. És egymás mellett dolgozásukban nem enyhült színezésük és a vonalvezetésük nagy különbsége. Gondolkozásuk más volt, márpedig a gondolat tudvalevőleg az akarat útja. Mást és másképp akartak együttmunkálkodásukban. Különböző énjükben különböző intelligenciájuk, akarásuk, elképzelésük nyilvánult.

A két különböző ember, különböző megismeréseikkel egy életen keresztül hűségesen kitartott egymás mellett. Még olyankor is, amikor, mint például a lipótvárosi Szent István templom kupolájának kifestése körül, Lotz tervei miatt olyan mellőzés érte Than-t, hogy megbántva félreállt. És együtt dolgoztak addig, amíg együttes munkára szólították őket. Egymás mellett egymással. Than mélytónusú, bujább színezésű volt, Lotz színeinek könnyebb volt a súlya. Lotz művészete inkább román, Thané inkább északi volt, noha Than sok évet töltött nézve, látva és festve Olaszországban. Szigorú szabályossággal komponálta képeit. Lotz uralkodott a szabályokon, a téren és felületen. De mindketten a természetességhez tartották magukat. Ogy látták a dolgokat és jelenségeket, ahogy vannak. Than a dologszerűség megbecsülésével, Lotz temperamentumának lendületével. Zola valamikor annak a nevében „ami van”, támadta a szimbolistákat és ő állapította meg híres tételében a temperamentum határozó szerepét a művészet észle-

lésében. Than, anélkül, hogy naturalistának mondanók, a szimbolizmus megtagadását, míg ellenben Lotz, távol állván az impresszionizmustól, ezt a Zola-íele tételt illusztrálja.

Mint tájkép- és genrefestő is tárgyilagosan látott és érzett. Van objektív érzés is olyan, amelyet általánosan éreznek, amely általános érvényű: ilyen érvényű jelenségeket ábrázolt, a művészeti eszközöknek egyéni-szubjektív alkalmazásával, Than a maga tájképeiben és genreképeiben. Még olasz életképeiben is, még azokban is, amelyekbe belecsendül a bécsi és az olasz Biedermeier. Arcképei ezt a művészi tárgyilagosságot uralják. Ferencz József királyról és Deák Ferenczről festett arcképeiben a konstrukció érvényesül: szabatosak, mindenben helytállóak, szigorúan megformáltak. Valamennyi arcképe ilyen, Liszt Ferencé, Görgey Artúré, Ybl Miklóssé és a Szépművészeti Múzeumban levő önarcképe is.

1899-ben a Nemzeti Múzeum képtáranak igazgató öre, Ligeti Antalnak, a nemesszívű művésznak utóda lett, aki nagyon sok művésznak volt támogatója, védelmezője. Than ebben hasonlatos volt Ligetihez, örült, ha megláthatott tehetségeket. Munkácsi Mihályt ő ajánlotta be Rahlnek, Ligeti is a Rahlhoz csatlakozást ajánlotta volt a fiatal Munkácsynak. Mikor Munkácsy Düsseldorfba készülődött, Than Mór a Képzőművészeti Társulatnál kijárta, hogy havi húsz forintnyi segélyt adjanak neki s mikor Munkácsyt 1866 februárjának elején az a veszedelem fenyegette, hogy megvakul, Than Mór vitte dr. Hirschler Ignác-hoz, a híres szemorvoshoz, ő vitte a kórházba, ő éltette reménységgel.

Nyolc esztendeig volt Than a múzeum igazgató öre, 1898-ban kegydíj mellett nyugalmazták s egy évvel később Triesztben, ahová családjához elvonult, meghalt. Sok kitüntetésben, díjazásban volt része, itthon és külföldön Bécsben, Brüsszelben, másutt is. A király a Ferencz József-rend lovagkeresztjével tün-

tette ki. Renan szerint Isten emlékezésében az emberek halhatatlanok: a művészek fogalomkörében a halhatatlanság relatív valami, az emlékezésen múlik. És mulandó: ezer évekig tart vagy csak néhány emberöltőig. A művészi halhatatlanság gondolatához úgy jutunk, hogy nem gondolunk arra, hogy az emlékezésnek eleje és vége van. Than Mór halhatatlanságát sem kerüli ki ez a relativitás. De végzem azzal, amivel ezt a vázlatot megkezdtem: a művészi értékek önmagukban is értékek.

A Szinyei-gondolat

Szinyei Merse Pál Münchenben Piloty tanítványa volt és mindvégig hálás volt művészetében lebecsült, sőt megrágalmazott mesterének. Annakidején a Piloty iskola kiállításán ő és a görög Gysis mint bátor koloristák tűntek fel, de már akkor külön utakon járt, s egy német művészettörténelemben azt olvasom róla, „der kecke Ungar Szinyei”-ről, hogy már az iskolában olyan vázlatokat festett, amelyeknek éles impresszióival csak a haladottabb Manet merészkedett meg, s hogy már 1867-ben olyan tájképeket festett, amelyeknek fényvel átítatott pleinairje a leghaladottabb párisi jövőálmokat valósította meg. Azután Böcklinnel barátkozott meg. Akit szintén illett egy ideig lebecsülni. Böcklin Parisban lett kolorista, ott szabadultak fel színei és ecsetjárása. Az ő „kék korában” ismerkedtek meg Szinyeivel. Mikor kevés színű képeit és mély és buja színakkordjait is kékre hangolta, állítólag olyan szembaja támadt, amelyre a kék szín enyhítőn hatott. Az ultramarinkék valósággal gyógyította. De a lokálszíneknek és a tónusoknak mennyi muzsikája szólalt meg abban a kékre hangoltságban. A híres Mare Böcklinianum is ezzel a kékséggel hullámzott. És Böcklin egész mélységes pantheizmusa is.

Szinyei Merse Pál a hetvenes évek elején ismerkedett meg és barátkozott össze Böcklinnel, mikor Böcklin megint három évet Münchenben töltött. A mélylelkületű svájci festő nagy hatással volt a fiatal magyar művészre. Szinyei huszonhét esztendő volt.

Böcklin negyvenötéves. Böcklin már küzdelmeken, csalódásokon, rajongásokon és kiábrándulásokon ment volt át, Szinyeinek, der kecke Ungamak, a lelke csupa bátor tudatosság és — úri tudatosság volt. Levertin svéd író és kultúrhistorikus, azt mondja Böcklinről, hogy nagy, de plebejus kolorista volt. Művésze mély, de nem előkelő, Szinyei ellenben a megtestesített úri öntudat volt. Akkor is, amikor jóval később itthon, mint elismert vezetőművész a művész-asztalnál a fiataloknak, még a legfiatalabbaknak is Pali bácsija volt, úri messzeségben tartotta magától őket. Még asztaltársát Lechner Ödönt is a műtörténelmi nagyságú építőmestert, akivel barátkozott, de akitől ugyancsak távol maradt.

Münchenben is a sárosi úr volt még bohém körében is, itthon is úri előkelőséggel érezte művésze melegségét. Osztályához tartozásának büszkesége és a művészet világához tartozásának önérzete voltak az ő belső egyensúlyának szilárdítói. Kiegyensúlyozott lelkületű úr, Herrenmensch volt, akkor is, amikor főművét, az 1873-ban festett „Majálist” itthon értelmetlenül, sőt ellenségesen fogadták s ő elkedvetlenedve elvonult jernyei birtokára gazdálkodni. Nem is kutatta a kultúrtales fogadtatás forrásait. Bugyogott bennük valami társadalmi fázékonyság, de ő csak magát a hangulatot látta, a társadalmi energiák és fogyatékoságok nem érdekelték. Új társadalmi energiák mozgolódásától úri fensőbbiségérzetével, talán művészi kiváltságosságának tudatában is idegenkedett. Egyensúlymegbontást szimatolt benne. Ő pedig az egyensúly megingása ellen védekezett és heroikus volt belső egyensúlya megóvásában, mint művész, mint ember, mint politikus. Mint úr kénytelen volt politikusnak is beállni. Megválasztották képviselőnek. Más volt az élete barátjának Böcklinnek. Parisban a forradalmiság viharzott körülötte és maga is részt vett benne, azután gazdag apja tönkre ment s neki a szegénységgel kellett megküzdenie. Talán így lett

„plebejus koloristává”. Mint ilyen koloristával találkozott vele Szinyei Münchenben és osztozott vele az áhítatban.

Festésének második korszakában szinte kizárólag tájképeket festett; a „Pacsirta” nevű kép is az. A zöldben heverésző szép női akt nem bontja meg áhítatát, amelyet a természet kelt benne. Megfesti a csend képeit, a nyugodtságában magasztos természetét. Urasági parkjában és a jernyei tájakon. Sajátságos szintézisei a megfontoltságnak és az áhítatnak, a motívumok kutató értékelésének és az odaadásnak. Elgondolás és ájtatosság viszi ecsetét. Soha sem a vágyakozás izgalma, mindig a teljesülés boldogsága szólal meg ezekben a képekben. Az ő áhítatos csendfestése magnitúdó reverenda, tiszteletet parancsoló nagyszerűség.

Fellépte harcot jelentett, pedig Szinyei nem volt harcos természetű, csak akarni tudott, de tudott akarataért helyt állani, csakazértsem engedni belőle és haragra lobbanni érte. Ezek pedig harci elemek. S ha maga Szinyei nem is volt harcos lelkületű, a Szinyei-gondolat merő harckészség. Magyar művészi egyéniség volt, magyar volt, nála magyarabb senki sem volt s egyéniségével a magyar univerzalitást gyarapította. Többet adott neki, mint amennyit merített belőle. A néplélek és az egyén viszonyában az a fontos, hogy melyik adott a másiknak és melyik kapott a másiktól többet, hogy hogyan befolyásolják egymást. A magyar erőt is ez a kölcsönösség táplálja. Az egyéniség csak egyszer van, csakis egyszer levő, van és megszűnik, de a néplélek állandó: van és megmarad, éppen csak változik vagy fejlődik. Szinyei és a magyarság viszonya olyan mint a meteoroké és a Napé. Azt mondják, hogy a meteorok tündöklő útvonalon belezuhannak a Napba és fokozzák a hevét. A Szinyeiek a magyar nap tűzforrásai.

És ugyanúgy van a művészet is az egyéniségekkel: a napok és meteorok egybeolvadásai. L'arte non muore,

a művészet nem hal meg: az egyéniségek révén örök-életű, íme, harc indul meg az egyéniség ellen, s az egyformaságot akarja diadalra juttatni, Prokrustes a stratégiája és taktikusa. De ennek az egyformaságnak nincs köze az egyenlőség politikai és jogi ideáljához. Az egyformaságot is csak az egyéniség tudja érvényre juttatni. Fourier, az egyformaság apostola, minden népek és idők egyik legnagyobb apostolának vallotta magát, hatalmas egyéniség volt,

Az egyenlőségből lelkesség fakad, de az egyformaságból apátia, az apátia pedig az akarás ellen-sége. Az egyformaság tehát nem életelv, nem lehet a művészetnek sem elve. Mert az élet merő akarás, a hatalomnak, a szépségnek, az igazságnak és a megismerésnek akarása. A művészeté a szépség akarása. „Willen zur Schönheit”, transzponálva Nietzsche híres szavát. Tehát hatékony erő: az apátia ellentéte. Néha-néha belekapcsolódik az igazságnak is az akarása, amikor felülkerekedik a naturalizmus, és él-hal a valóságokért. A művészetnek pedig kedvesebb a valótlan-ság, ha szépséget produkál. Szinyei a természeti valóságnál többre becsülte a természet áhítatát. Az áhítat nem magában a természetben rejlik, hanem azokban, akik a természetet látják. A természetnek ez az áhítata az egyéniség lelkületi megszólalása. Van benne valamelyes panpsychizmus.

Szinyei tájfestése azt vallja, hogy a természetben mindennek van lelke. Ég és föld között mindennek lelke van. Az ő természetről való felfogása az idők folyamán szembekerült a tájfestők rítusával, páto-szával és stilizáltságával. Majd pedig a természetet megtagadókkal is, akik nem tudnak helyébe mást hozni. Hiszen nem lehet mást festeni, csak azt, ami a természetben van. Mint ahogy nem lehet mást elképzelni, csakis azt, amit láttunk. Ő pedig a maga felfogásáért helytállott minden felfogással szemben. Kint a nagyvilágban is, ahol prófétaszámba mehetett volna, itthon is, ahol sokáig nem lehetett próféta. Forradalmár és

konzervatív mert lenni, modern és maradi a művészet igazáért. Ez a Szinyei-gondolat magva.

L'arte non muore ... A művészet nem hal meg, mert örökkévaló a természet és örökké hatékony benne a teremtő ösztön. Isten adományaként az ember is osztályt kapott belőle. A legistenibb és legemberibb adomány. Legbősegebben a művésznek jutott részül.

A sokaság számára a természet magától értedődik'. Benne él, de nem veszi észre, mint ahogy nem érzi a levegőt. Csak hárman vesznek róla tudomást, a természettudós, a természetbölcész és a művész. A tudós a valóságait kutatja, a bölcész az elméleteit szűri le, a művészt a víziói ragadják meg. Az egyik megállapít, a másik összefoglal, egységesít, a harmadik, a művész, folytatja a teremtést. A természettudós keresi tárgyilagosan a konkrétumot, a természetfilozófus az összefüggéseken töpreng, de a művész lefoglalja a maga egyénisége részére a természetet. A természet őbenne van és őbelőle nyilvánul meg. Az, hogy az ő szépséghez és igazsághoz való akarása hogyan fér meg egymással, hogyan rontja le vagy hogyan egészíti ki egymást, ez határozza meg a valósághoz való viszonyát. Így lesz a plein-air, a naturalista, a romantikus, az impresszionista, az expresszionista és a többi festés. Így lesz a dinamikus festés, amelyben a természet erők, mozgások és rezgések játéka. Vagy lesz statikai festés, amelynél a természet csupa eredő és harmónia.

Szinyei átesett mind a kettőn. Böcklin társa és Manet problémáinak osztályosa, dinamikus festő volt, sárosi visszavonultságnak alkotásai pedig statikai festés. Böcklin társa, Manet osztályosai A nagy művészi egyéniségek egymásra hatása olyan, mint a tűz terjedése. Nem egymás követése ez a hatás, hanem egymás lángralobbantása. És jó, hogy vannak a művészetben ilyen lángok. Világítanak és meleget árasztanak. Mennyi magyar művésznek és mennyi

művészetmegértésnek gyűjtött világot és adott meleget a Szinyei-láng lobogása!

Járnak és tévelyegnek a művészek a másolás, az átélés és a szépség formálásának útjain. Csak az egyéniség tör maga utakat. Az egyéniség, amely nem típusa kora művészetének, de kora műveltségének sem. Repülni tud, a nehézségi erővel is szembeszáll és leküzdí az irodalmi és lírai megterhelést is. Most új teher akaszkodik beléje: a típus. Amely azt vallja, hogy a művészi alkotás már ne legyen a jelenségeket megértő egyéniség élménye, hanem keletkezzék a mindenki tudatából. A tipizált élmény leleskedik az egyéni átélésre, a mindenki megállapítása a művészeti Erosra. Csakis az én teheti magáévá a jelenségek szépségét, a mindenkik éppen csak elhiszik, csak megtanulják a szépségről való tudást. Csak az én lehet szerelmese a művészi szépnek, a mindenkik csak az udvartartásába szegődnek. Az egyéniség művészetének teológiája, a tipizált művészetnek teleológiája van. Theologos a szépség istenségét vallja, a tipizált művész a Telost akarja szolgálni. A célszerűséget a célratörekvéssel szemben.

Szinyei Merse még Pál László előtt tört utat a magyar modernségnek. Ezt a modernséget a nagy világ eleinte nem vette észre, idehaza pedig nekitámadt a művészetnek az az őrsége, amely az iskolát védelmezte a szabadság ellen, a konvenciót az egyén ellen, a szabályt a törekvés ellen. Szinyei modernsége forradalmat jelentett. Olyant, amilyen később Manet névéhez fűződött, amilyen később Parisból a verőfény joga nevében nekirontott a művészetben korlátlanul uralkodó szegett fénynek.

S ez a magyar művészi forradalmár, Paristól távol, müncheniek; társa volt, amikor első plein-air-képét megfestette. Az Isaar partján volt a műterme, és társai a festék buja szépségeiben gyönyörködtek. A „festékisme” mesterei voltak. Kielvezték a mélységes színek kábító ellentéteit. Nem a valeurök, hanem az

ellentétek művészei voltak. A festékek pompája, a pompa mélysége, a buja, nehéz, tömény tónusok felvonultatása volt a gyönyörűségük. Ez volt az ő kolorizmusuk. És közöttük egyszerre csak, minden összefüggés nélkül azzal, ami nevelte és azzal, amit hallott és látott, egy másfajta kolorista támad: a verőfényadta színértékek, a szabad világítás harmóniáinak festője. Valaki, aki magából, magától megszólaltatja azt, amit ugyanakkor a Vogeseken túl kieszeltek; nem is kieszeltek, hanem hirtelen megértettek, amikor a régi spanyol mesterek titkát kezdték kutatni. Francesco Goyá-ét és a nagyok nagyját, Velasquezét.

Szinyei Merse Pál, aki nem a nagy spanyolok képeinek társaságában élt, hanem Leibl és Gabriel Maxnak társa és Böcklinnek barátja: annak a művészetmegváltó párisi impresszionizmusnak nyelvén szólal meg, anélkül, hogy addig csak egy szavát is hallotta volna. Csak éppen járt-kelt a természetben és nem a „tájat”, hanem a vidéket látta meg benne. A táj, a Landschaft, a természet heroizmusát, romantikáját, pátosát gyűjti össze magában, a vidék, a Gegend, a paysage intíme ellenben a természet színeit, a fényel és árnyékkal folyó játékát, tónus-harmóniáját szolgáltatja ki a festőnek. Szinyei Merse Pál csatagolt a szabadban, látott és emlékezett a látottakra, azután beült műtermébe, s a szentségesnek vallott érzéketlen északi világításban megfestette szabad világítású képeit. A „Majálist” és a „Pacsirtát”.

Manet maga megértette a színértékek titkát, és a színek igazi értelmét. Megértette azt, hogy azoknak az értékeknek egyedüli igazi őre, aki a meghamisítástól megóvjá őket: — a világosság. Még a földieit se vettek róla tudomást. Még odahaza, Parisban is csak később kezdtek neki, kezdtek benne hinni. A müncheni magyar fiú pedig semmit sem hallhatott róla. Akkor még az ő testi-lelki pajtása, Leibl, se mesélhette el neki, hogy mit látott Parisban. Még nem mondhatta el neki, hogy Courbet képe előtt felgyűrte az inge ujját, ökölbe

szorította a két kezét s azt mondta a kép kegyetlenül megtámadott mesterének, hogy: „üssünk szét az ellenfelek közt”. Manetről éppenséggel semmit sem hallott. Mégis ugyanazt az igazságot festette meg, amely Manet képein szólalt meg.

„Anya a gyermekeivel” című plein-air arcképe hat évvel azután támadt, hogy Manet a maga híres „Le Déjeuner sur l'Herbe”-ét megfestette, de ebben a hat esztendőben egy betűnyi hír se érkezett Parisból Münchenbe arról az ismeretlen emberről, aki a Salon des Refusés-ben forradalmi zászlót lobogtatott. Azóta mi mindent nem írtak arra a zászlóra¹. Szinyei Merse Pál ott Münchenben a műtermekben, a kolorizmus erőszakoskodásában, az intenzív festékhatás világában ezekről a jelszavakról, arról a forradalomról, s arról a semmibeveü lázadóról hírt sem hallott. Azután se vett részt a hatalmassá lett lázadók harcában, mégis úgy ünnepelhetjük őt, mint aki Manetnek és Monetnek és társainak köréhez tartozott.

Hogyan is lettek azok a képek? A környezet, a körülmények, gazdasági energiák, tanulmány, tépelődés is formálhat művészetet, de hogyan támadt a nagy párisi impresszionisták festése a maga teljes erejével a fiatal müncheni magyar koloristában? A szél megszire hordja a termő spórákat, akkor azonban nem járt ilyen termékenyítő szél Parisból München felé.

A magyar művészetnek nagy dicsősége Szinyei Merse Pálnak ez az osztálya a plein-air festés diadalra juttatásában. Az se csorbítja ezt a dicsőségét, hogy Szinyei Merse Pált jó sokáig semmibe se vette. Hiszen a párisiak se jártak másképpen a maguk új festőikkel. Őket se értették meg. De Szinyeit, a magyar urat, ez a semmibe vétel elkedvelenítette. Hazament gazdálkodni. Jó ideig nem tudták róla, hogy fest-e, nem fest-e? Egyszerre csak közénk termett s akkor már megértették. A divat becsületet szerzett az ő művészetének. A divat, amely egyformán szolgálja a szeszélyt és az igazságot, a tévelygést és az új megismerést:

világgá hirdette, hogy a képeken kisütött a nap, s hogy a festék uralmát fölváltotta a színek uralma.

A divat a szállásszerző, s az igazság gyakran nem kapna szállást, ha nem bízna rá magát erre a kvartélycsinálóra. A mi művészetünk, a mi közvéleményünk \tnég nem volt tisztában vele, hogy igazságot tisztel-e, szeszélyt becsül-e, de az meglepte, hogy az új festés alapvetői közt magyar festő is volt. És egyszerre csak fáklyát gyújtott a semmibevett művész ünneplésére. Talán a fáklyafény pirossága, a fáklyafüst színes gomolygása megkapta a mestert. Inkább, mint a dicsőítés. Talán örült e színek szépséges játékanak. És elfeledte tőle, hogy tulajdonképpen neheztel. Ecsetet fogott és megint festett.

Most már a verőfénynek a magyar tájékban való játékát nézte. A verőfény a mi vidékeink színeit formálja, a magyar tájéket dekorálja. És Szinyei idehaza harmonizálta a szabad természet tónusait, és itt rögzítette meg a finom tónusértékeket. Már nemcsak a verőfény és a dolgok találkozását ábrázolta, már nemcsak a tájék dekorációs voltát látta: a képeiben tartalmi erő is érvényesült. Líra, a természet beszédességének megértése szólalt meg felvidéki tájképeiben. A finom színértékelés csak kifejezőmód, a felületek mögött megérezzük az élőtermészet elevenségét. Szervezete tevékenységét, ahogy a művész lelkületén leszűrődik. Szinyei Merse Pál a magyar vidék dekorációjában a vidék lelkületét megérezte. A maga áhítatával a természet áhítatát. Csak aki ezt az áhítatot érzi, fest magyar tájképet, mindenki más csak magyarországi tájképet. Az újabbak, most öregek közt, Fényes Adolf volt ilyen áhítatos. S ezt az áhítatot keresték a nagybányaiak, a szolnokiak. Szinyei a magyar tájék lelkületét megszólaltatta azzal a kolorisztikával, amely a színeknek a fénytől voltát fejezi ki. Ez a kolorisztika azután eljutott a neoimpresszionizmusig. Szinyei nem követte ebben a rohanásában, a verőfény és a kép találkozását az ő robusztus, egészséges szín-

béli örömeivel ábrázolta. Nem furakodott be elfinomult, elművésziesedett szimattal a felület, a folt részei közé, hogy köztük az optikai kapcsolatot kiismerje. Pedig felületei csupa elevenség. A rozsvetésnek szinte az illatát is megfestette és aktjainak tónusjátéka merő életsejtetés. Néhány, lehetőleg kevés szín sok világosságban, finoman értékelt tónusok: ezek a képei kellékei. Egyéni művészetének jellegzetességei.

A művészi egyéniség élteti a művészeti felfogásokat és egymást kergető irányokat is. Minden felfogást és minden irányt. Hitet tesz a teremtő természet, a natura naturans mellett, és hitet tesz érte a gép és technika hatalma ellen. Tudja meg a festőművészet, hogy mozgósít ellene a feltaláló. A gép és a technika, amely elképzelhetlenségeket valóra vált és a hétköznapiak tartozékává teszi. A gép és a technika úrrá lesz a ábrázoláson: a természet, a dolgok és jelenségek ábrázolásán. Reprodukálásuk ma még csak az elején van, de ki tudja, hogy mit hoznak holnap a találmányok, mit eszelnek ki a feltalálók.

A tudat alatt máris megriadt művészek ijedtsége. A festés létjogosultságának féltése. De bármit is hoznak a feltalálók, egyet nem fognak hozni sohasem, a művészi egyéniség áhítatát. Sohasem lesz gép, amely meg tudja szólaltatni a Vajda János vaáli és a Paál Lászlók fontaineblai erdejének lelkét. És nem lesz gép sem, amely illusztrálni tudja azt, hogy „Über allen Gipfeln ist Ruh”. De Szinyei megfestette utóbbi évei tájképeiben ennek a békének a képeit.

S a művészi egyéniség átéli korának életét is. Ha kell, szembe is száll vele. Akciók hordozója, s ha kell, reakciók lelke. Megszólal benne a világ szenvedése is megszólal benne mindig a művészet szenvedelme. Megragadja azt, ami csak egyszer van és kiformalja belőle az időtlen szépséget. Ez a kiformalás a hellén és reneszánsz művészet törvénye. És ez a szépségideál csakis a művészi én kegyelméből élhet. A görög nagy univerzális szépség-hagyatékot is a

nagy egyéniségek hagyták ránk. A reneszánszét is. A Szinyei Merse Pálok fölláztak a művészeti szokványok ellen és áttörték őket. És megvédik a művészt a feltaláló ellen, ők az örök keletkezés ágensei, a próféták és hordozói. Művészetük sorsa pedig az örök megmaradás.

Benczúr Gyula pátosza

A magyar festészetnek itthon nem voltak rokokó-művészei a rokokó korában. Kupeczky, Mányoki és Bogdány Jakab külföld magyarjai voltak. Első és utolsó igazi nagy rokokó-művésziünk Benczúr Gyula volt. Másfél évszázaddal a rokokó-művészet hivatalos kimúlása után kiragyogott Benczúrban a rokokó nemesen játékos pompája és megszólalt művészetében a rokokó-pátosz. Pedig művészetünkről való tudásunkba úgy iktattuk be Benczúrt, mint müncheni Piloty képviselőjét. Szóhoz is jutott nem egy festményében, még nagyhírűekben is, Piloty színpadiassága, patetikus és amellett realiztikus panorámafestése, mint ahogy szóhoz jutott benne sok másféle hatás is, Rubens érzékisége, Veronese kompozíciószépsége, de ha azt, ami művészetében uralkodó és meggyökerezett, elválasztjuk attól, ami benne hatások, hangulatok és ráerősztások érvényesülése folytán változó volt, ha elemezzük festése lelkét, meg kell látnunk festői megszólalásában a rokokó késett pátoszáét. Azét a rokokóét, amelyben még valamelyest tovább élt a barokk.

Mindig úgy tárgyaljuk őt, mint pilotystáink egyikét, akik a múlt század harmadik negyedében festészetünk haladó útjának nevezetes mértföldmutatói voltak. Székely Bertalannal, Wagner Sándorral, Liezen-Mayer Sándorral együtt. Az új nagy stílus festői, amelyet valóság és színesség éltetett. A pilotyzmus a valóságot kereste, de azután hatásosan elrendezte, hirdette a természetességet és alkalmazott természetességet kö-

vetett, alkalmazta, mint a nagy színészek, mint a megrendítő játéku nagy aktorok.

Igazában nem is Pilotynak, hanem Piloty tanítványának, Makartnak volt a tanítványa. De Benczúr bontotta meg leginkább a pilotyzmust. Közvetlenül hatottak rája olyan hatások, amelyek társait csak közvetve érték. Meleg kegyelettel kereste fel a barokk és a rokokó pompa mestereit. És a pilotyzmus patetikus józanságából a rokokó verőfényes fantasztikájába vágyakozott. Boucher, Tiepolo, meg a német Maulpertsch is izgatták nagyszerű mozgalmasságukkal, tündöklésükkel és dekoratív ízlésükkel. Makart és a pilotyzmus nagyszerű technika, panoráma, de a rokokó, a nem diszkrét, hanem pompás rokokó csupa verőfényes természetesség volt. Milyen nagy különbség a két hasonlóknak látszó jelszó közt: a rokokó „vissza a természethez”, a pilotyzmus pedig „előre, fölfelé a valósághoz” ígét hirdette.

A pilotyzmusban a művészi tudás büszkesége komolyodik, elmélkedő tevékenység, az akarat fölfeledett tudás, a tudással mesterkedő akarat, olyasvalami, amit egy német filozófus Seelenkraft-Leistungnak nevezett, míg a rokokó-művészet játék volt a képességgel és tehetséggel. A pilotyzmus a kép tárgyát megfogta, felfogta az eszével, a rokokóművészetben a művész képzelete játszott el vele, azzal a természetességgel is, amelyet keresett amelyet egyenesen hajszolt. A pilotyzmus a maga patetikus józanságával, szabatos tárgyi ábrázolásával, jelenező történelmiségével tárgyilagos, míg a rokokó témáival úgy fantáziált, akár a zenész a magáéival. Mind a kettő szerette az anyag éreztetését. S az anyag éreztetése, ha maga az anyag pompás, amilyen például a selyem, a brokát, a bársony, a festésnek pompát ad. Az egyik az anyagokat remekül vázolja, a másik bujálkodik a pompa lehetőségeiben.

Benczúr nem benyomásokat, hanem szenzációkat akart kelteni. Ez az akarat az ő pátoszának igazi ma-

gyarázata. Mint püotysta imponált a valóságok benyomáskeltésével, de igazában a dekoratív szépségek szenzációjára vágyakozott, Tiepolo a rokokófestő, a nagy barokknak elősdiije volt, sőt a reneszánszé is, Paolo Veronese kompozíciói is sugároztak reája és Benczúr, a pilotysta festő, nem tudott, nem is akart szabadulni Tiepolo pátosától. Tiepolo müncheni „Királyok imádása” és Benczúr „Vajk megkeresztelése” valamelyest rokon egymással és a velencei Palazzo Labia Kleopátra-képétől sem idegen Benczúr pátosza.

Különböztetnünk kell az ő képzelete, pompa-szeretete és formaszépségből fakadt rokokó-pátosza és hatalmasan színpadi, patetikusan józan történelmi festményeinek festői hangossága közt. Amannak a „Vajk megkeresztelése”, a „XV. Lajos és Madame Dubarry”, a „Bacchánszó” és a „Mályvák közt” a tanúságai, emennek a „Budavár bevétele” és az „Országgyűlés hódolata”. Amazokat rokokófestő festette. De mind a két irányú képeiben a kolorizmus útjain járt. Münchenben, mielőtt Piloty felvette iskolájába, Szinyei Merse Pállal közös műtermük volt, de milyen mások voltak pátosz és kolorizmus dolgában! A pátosz nemcsak szenvedélyes izgatottság, hanem vágyakozás a magasságokba: és mások voltak Szinyei Merse és Benczúr magasságai.

De mint a kolorizmus úttörőjét hívták és várták haza Benczúrt Münchenből 1883-ban az új mesteriskola élére. Pülszky Ferenc azt írta kinevezéséről Zichy Mihálynak, hogy Benczúrra szükségünk van, „mert jó kolorista, ami nálunk hiányzik, de buzdító, lelkesítő befolyása sohasem lesz az ifjúságra”, Ipolyi Arnold és Pulszky Károly ellenben azt várták tőle, hogy „egész tudásával és bevégeztségével nagy hatással lesz a fiatal művészekre”.

Színeinek buja tarkaságáért, pompájáért, deklamációjáért képeit Európászerte kedvelték. Drámák, tragédiák események az ő számára a pompának keretei. Ebben a keretben nehéz, ragyogó, susogó

szöveteket, buja virágokat, tündöklő húsú aktokat lát és ábrázolása a késett reneszánsz és a java rokokó pátosza hangzik fel bennük. Veronese kompozíciója, Rubens érzékisége, Boucher dekoratívizmusa, Tiepolo ritmusa, Maulpertsch lendülete és Pilotyék nagyszerűen patetikus jőzansága és az a csudálatos valóság-szimulálás, amely Münchenből, Piloty iskolájából indult világhódító útjára és a „vissza a természethez” jelszóval kacérkodó fantasztika, a rokokó, amelynek első és utolsó nagy magyar művésze volt Benczúr.

„Hunyadi László búcsúját” a müncheni történelmi felfogással és színmélységével festette. Ezzel a képpel jelentette be a múlt század hatvanas évei végén a maga részét az új magyar történelmi festésben. Azután sorra jött „Rákóczi elfogatása”. Ebben már felcsilámlik valamelyest rokokóhangulat, a „Vajk megkereszteltetése”-ben már egész őszinteségével szólal meg a rokokó-pátosz. Nagyszerű játzsiság a formákkal, vonalakkal, ritmussal, tündöklő fényességek, dekoratív ízlésség, susogó, ragyogó brokátfestés. És ugyanígy szólal meg a rokokó-pátosz a „XV. Lajos madame Dubarry boudoirjában” című képben. Színeken mámorosodó palettaművészet a „Bacchánszó”. Mennyi múlt és jövő találkozása ez a kép, Rubens és Boucher és az a fényt reszketető hit, amilyent később nagy francia modernnek festettek. És a megjelenés pompájával hatnak arcképei is. Egyik-másikban pátosz is van, nemcsak villogó mesterkedés és technikai remeklés. De a díszruha pompája, a szövegek csillogása s a reprezentáció feladata akárhányszor arra ösztönözte, hogy az embert az önmaga nagyszerű szerepjátójának fesse meg.

Vágó Pál

Vágó Pál lelkülete komplikáció nélkül való volt. Művészetében sem sorakoztak egymás mellé vagy egymással szemben egyenlőtlenségek és ellentétek. Párhuzamos volt az ösztöne és az akarása. Nem törték egymás ellen, nem kellett egymást legyőzniök. És neki magának sohasem kellett legyőznie önmagát. Nem kívánkozott ki lekötöttségekből szabadulásra, de nem is voltak lekötöttségei. Eredményeit küzdelem és harc nélkül érte el: tapasztalások voltak, amelyek felkínálták magukat vagy amelyekre ráeszmélt. Meglátta és magáévá tette őket, nem kellett értük önmagával küzdeni. Az művészek közt sokan voltak olyanok, akiknek az útja még ha diadalút is volt, nem vitt küzdelmeken keresztül. Az útjuk sima és egyenes volt, olyan mint Ingresé. Nem voltak intenzivitást csökkentő, művészi hitüket elhomályosító gátlásaik. Alakulásaik magától értetődők voltak, művészetüket nem megrendülések vagy lelkületi meggyőződésben forradalmak érlelték.

Vágó Pál művészete is így alakult. Voltak gondolatai, ötletei, de nem voltak problémái. A gondolat a megismerés gyümölcse, a probléma ellenben az értendő küzdelem. A gondolat a realitás állomása, a probléma az absztrakció izgalma. „Vágó Pál pedig az eredmények, művészi realitások, a megvalósulások embere volt.

Erős intellektus volt, de nagy messzeségben volt az intellektuális festéstől, amely irtózik tőle, hogy

a művészet gondolatokat is szolgáljon és kiszolgálhatja a művészetet felfogásoknak. A l'art pour l'art-ra époly idegenül tekintett mint az új, az aszociációkat megtagadó művészetre. Az ő művészete amolyan erkölcsi intellektualizmus volt., Az- érzéseket is képzőművészeti anyagnak és az érzés kifejezését is művészi feladatnak vallotta.

A művészet egyéni adomány, egyéni tehetség, de a közösséget is szolgáló energia. A művészetet ugyan a művész szolálatja meg, de a közösséghez, a közönséghez szól vele. A művész egyéni, sajátos képzei és az általános képzetek összefüggése az, hogy a művész képzei odajutnak az összesség képzeibe s az általános képzetek kincsét gyarapítják. Ezekből a képzetekből formálódnak az emberiség és az emberség akarásai.

Vágó Pál a művészet emberségi hivatását vallotta. Álművésznek megadatott a közlés tehetsége, azért, hogy éljen vele. A művész közlőtehetsége a világon uralkodó isteni célszerűségnek az eleme.

Vágó Pál az ő festésének beszédességével, humorával, pátozával, hangulataival a művészetnek ezt a teleologikus felfogását hirdette. A művészetnek célja van, a művészet az emberiség szempontjából célszerű, a művészet akár lelkesít, akár mulattat, akár gondolkozásra serkent, akár szórakoztat, akár tudatot formál vagy öntudatot érlel, akár szépségekkel kábít, arra való, hogy segítsen felépíteni a közképzetek, köz- érzések, köztudat hatalmas szintézisét. És Vágó Pál, aki nem volt a problémák embere, a maga festésével összetevő volt ebben a szintézisben. A művészet céljának problémájához beszédesen^ megérthetően hozzászólt.

Mondanivalója volt és mindig megértést keresett. Akár képeket és tájképeket, akár monumentális festményeket, panorámákat festett, vagy könyveket illusztrált, elbeszél, lírai vallomásokat tett: mindig akarva is, ösztönszerűen eleget is tett a művészi közlés tehetségével járó kötelességnek. Nem az irány-

festésre gondolok, amikor a művésznék ezekről a kötelességeiről elmélkedem. A művésznék megadott, hogy a szépet szépnék értékelje, ezeket az értékeket közkinccsé tenni ugyancsak ilyen kötelesség. A szépről való tudat megalapozása és terjesztése, a művészet emberiségi hivatásának része. Vágó Pál közléseinek a magyarság volt a tartalma, képei a magyarságnak magáról való tudását szolgálták. Szolgálták tárgyukkal és tartalmukkal.

A kép tárgya csak elbeszélés, de a kép tartalma meggyőzés, a kép tárgya objektív elrendezés, a kép tartalma szubjektív beállítás, a kép tárgya elmondja, hogy mi történt, a kép tartalma arról szól, hogy a történés, a jelenet milyen megismerést keltett, milyen érzést ébresztett egy művész lelkületében. A művész közlése ott kezdődik, ahol a kép tartalma a kép tárgya fölé kerekedik. A festés magyarsága nem a kép tárgyán, hanem a kép tartalmán múlik. Münchenben a múlt század második felében, utolsó tizedeiben, de itthon is, müncheni hatás alatt, sok olyan képet festettek, amelynek hangsúlyozott volt a tárgy magyarsága, de a magyarságtól messzeségesen idegen volt a tartalma. Magyar falusi képek, csárda, vásárosok, búsongó nép, mindmegannyi magyar tárgyú jelenetek, cigánytáborok, duhaj legények, vidám idegen kép volt.

A képtárgynak és képtartalomnak ez az ellentétessége különben nemcsak magyar festők képeinek sajátja volt. A német népies jelenetek festői ugyanezt a bajt sínylették. Sőt éppen ők voltak a magyar festők megfertőzői. Az ő példájuk rontotta le színházi jelenetkévé a magyar festők magyar képeit. Vágó Pál nagy elszántsággal, erkölcsi intellektualizmusával hamarosan kiszabadult közülük. Tónusa, színezése, kompozíciója is a német népiesekével sokszor rokon volt, de meg tudott szólaltatni képeiben magyar jellegzetességet. Az ő parasztjai nem voltak Münchenben sem magyarosan kosztümözött német modellek. Az arcuk

beszédessége magyar volt. Vessük egybe a legkiválóbb müncheni népies festőnek, Defreggernek például „Italienische Bettelmusik” nevű stájer falusi képét Vágó „Jár a baba” nevű festményével. Mert egységes a tónusuk és a térnek és levegőnek az éreztetése ugyanaz. De Vágó képében a színpadi rendezettség helyett természetes valóságosság van. Még érvényesül a képben a müncheni akadémia, de a színház már nem érvényesül benne. Pedig Vágó közvetve Piloty hatása alatt volt: tanítómestere Benczúr és példaadói Piloty-schülerek voltak, s ami képet akkor festett, valamennyiben megcsendül egy-egy müncheni hang.

Akkor Münchenben a nagy drámai jelenetek után, a patetikusan naturalisztikus dekorációs festmények után a népies, nemzeti, érzélgősen realiztikus színpadi jelenetek következtek. Festőik közt legfelül a nagyszerű tehetségű Defregger, a meleg kedélyű Kurzbauer és a misztikus lelkületű Gabriel Max állott. Vágó közöttük élt, a sikereiket látta s a tudásukat tisztelettel elismerte. Talán az akarása a münchenies magyarok közé vonta volna, de ösztöne megóvta magyar magyarságát. Már pedig az ösztöne és az akarata párhuzamosak voltak. A „Jár a baba” figurái minden müncheni beállítottságuk mellett magyarok. Megszólal bennük az a valóságosság, amelytől Munkácsy parasztjai is olyan magyarok. Az arcvonások, a tekintet, sok egyéb momentum adják megmagyarázhatatlan sajátosságukat.

Azaz, hogy nem is az arcvonások, nem is a koponyaformák, nem is a testiség egyéb jelenségei adják ki Vágó Pál parasztjaiban a magyarságot. Valami különös szelleműlttség van bennük, amelyet anthropológusok és pszichológusok nem tudnak megmagyarázni, csak éppen festők tudnak kivételesen ábrázolni.

Vágó Pál nagy szegedi árvízképeének igazi értékét ez a kivételes lelkületábrázolás adja meg, amelyben két ellentétes elem, a realiztikus festés és a lelkületi kifejezés eggyé egyesül. Mintha valami belső észle-

lés, belső megfigyelés is közreműködne a külső megfigyelésen kívül abban a festésben. Amire expresszionisták a formák szenvedő és szenvedelmes feláldozásával törekedtek, a kiejezés művészete, felsőséges magátólértetődéssel nyilvánul ezekben a realizztikus, erősen naturalisztikus képekben: Munkácsy nagystilú parasztjaiban, Vágó Pál mélységes nézésű magyarjaiban, Bihari Sándor és Fényes Adolf falunépében.

Vágót lenyűgözte a müncheni műterem, az akadémia, müncheni magyar tanármestereinek müncheni pátosza, a nagy dekorációs elrendezés és a tárgyilagos naturalizmus, majd pedig a színpadi szépségek után a megkapó, izgalmas, festett novella. Tárgyi szenzációk után járt és hangulatok is beármnyé-kolták. Münchenben jogát kereste a jogafosztott lírai hangulat. A dráma és az elbeszélés és az adoma után a festészetben megint úrrá lett a líra, a hangulat, a tartalmatlan, megfoghatatlan érzés. A müncheni magyarok jórészt tárgyasak vagy patétikusok maradtak, Vágó azonban adózott a hangulatnak is. De ^valamennyi festményén sötét színezésükből és szabatos formáikról kiviláglott a szűk mederből kiáradás-nak vágya. A nagyrendet vágás áhítóza.

Teljes életében ez az áhítóza, a monumentalitás áhítása éltette, hevítette művészetét. Ki a szűk mederből, a dolgok pusztá elmondásából, az ötletek illusztrálásából! Vannak saját hangjai, orgonazúgásos hangosággá dagasztani őket, vannak biztos vonalai, hatalmas ritmusra fogni őket, buja színelületeket a nagy térre ráerőszakolni: ez volt az áhítóza. És vmegvolt a megvalósításhoz való tehetsége. De beléje kapott a magyar kontempláció. Ólomsúllyal a nyugodt szemlélődés. A nagy magyar egeesség, nagy magyar betegség. Vágó a reflexiók embere sohasem volt, de a szemlélődés kizökkentette fölfele íveléséből. Jó képeket festett, tehetséget érzett a világbírársra, mégis beérte a maga kis világával. Vágó Pál művészete nagyszerű ígélet volt. Böven adott teljesülést,

de nem teljesített mindent, amire a hivatottsága kötelezte Vágó rátermett a monumentálisra, néha-néha az ecsetvonásain nagy vágások voltak, adottsága volt, hogy a Munkácsiak sorába álljon. Be is jelentette hivatottságát, rátermettségét, azután visszavonult a szemlődés békés szigetére.

Nagy ritmusra, lendületre való hajlandóságával jól találta magát Wagner Sándor mesteriskolájában. A híres „Spanyol posta” festője pátosának árnyékában. A müncheni akadémiának három magyar tanára közül kettőnél keresett útmutatást: Benczúrnál aktokat, Wagner Sándornál lovakat rajzolt. Amott a kifejezés pompája, emitt a mozgás szépsége ragadta meg. A jázsági fiú csak kint Münchenben, Wagner Sándor műtermében eszmélt rá régi környezetére, a magyar tájakra, az Alföld jelenségeire. A tudat alól felidézte otthoni élményeit. És reprodukálta őket képeiben. Emlékezett a formákra és érezte a vonatkozásait. Ez a festés igazi útja: látni, észrevenni, emlékezni és reprodukálni. Vágó akaratlanul tette meg ezt az utat: a jázsági jelenségektől a müncheni vászonig. Modelljei csak emlékeztették, emlékei fölélédtek, megelevenedtek.

A róna néma végtelensége, égboltjának határtalansága pátosz-források. Petőfi monumentális pátosza, Detlew v. Lilienkron nagy szenvedelme természetlátásukból, természetfelfogásukból fakadt. Vágó Pál az Isaar partján eszmélt rá az alföldi rónára. Ott látott tudatosan magyarul és ott kapott bele lelkületébe a végtelenség pátosza. Feszültek az izmai, dagadtak az erei, hevült az akarása, forrt az ösztöne a monumentálissal való találkozásban. És festett genre-képeket, falusi idilleket, majd dekoratív történeti képeket és hangulatos tájképeket.

Párisba ment, hogy Jean Paul Laurensnál csillapítsa pátoszszomjúságát. Az intenzív történelmi festés mesterénél, aki csupa valószerűséget festett és mégis inkább hallucinált, mint fantáziált, amikor tör-

ténelmi jeleneteit festette. Nem drámákat, hanem patetikus genréképeket festett, akárhányszor riportokat a világtörténelemből. Talán ráijesztett a fiatal magyar lelkültre, amelyben a pátoszt úgy nyaldosta a szemlélődésre hajlandóság, mint a tenger a parti fövenyt. Vágó Pál talán ráeszmélt arra, hogy az az izgalmas, vérmes festészet csupán csak külső cselekvést ábrázol, belsőt még csak nem is érinti. Képeinek csakis tárgya van, de nincs igazi tartalma. Vágó „Menekülők” című képe Parisban festett müncheni kép, Laurens nem tudta lenyűgözni. És a „Magyarok Kiew előtt” nevű nagy történelmi festménye is inkább német mestereinek ad igazat mint a franciának. Hanem azért érték Parisban új ösztökölések. Parisban fölfedték a verőfényt, a világosságot és megtagadták a barna tónust, Parisban föloldották a színelületeket és felbontották a tónusokat és hangulatokat szűrtek le a fényből. Vágót, a szigorú zárt formák emberét, új megismerések érték. Megalkudott velük, de még nem hódolt meg előttük. A nagy ritmus, a nagyrendet vágás művésze nem adhatta oda magát egészen a színt és formát és kompozíciót felbontó modernségnek.

De revideálta régi tanulságait és megbékéltette őket új tapasztalataival. Derűs magátólértetődéssel, a nem bonyolult területek egyensúlyozottságával.

»Hazajött Budapestre és hamarosan az elsők sorába jutott sőt ezen a soron festette képeit, ízig-veéig magyar képeket, noha mindegyikben volt egy-egy emlék Münchenre. Magyar az olyan festmény, amelyet magyar művész úgy festett, ahogyan más művész még nem festett. Ez a magyar egyéni festés. És magyar az olyan festmény, amelyben az alakok olyan szellemültsége és a tájékok olyan átérzettsége látható, amelyekből magyar jellegzetesség adódik. Ez az egyéni magyar festés. Amannak, például, Ferenczy Károly vagy Rippl-Rónai volt a mesterei, míg Vágó Pál ezt a másik művészetileg ugyancsak értékes festést művelte. Amazt magyar festi, emez magyart fest. Mun-

kácsy mind a két sajátosságot és egyéniséget egyesítette magában.

Itthon sem tudott közelebb jutni a témáihoz és az alakjaihoz mint odakint. El voltak raktározva az emlékezetében. Egész sor állatképet festett és belekomponálta őket „a tájékba, mint Zügel, de keményebben megrajzolta őket. Nagy ritmusú rajzokat festett és nagy koncepciójú festményeket rajzolt. Az illusztrációi is ilyen képek. „Vonós négyesének” a címe élces, de a kép maga nem anekdotaszerű. És a „Becsületügy a Hortobágyon” sem festői vicc, hanem a térbe helyezésnek, a térben uralkodásnak, az eleven mozgás ábrázolásának impozáns biztonsága. Mintha az ilyen biztonság kizárná az impresszionizmust. Annak, aki a formákat ennyire tudja, a benyomások, a pillanatnyi formaalakulások, képfelbontások semmit sem mondanak. Vágó Pál nem is volt impresszionista még tájképeiben sem. Értett a nagy összefoglalásokhoz, a nagy folthatásokhoz. Ezek voltak megszólalásának eszközei.

Nem azt ábrázolta, ami csak egyszer, csakis egyszer volt, hanem a jelenségek összefoglalását kereste, észleléseinek, meglátásainak eredőit vettete vásznára. Az ő alakjai nem a maguk életét élő egyesek, hanem a néplélek tipikus kifejezői, tolmácsoló képviselői. Amikor magyar arcokat, magyar jellegzetes alakokat festett, a típust ábrázolta, realizztikusan, naturalisztikusan, de mindig általános érvényű képet alkotván. Vágó Pál, a realizztikus festő úgy volt ezzel, mint a naturalizmusban régen volt társai, a klasszikus kor festői és szobrászai vagy a reneszánsz-kor mesterei, akik nem az egyszer adottságot, hanem az általános érvényűt, a jelenségek eredőjét ábrázolták.

Ez a minden bonyodalom nélkül való művész összetettséget festett, amikor a legegyszerűbb témát, a magyar parasztot ábrázolta. A tipikus kép, egybevágóságok megállapítása, eltérések kiegyenlítése, Vágó

Pál magyar alakjai, amelyekről azt szokták mondani, hogy a megszólalásig igazak, tulajdonkép tudat alatt vagy tudattalanul megkonstruált képek. Azért olyan magyarok, mert az egész magyarságot képviselik. Lehet, hogy modellek arcképei, de Vágó önmagán keresztül látta őket, maga pedig az észlelésében, a meglátásában az egész típus tartalmát érezte. Ezen az érzésen keresztül látott.

Így volt magyar tájképeivel is. Természetlátása olyan volt mint embermeglátása. Nem festett sohasem intim tájképet, mert tájképei is reprezentálnak. Megfestésükre egy-egy vidék képe, ösztökelte, de a festményben magyar tájék képe alakult ki. A budavári királyi palotában függő „Jászberényi táj” is ilyen tipikusan magyar tájék, minden dekorációja, minden ornamentuma a nagy eredőnek egy-egy összetevője. Van benne valamelyes hősiesség és van benne sok mélaság is. A magyar tájék gondolata szólal meg benne, nem a tájék festőiségének problémája. Mert csakis elgondolásai voltak Vágó Pálnak, problémák sohasem zavarták. A tájképfestőt sem, a festői festőt sem.

Említettem már monumentalitásra, nagy ritmusra, nagy felületekkel megbíráásra áhítozását. Erősen hitt erejében s ez a hite élesztette vágyakozását. És mégis beérte a népies és a történelmi genrekeppel. De néha ezen a beérésen elhatalmasodott a nagyobb erő nyilvánításának akarata. Megfestette a „Budavár bevétele 1849-ben” képét. Nincs kompozíciója, csak ritmusa van és ettől a ritmustól a kép száz alakja, nagy tömeggomolygása, temérdek külön részlete egyszerre áttekinthető egységgé lesz. Máskor meg az élményekből és valóságokból messzire elkalandozik nem is a képzelet, hanem a káprázatok világába. „A paletta álma” ilyen káprázatfestmény. Akaratlan emlékezések, összefüggéstelen elképzelések torlódása: álmoképzetek képe. És Vágó azt hitte, hogy szimbolika van benne s hogy erőnyilvánulás. De ugyanakkor a „Jászapáti táj”-ban magyar valóság szépséges békéjét festette meg.

Budapesti szűz-uccai műterméből minden esztendőben nagyobb, kisebb képeket küldött a kiállítókra. Kerülgették a nagy ígéretet, éreztették a nagy lendületre való rátermettséget. A nagy érdeklődés, a sok siker, a hangos tetszés ugyanolyan hatással volt Vágó Pál lelkületére mint másokra a meg nem értés: elernyesztették a hatalmas kirontáshoz való akaratát. Erélye megpihent a sikereken. Azután hazament és szakasztott olyan lett amilyenek a tájképei: volt benne valamelyes hősiesség, de eluralkodott rajta a béke, a nyugodalmas szemlélődés. Pedig nagy történelmi és mozgalmas genreképeket festett és végigjártatta erélyes ecsetjét panorámák hatalmas vásznain is. Feszty Árpád nagy körképének, a „Magyarok bejövételének” egyik hatásos részletét, a lovas rohamot és a Bem-Petőfi-körkép lovascapatait ő festette: Wagner Sándor tanítványa.

A párisi világkiállítás magyar csarnokának falára a „Magyar huszárság diadalát” festette. Lázasan mozgalmas kép, a realiztikus festő szimbolikus összefoglalásra törekedett benne. És elemi erővel ható szimultánitásra is. Minden egyszerre és egymás mellett és minden egy nézőpontra összefogva. Az érdekes képnek nagy volt a hatása. Maga Vágó úgy érezte, hogy most talán kiélhetné magát a lendületben, hogy szembekerült a nagy várakozásokkal és rátermettségének nagy ígéretével. De szembe került az idő és a tér és a program akadékoskodásával is. Sokat kellett markolnia és hamarosan és mutatósán. Nem művészi követelmények és nem olyanok, amelyekre az ő nyugodt úri lelkülete rezonálhatott.

A millenniumi esztendőben történelmi díszfelvonulást tervezett. Olyan szabásút, olyan lehetőségeket mozgósított, mint annakidején Makart Bécsben. A pilotyzmus valóságokból színházat fogalmazott, ezek a felvonulások a színház gyönyörűségeit kivitték a valóságba. Vágó boldogan rávetette magát erre a képmegevalósításra, izgatta az a gondolat, hogy eleven

mozgás legyen a festett mozgásból, eleven tündöklés, szívérványos elevenség a paletta színeiből, a festő formáiból. Megrajzolta, megfestette a felvonulás terveit. Makartnak a bécsi felvonulás legnagyobb művészi alkotása volt, Vágó azt hitte, hogy a millenniumi díszfelvonulásában megnyilvánulhat monumentalitása. A terv megghiúsult, mert megvalósítása nagyon sokba került volna. A nagy művészetnek régen a mecénások *voltak az élettől*, Vágó is a mecénásban bízott, de a mecénás kénytelen volt félreállni. A művész pedig elkönyvelte csalódását elszalasztott nagy alkalmai számvetésébe.

A „Szeged szebb lesz, mint volt”-ot Szeged számára festette. Modern történelmi genrekép, pátosz nélkül való történelmi festmény. De részleteiben Vágó legmagyarabb képe. Azok a csónakos alakok, nézésük, gesztusaik a magyar komolyság, magyar szomorúság, magyar bizakodás és magyar tisztességtudás megtestesítései. Ezek az ábrázolások Vágó művészetének sűrített kivonatai.

A széteső kompozíción úgy uralkodnak, akár a széthúzó, széthulló ösztönök fölött az erős akarat.

Vágó Pálnak megint ki kellett volna mennie a nagy világba. Meghódítani azokat a lehetőségeket, amelyekhez rátermettsége révén juszt formálhatott. Hazament Jászapátiba, ahol 1854-ben született és belefeledkezett az otthon lehetőségeibe. Mindenképpen úri lelkület volt és magyar úr is. Nem zárkozhatott el a politikálás elől sem. Nagy terveket szőtt és nagy kedvvel beszélt róluk. És beérte velük, hogy beszélt róluk. Magyar úr volt, fantaszta és Pató Pál. Kultúremler volt, aki csigaházban a nagy világról álmodott. Mint politikusnak és úrnak tervei, programjai voltak, művészi tervek. Hogy hogyan lehetne a magyarságot egységbe fogni. Művészi gondolatok, neki nem problémák, hanem kész eredmények, nem a megvalósíthatóság és megvalósíthatatlanság közt imbolygások. Kész eredmények, éppen csak meg

kell fogni őket. De meg sem kísérelte, hogy megfogja őket. Hiszen művész volt, akinek nagy az erőfeleslege és aki játszik azzal, amit lát és gondol. Magyar volt mint művész és magyar volt mint úr. És művész és úr volt mint magyar.

A Szépművészeti Múzeumban több képe van, a fővárosi múzeumban is. Része volt azokban a kitüntetésekben, díjazásokban, amelyek kiváló művészeknek osztályul szoktak jutni. 1928 október 15-én halt meg ősi pátriájában.

Bihari Sándorról

Mikor Bihari Sándor 1886-ban megfestette „A bíró előtt” nevű képét, festménye hatalmas feltűnést keltett s mindenfelelől megszólalt az a vélemény, hogy Bihari ezzel a képével új utat tört a magyar genrefestésnek. Tárgyi és művészi tartalmával, festésével, felfogásával és közvetlenségével különbözött az addig volt genrefestéstől.

A képet megvette a király. Festőjét mint új hangon megszólalót állította be a magyar műtörténelem, és vele foglalkozván, átértékelte a genrefestés fogalmát. Különbö is teljesen megbontotta már a művészet főadatairól való gondolkozás, a művészetnek a műveltségben jutott szerepének fölismerése, a kultúrközösségbe tartozandoság érzetetésének szükségessége a festészet szokásos osztályozását. A festők mindent festőkké lettek, megérezték, hogy a festés hozzászólás a világ gondolkozásához és érzéséhez és keresték a hozzászólás alkalmát. Voltak, akik a szociális művészetet művelték tudatosan vagy ösztönszerűleg. A grand art csakis nagy múltjával érdekelte a világot, de a jelenhez való tartozandóságból kikopott. A műveltség erkölcsi összetevője átalakult, a festészetet a grand art fogalmi körének új tartalommal való betöltése kezdte izgatni. Úgy érezte, hogy a műveltség erkölcsi összetevője lehetőséget ad neki, hogy megteremtse az új nagyművészetet. Ez az összetevő az emberiség új kötelességtudásának kielégítésére, az embernek ábrázolására s a világnak az emberi iránt

való érdeklődésének felköltésére utalta a festészetet és rászorították az új útra a festői kifejezésben dúló lázongás eredményei is. A valóság, az elevenség eluralkodott a kifejezésben és megállapította a festőiség új föltételeit. Ezeket a föltételeket keresvén, festőinknek ugyancsak mindentfestökké kellett lenniök.

Minél inkább meghódoltak a mindentfestés előtt, a hozzászólásnak az előtt a vágya előtt, mentől beljebb kerültek ebbe a festésbe, annál inkább elhomályosodott a genre befogadott fogalma, annál inkább egyesült benne minden festői osztály. Hogy mindenki genrefestővé is lett, szinte genrefestménnyé lett minden kép. Csak a kifejezett, a csakis természetről való fölfogást kifejező tájképeket kivéven, minden kép a genrefetés keretébe vágyakozott. Amitől aztán ez a keret kitágult és tartalma mélyebb lett. Az „emberi” kifejezése, a festésnek az emberi érdeklődésbe beleilleszkedése lett a tartalma. Ez adta meg az úgynevezett népies genrekép jellegét s ez formálta át történelmi festésünket, a maga csekély nyomaiban, történelmi genrefestéssé. És ettől alakult át a vallásos festés is vallásos genrefestéssé. Az emberinek éreztetésére, kifejezésére való törekvés mint valami fékezhetetlen áradat vitte a festést a genre-ba. Odavitte a valóság pozitivistáit, a hangulatok költőit, a primitívizmus hítvallóit, a szimbolizmus elfinomultjait. Odavitte a naturalizmus minden fokozatán levőket és odavitte az impresszionizmus minden ellentétének rajongóit is. Ott igyekeztek a festészetnek a művelődéssel való közösségét kifejezni. Még azok is, akik az abszolút festés szögletéből a festésnek semmihez sem tartozandóságát, semmihez se való közét hirdették.

Ujabb népies genref estesünk kezdetében még ugyanazokat a hatásokat sínylette, amelyek elődjét sorvasztották. A tartalomban az uralkodó elbeszélést s a kifejezésben a színpadias elrendezettséget, ott az adomás él hajszolását, itt az ábrázolás pillanatára összegyűjtött jellemzetességeknek kihegyezését, ki-

domborítását. Az újabb népies genrefestés eleinte ugyanúgy bánt a néppel, ahogy a romantikus parasztnovella vagy népszínmű bánt vele, és ugyanúgy bánt a festőiséggel, ahogy a naturalizmusnak pusztán valóságát sima pontossággal megállapító fajtája bánt volt vele. De a sorvasztó hatások alól szabadulni igyekezett s a tartalmát a festőiség állapította meg, a festőiség pedig a kifejezés forrongásának új megállapodásai szerint alakult. A genrekép a modernség útjára szegett, végigment valamennyi állomáson. Ma már ezek az állomások olyanoknak látszanak, mintha nem is ezen az úton, hanem még az elhagyott területeken lettek volna.

A népies genrefestésnek azt az újabb áradatát az elbeszélés, az ábrázolás és éreztetés hullámzását, talán három kifejezettebb áramlata jellemezheti. Olyanok voltak ezek az áramlatok, mint a dagály, amikor a vizek egybegyülemlenek, megnőnek és kulmináció felé törekednek. E három áradatot egymástól elválasztván, hullámaikat Deák-Ebner Lajos és Vágó Pál, azután Bihari Sándor és Révész Imre, majd meg Kernstok Károly és Thorma János köré gyűjthettük. Kernstok köré akkor, mikor a „Lázító a gyárban” vagy a „Szilvaszedőket” festette, Thorma köré a „Szenvedők” vagy a „Kocsisok közt” képei idejében. Mindakettő mint genrefestő is a festőiség mindenfölkött valóságát vallotta.

Paris újból meghódította a festészet világát. A művészi forradalom megint a Szajna partjáról indult ki, mint a megelőzők. És az új forradalom szelleme kontinenssége megint meghonosodott. A nyugodalmasan elégedetlenkedők, az elégedetlenségen tőprenkedők menedékhelyévé, kitarásra biztatójává, meggyőződésre ösztökélőjévé lett. Mint ahogy a nagy francia forradalomból leszűrődött a kontinentális szabadelvűség, amely a lázasságon keresztül dogmatikus megállapodottsággá alakult, úgy abból a művészeti forradalomból, amely Courbet naturalizmusával kezdő-

dött és Manet plein-airfestésével folytatódott, leszűrődött a múlt század nyolcvanas éveinek és a kilencvenes évek elejének kontinentális festészeti modernsége. Münchenben is, a német festészet egyéb fészkeiben is, nálunk is. Legkevesbé Bécsben, amelyre azután tíz év múlva rohanást köszöntött a szecesszió. Akkor már Bécs művészete alól teljesen fölszabadultunk. Nem hatott még azokra a festőinkre sem, akik egyenesen ott készülődtek a festészetre. Bihari Sándor, Paris neveltjei; bécsi tanulmánya csakis epizód volt fejlődésében, Bécs neki csak amolyan perronja volt, amelyről fölszállt a gyorsvonatra, mert azon ment célja és a siker felé is. De őt a párisi művészi forradalom szelleme már csak megállapodottságában, leszűrődésében érte.

Már akkor új forradalom izzott: a művészetben a júliusi forradalom után egy új februári. Biharit az új elégedetlenség nem izgatta, ő boldogságon csatlakozott ahhoz a megelégedettséghez, amely a régi diadalmas forradalom nyomán támadt. Courbet tanításain elmélkedett. Közvetlenül talán Bastien-Lepagéin és Jean Paul Laurens, nagy festőtechnikus tanításain nevelkedett. Bastien-Lepage az erőszakoskodó összeegyeztetők közül való volt. Új vérrel, a naturalizmus vérével föl akarta éleszteni Millet romantizmusát s a békesség áldásában akarta részesíteni Courbet szeretlen naturalizmusát és Manet impresszionizmusát. A leszűrődött forradalmi szellemnek remek megtestesítője volt ez a nagyhatású művész. Olyan volt a művészetben, amilyen a forradalmi Thiers a politikában. Az ő pszichologikus realizmusából és az ő világosságfestéséből fogadta Bihari magába a festészeti forradalom igazait. És ezt az igazat vallván, kereste a festőiséget idehaza a magyar világban. Megtagadta végképpen a bécsi epizódot. Az ünnepi novellisztikából a realiztikus ábrázolásba menekült. Fölfedezte a modellben az embert, aki rászolgált és rászorult a jellemzésre. Megsejtette az emberfestést környékező impon-

derabiliákat és érvényesíteni, igyekezett őket. A képei jelenetek voltak, de a jelenetezésük naturalisztikus volt. A valószínűség azzal a magátólértéttel nyilvánul képeiben, amely a csakis festői kifejezés sajátossága.

Hanem a festőiséget nem uralkodhatta el anynyira, hogy csakis az hasson a képében. Kimérte a ható erőket és arányosította őket. A képtárgy ható erőit nem szorította háttérbe. Sem a humort, sem a folklorisztikus érdekességet. Emberei élnek, jelenetei elevenek. Emberei, tárgyai, tájéakai közt a kitűnő színértékelés és a távlat pompás kezelése folytán levegőt érzünk, képein a verőfény világít, de ennek a verőfénynek foltformáló játékával, színelevenítő vibrálásával, felületet differenciáló erőszakosságával még nem törődött. Harmóniáiba ez az elevenség nem szólt bele, amitől még úgynevezett színszimfóniái is hidegek voltak. Csak később izgatták a plein air lehetőségei és igyekezett is eleget tenni nekik vagy legalább megalkudni velük. Az új magyar genrefestésnek talán a legnagyobb sikerei az ő nevéhez fűződnek. Munkácsy mélyeséges emberjellemezése, elemi erejű festőisége, megrázó realizmusa és nagystílűsége után leginkább Bihari Sándor valóságfestő genrefestése hatott.

Taine azt tartja, hogy a műalkotásnak az a célja, hogy azt, ami valamiben, emberben, gondolatban, jellemben lényeges, még érthetőbben, még teljesebben adja elő, mint amilyen a valóságban. Bihari Sándor ennek a még érthetőbb, még teljesebb előadásnak volt a művésze. Ez a nagyobb érthetőség, nagyobb teljesség különben nemcsak a naturalista művészetben nyilvánul, az expresszionizmus a maga szenvedélyes kifejezésakarásával ugyancsak keresi őket. És a nagyművészet nagymesterei szintén a jellemben lényegesnek legmegérthetőbb előadásával remekeltek. Bihari a konkrét valóságokban látta azt a jellemben lényegest, mások a fogalmilag elgondoltságokban. De különben minden művészi festményben közreműködik

az az elgondolás, csakis a fotográfus dolgozik el nem gondolt, hanem készen beállítható motívumokkal. Minden művészi festmény, Bihari konkrét valóságainak ábrázolása is, gondolkozás, érzés és látás együttműködésének eredménye, a művésznek rendet kell csinálnia közöttük. És Bihari Sándor genreképeiben nagyszerűen érvényesül, alkotva érvényesül ez a rend. Küzdelmesek voltak fiatalságának évei. Szegény emberek gyermeke volt, Nagyváradon 1855 május 19-én született. Egy más adat szerint 1856-ban Rézbányán, Bihar megyében. Apja kis, zsidóvallású mesterember volt, szobafestő, aki nem költhetett gyermekeire. Sándor rajzolgatott, sok mindent, ami szeme ügyébe került, tehetségesen lerajzolt s a másik nagyváradi fiú körül Böhm Pál körül, aki akkor már müncheni festő volt, kalandozott ő képzelete. Böhm is szegény iparos fia volt, cégéreket, színházi dekorációkat festett, ugyancsak sokat küzdött, míg végre Münchenbe az akadémiába kerülhetett, Münchenben maradhatott, ahol híressé lett s magyar népies életképeket festett. Ez a példakép megszabta a kis Bihari útját. Művész akart lenni, elszegődött egy nagyváradi fényképészhez s annyi pénzt kuporgatott össze, hogy Bécsbe utazhatott. Ott megint fényképész lett, megint nyomorgott, egy esztendőt az akadémián tölthetett, ösztöndíjat is kapott, azután Pestre jött, itt egy ideig Székely Bertalan növendéke lehetett. Innen egy műbarát bankigazgató Parisba küldte. Ott Jean Paul Laurens tanítványa és Bastien-Lepage híve lett. Megfestette „Cilinderpróba” és „Keresztűzben” nevű képeit, amelyekkel itthon nagy sikert aratott. A „Keresztűzben” a király megvette Rudolf trónörökösnek. Elmés képek voltak, megfestésükben is könnyed elmesség nyilvánult. A Cilinderpróba-ban az a komikus ellentétesség mutatkozik, amelyről azt mondják, hogy az élcnak az éltetője. Ez a két festmény még művészi viccelődés volt, komikummal meglepő elmesség. És ellentétességnek volt része megfestésükben is: a

Bastien Lepage technikai ügyességtől idegenkedő tárgyilagosságnak és Jean Paul Laurens technikában kéjelgő naturalizmusának ellentéte: a két hatásnak ellentéte és — összeegyeztetése. A képtárgyban élces, a megfestésben művészi elmésségek voltak.

Parisból Olaszországba ment Bihari, azután hazajött és Szolnokon telepedett meg. Itt lett az a művész, akinek a képét megrögzítette a magyar műtörténelem. Itt történt a nagy átalakulás. Vájjon belső küzdelem vagy hirtelen megismerés vitte új művészetébe? „A bíró előtt” az új népies genrefestés első híres dokumentuma. Egy művész élménye a színek beszédességének, a motívumok átélésének s az emberi jellem festői megjelenítésének világában. Az eleven élet mint magától értetődés, nem mint beállítottság, a művészi szépnak tárgya. És mindaz, ami hozzátartozik, az ember s gesztusa, a szín és melege, a tér és mélysége, a jelenség és romantikája a legnemesebb stílus, a természetesség hatásosságával feltüntetve. „A bíró előtt” 1886-ban került a közönség elé. Tösgyökeres magyar képe a benne ábrázolt alakok tösgyökeres magyarsága révén. A falu lelke tárult föl benne, míg például a később festett „Falu rosszában” csak a színházi falu és a színpadi alakok vannak jelenetelve. A Társulati-díjjal jutalmazták.

Bihari a szolnoki művésztelep egyik megalapítója volt. A telep tagjainak művészetében nem volt közösség, csak a magyar festés problémája hozta őket együvé. Volt közöttük olyan, aki valamelyes hatással volt műteremszomszédjára, de igazában önálló, egymástól függetlenek maradtak. Nem olyan tábor volt mint pl. a nagybányai. Nagybányán kimagasló művészek mégis valamelyest orientálták egymást, Szolnokon érvényesült Courbet tétele, „nem iskolák, hanem csak festők vannak”. Bihari magában állt és így állt később Fényes is. Csak a valóság megbecsülésében voltak egységesek, az intellektuális és az érzéki festés nagy viaskodásában realisták maradtak. Szenzualisták, akik

érzéki élményeikre esküdtek. Ezeket az élményeket fogták fel, dolgozták fel magyarul. Mint már jóval előbb az osztrák Pettenkofen, aki Szolnokon — magyarul festett. Bihari szolnoki festésében félreérthetetlen az a magábanállás. Szolnokon festette meg az „Oláh temetést”, nagy csoportos képet a szabadban, verőfényes levegőben. És festette az alföldi népet, cigányokat, parasztokat ábrázoló életképek sorát, humorral is, a meglátáson érzett örömmel is, mindig a festőiséghez ragaszkodással. A „Programmbeszéd”, „Az ő nótája”, a „Vasárnap délután” ilyen képei.

Azután, a nyolcvanas évek végén, külföldön járt, megint Parisban és hosszabb ideig Münchenben. Mindenhol képeket küldött a budapesti kiállításokra, amelyeken sok díjjal kitüntették, 1893-ban a nagy állami aranyéremmel, a millenniumi kiállításon a király a Ferencz József-rendet adományozta neki.

Megpróbálkozott a történelmi genre-festéssel is. Hatalmas méretű historiai képet festett a nagyvárad városháza számára, Zsigmond király és Ulászló lengyel király találkozását a nagyvárad székesegyházban. A nagy képben kiütközött párisi iskolája, a kompozícióban is, a koloritban is. Festett néhány vallásos tárgyú képet is. Mindentfestő genre-festő volt bennük is, a befejezetlenül maradt „Krisztus temetésében” is. Természetes volt, hogy Szolnokon, az Alföld kapujában, tájképeket is festett. De hiányzott bennük az ember, pedig Bihari emberfestő volt: képzei, megismerési, fogalmazási az emberhez fűződnek. Nevezetesebb képei közül több, „A bíró előtt” is, a Szépművészeti Múzeumban van.

Bihari csak ötvenegy éves lett, utolsó éveit a fővárosban töltötte, a művészeti mozgalmakban nem vett részt, de barátságosan érintkezett művésztársaival, eljárt a Japán-asztalhoz és el-elhallgatta hangosságát, a Szinyei, Lechner, Fényes, Kernstok körül nap-nap mellett csoportosulókét. Mosolygó bölcs volt ott a mű-

vészársaságban, ahová mint valami szigetre menekült életének háborgásából. A halál is ilyen menekvése volt. Mélyen lesújtotta a művészvilágot, amely a művészt és az embert is meggyászolta.

Magyar-Mannheimer Gusztáv

Magyar-Mannheimer Gusztávot, betegséges utolsó két esztendejét kivéve, mindig fiatalnak látták. Mikor hetven éves lett, nagy, külön kiállításban bemutatta új műveit. Erő és felfogás dolgában ugyanolyanok voltak, mint régibb festményei: tudatosság és tudás, öntudat és erőtudat, tehát egyéniség nyilvánulásai. Akarat szólalt meg bennük, pedig a képzőművészetnek tulajdonképp ösztönök a forrásai, a látottak utánzásának és a képzetek kifejezésének ösztönei. Azon az úton, amelyen ebből az ösztönből akarat lett, szabadult ki a képzőművészet a primitivitásból és ért el magasrendűségéhez. Az ösztönökben is nyilvánulhat tehetőség, készség, de a harmóniára igyekvést és a szépségben elrendezés törekvését a művészet az akaratnak köszönheti.

Némely művészeti modernségnek abban való merterkedése, hogy az elfinomultságot megint primitívvé tegye, meghiúsul azon a lehetetlenségen, hogy a tudatos akarat hamarosan tudattalan ösztönné fejlődjék vissza. Magyar-Mannheimer Gusztáv, aki pedig csupa tudatosság, mindig idegenül tekintett arra a tudatosságra, amely programmos művészi modernségeket alakít. Ezek a képzőművészetet ki akarnák ugyan ragadni mechanizáltságából, amelybe a szokás, a gyakorlat, az iskolázottság vitte, de nem a szabadság felé viszik, hanem valamely másféle meghatározottságba, új korlátok közé, felfogások megkötöttségébe, amelyet gyakran fanatizmus őriz. Magyar-Mannheimer

művészei független még a tanultságától is. Mesterségben való tudását ugyan tanultsága adta, de a formáját maga alakította. A tanultságtól függetlenítés és a kifejezés formáján uralkodás a művészi egyéniségnek kelléke, talán a mivolta. Az, amit személyiségnek is neveznek, s Magyar-Mannheimer ilyen művészsze-mélyiség volt.

A művészeti műveltségnek ugyanolyanok az összetevői, mint a korok műveltségének: esztétikaiak, logikaiak, erkölcsiek és fizikaiak. Az egyes művészek művészi kultúrája pedig úgy különbözik egymástól, ahogyan bennök ezek közül az összetevők közül hol az egyik, hol a másik uralkodik. Magyar-Mannheimer festésén a szépségben való kedvtelés és a megszólalásban, a kifejezésben való öröm uralkodik. Amannak meglátások, ennek pedig átérzések a forrásai. Az egyik élményekben, a másik az öntudatban, a művésznek saját magáról való tudásában gyökerezik. A kettőnek szintézise az alkotó művész, aki alkotva reprodukál. Magyar-Mannheimer festése azt a kettős örömet, az élményben és az öntudatban való örömet fejezi ki.

Ez az öröme az egyetlen olyan érzése, amely megszólal képeiben. Másféle érzelmeket az ő festése nem is fejez ki, gondolatokat sem. A hangulatoknak a művészetben jogosságát valahogy elismerte, de nem az olyanokét, amelyek benne támadtak, hanem csak azokét, amelyeket festménye — másokban kelt. A hangulatok neki nem ösztönzései, hanem eredményei voltak. Nem festett meg rájatóró hangulatokat, nem a jelenségek, hanem a maga pátoszáat szólaltatta meg. Hideg ésszel látta a pátosz lehetőségeit és megszólaltatta. Megadatott neki, hogy ne átérze a természet, a tájék, a jelenségek hangulatát, hanem föléje kerekedhessék. Kifejezhesse együttérzés nélkül, a pátosz akarásával. Ez az ő szépségben és ábrázolásában való öröme. Rácáfol Zolának arra a tételére, hogy a műalkotás a művész temperamentumán át nézett da-

rab természet. Az ő műalkotásai egy művészi intellektus akaratan át leszűrt természet.

Magyar-Mannheimer tájképei kompozíciók: meglátásaiból komponálta őket. Tárgyi tartalmuk ellenére is tisztán kolorisztikus szerzemények. Még azok is, amelyeket csak rögtönzött, gyakran csak az emlékeiből. Egész sor festménye merő rögtönzés, festői ötletek fölvetése, színhatások megszólaltatása. Mindegyikben barokk lendület és realiztikus biztonság van. Képei a lendület ellenére naturalisztikusak és a lendület révén egyéniek. Minden naturalisztikus egyéni ábrázolás az ornamentumot hangsúlyozza, a dekorációt érvényesíti: részletek összefogására törekszik, a ritmust kutatja, a kép összetevőinek eredőit, a vonalakét és a foltokét kibogozza. A művészi naturalisztikus ábrázolás előbb-utóbb inkább művészi, mint naturalisztikus lesz. Előbb-utóbb megtagadja a természetességet. Nem is az irányzat készleti erre, hanem gyakran az ábrázolás technikája.

Magyar-Mannheimert még a természetlátásnak sajátossága is erre az útra terelte. Dinamikus természetlátása a természetet mindig hatékonynak látta. Az efajta természetlátás festőket a szimultán festésbe csábíthat: olyanokat, akik az egymásután egyszerűben akarnák ábrázolni és átváltják egymásmellettségre. De Magyar-Mannheimer naturalizmusa a valóságát dekorációvá alakította. Nagy ornamentumokba foglalta a meglátásait. Mindig is ez volt az útja a képzőművészetnek. A csipkézett akantuszlevél ezen a természetességet megtagadó úton lett a máig is érvényben lévő ornamentummá. A görög művészet élesre, a római gömbölyűre faragta a vonalait. A régi zsidó képzőművészeti elemek is így szakadtak el a természettől, így lett a meglátott formákból arabeszk és így lesz a naturalisztikus ábrázolásból stilizáltság.

Magyar-Mannheimer sohasem tér le a stilizálásba vagy a geometriába. Ornamentumai a valóságnak közvetlenül, nem kiesztelt jelképei. Minden ábrázolt kép

csakúgy jelkép, mint ahogy minden szó is az. Az ábrázolás épügy jelképez, mint a beszéd. És mind a kettőben a fogalmak nyilvánulnak és mind a kettő rejtelmesség felé hajlik. A kép arra, hogy spirituális elemeket rejtelmesen megtestesítsen, a szó pedig az elspiritualizálásra. A szimbolizálásnak két ellentétes iránya ez. A görög allegória amabból, a keleti allegorizálás pedig emeből származott.

Az igazi művész sohasem naturae imitator. Az imitálás tilalma, természetesen, nem esztétikai, hanem erkölcsi paranccsal szólal meg a bibliai törvényben, amely úgy szól, hogy „ne csinálj magadnak faragott képet, sem semmiféle alakot arról, ami fent az égben, vagy ami lent van a földön, vagy ami vízben van a föld alatt”. A modernségben érvényesülő úgynevezett „tárgytalan művészetnek” ősi forrása tulajdonképpen ez a bibliai törvény. A bibliai tilalom azzal a jelképezéssel száll szembe, amely a szellemiség jelenségeit megtestesíti. A bibliai törvény őrt állt a képzelet elé, hogy ne éljen vissza a jelképekkel.

A primitív ember fétisei, a magasabbrendűek zoolatriája, a hellének mitológiája a jelképező vallásfelfogásnak útvesztői. A bibliai ábrázolási tilalom nem szépségellenes, hanem jelképellenes, még később sem lett képellenes, amilyen pl. tündöklő korában az iszlám volt, amely ugyancsak tiltotta a természet utánzását és megalkotta az arabeszket.

Magyar-Mannheimer sajátos vegyüléke a magától lett embernek és a tanultságban kifejlett művésznek. Nem sokat iskolázott, de művészi tanultsága alapos. Kis iskolás korában kenyérért rajzolgatott, cégtáblákat festett, fényképésznél robotolt s csak azután került a mintarajziskolába Székely Bertalan és Greguss János elé. Apja valamelyest támogatta, tanító, tehát szegény, de művelt, sokat tudó ember volt. Házának a levegője is tanultsággal volt telítve. A fiú ügyesen rajzolt, festegetett, minden áron művész akart lenni. Kenyérkereső úton kereste ennek lehetőségét.

Retoucheurnek Bukarestbe egy fényképészhez szegődött, de hamarosan belátta, hogy tévesztett úton jár. Megszökött mesterétől, megint haza került, itt újságokat, könyveket illusztrálgatott. Tizenhatéves korában fiatalos vakmerőséggel a „Szabin nők elrablását” festette meg. Egész sor pompásan megrajzolt akt van ebben a képében, mintha hosszan tanulmányozott volna érzéki női testeket. Ez az első képe emlékkiállításában utolsó képe, a „Hullámverés” mellett függött. Hatvan esztendő t hidaltak át.

A vékony dongájú, nagytehetségű fiút elsegítették Münchenbe, ahol ráeszmélt arra, hogy a művészet mesterségbeli alaposság is. Komolyan nekifeküdt a megszerzésének. Az akadémián a magyar Wagner Sándor tanítványa volt, majd Löffitz lett a mestere, de inkább a müncheni milieu nevelte. München akkor csupa művészeti izgalom volt. Irányok, módszerek, felfogások, kívülről való hatások, megrögzöttségek viaskodása és csupa lelkesedés, hogy mit is rejt a művészet számára a jövő? Milyen lehetőségeket és követelményeket? Párizs már készülődött a rejtély megoldására és Münchenben is izgultak a megoldás körül. Magyar-Mannheimer a magyar kormánytól 800 forint ösztöndíjat kapott, vagy három évig élt belőle. Münchenben elszántan, hol fanatikus akarással, hol humorától nekibátorodottan. Gyűjtötte a tanulságot, azután öntudattól fűtötten hazajött. Innen Bécsbe került Makart mellé. A pompa mestere mellé. A dekoráció lendülete, a kompozíció pátosza, a sötét tónusba ágyazott búja színezés muzsikája megragadta. A makartizmusnak már régen elmúlt az ideje, de magának Makartnak értékét kezdik újra megismerni. Magyar-Mannheimer haláláig hálásan gondolt a bécsi mester hatására.

Majd újabb állami ösztöndíjjal Itáliába, Rómába, Nápolyba, Firenzébe mehetett. Ott szedte magába a Campagna és Capri impresszióit, az olasz mezők, kertek, országotak, dombos panorámák, virágos tanyák, falvak, égboltok és borulatok emlékeit. Nagyszerű

emlékező volt, minden meglátása megrögződött az emlékezetében. Akármilyen formára, alakra, folthatásra, mozgásra, gesztusra, színharmóniára volt szüksége: felidézte emlékezetéből. Megmondta Filippo Villani a firenzei művészetről a XVI. században írt traktatumban, hogy a festők az ő felfogásuk és erős emlékezésük révén egyforma rangban vannak a szabad művészetek mestereivel, az *artium liberalium* magisterekkel, a régi doktorokkal, sőt hogy őket illeti meg az elsőbbség.

Régi és új nagy művészek is a hit áhítatával vallották az emlékezés jogát és művészetalkotó energiáját. Magyar-Mannheimer emlékezése tele van az emlékezés följegyzéseivel. Csupa kép, csupa észlelet, csupa érzéklet. A fejében hordja a vázlatkönyvét, Itáliának nemcsak a kék ege, hanem a felhői is éles emlékezésében boronganak, tornyosulnak. Mikor Itáliából hazajött, itt új küzdés várt rá. Az étellel is, de a maga egyéni művészeti jussáért is meg kellett küzdenie. Nem csatlakozott táborokhoz, nem hódolt be irányoknak, beírta önmagával. De érvényesült temérdek csalódáson keresztül is. Megfestette a New-York kávéház mennyezetét, festett arcképeket és festette természetdrámáit. Benső kapcsolatba került írókkal, tudósokkal, tagja lett 1890-ben az Élet-társaságnak, modern írók, tudósok és művészek összeverődésének, amelynek Ibsen, Brandes, Arne Garborg, Strindberg is patronusai voltak, amellyel kapcsolatot tartott a gráci Schuchart, Mahler Gusztáv, a nagy zenész, és itthon egész sor szellemi kiválóság. Festményeit múzeumok vásárolták, a Szépművészeti Múzeumnak Magyar-Mannheimer gyűjteménye van és nemzetközi kiállításokon is díjazták és megjutalmazták őket.

Ellenfelei, ellenségei is voltak, ami egyéniségeknek mindig velejárója. Éles volt a kritikája, csípősek, kíméletlenek a megjegyzései, humorosak voltak az ötletei és malíciába fojtotta lágy érzélgését. Mert ez a gúnyosan mosolygó, epésen tréfálkozó művész lelke

mélyén érzelő, melegen érdeklődő, eszményekért lelkesedő ember volt.

Magyar-Mannheimer festésében sok az ellentéteség, de sokféleségében is szuverénül egyéni. A sokat tudóknak az a kedve nyilvánul benne, hogy éreztessék azt, hogy mindenféle téren megállják helyüket. Az ilyen művészek néha úgy hatnak, mintha demonstrálni akarnák a tudást. Ami gyakran a virtuozitás csillogtatására bírja őket. Magyar-Mannheimer is közéjük tartozott. Azok, akik véleményt mondanak festéséről, rendszeren úgy kezdik ítéletüket, hogy sokat tudott. Ezt a főimpressziót keltik a képei. Említettem már, hogy többnyire csak emlékezve festett, nem a tájék előtt, hanem legyűrte a természetet, művészi akarata alá rendelte. Úgy emlékezett a tájékokra, a motívumokra, mint a tudós az adataira, a megtanultságaira. A festés nagymesterei jobbra így festettek. Megtanulták a világ képét és benne a dolgokét. A formákat, a mozgásokat, a színhatásokat, az árnyékok és fények egymásvonatkozását. Ez a megtanultság volt az ő tárházuk. Ha valamit kieszeltek, a megfelelő motívumokat, festői elemeket, ábrázolási készletet kiszedték emlékezésük tárházából. Nem is azt festették, amit láttak, hanem látták azt, amit kieszeltek. Magyar-Mannheimer megtanulta a tájékot, a vidék részleteit, a természet száz objektumát, a festői megjelenés kellékeit, a fényhatásokat, a foltok játékát. E tanulmánya nyomán kialakult a tudása. Úgy látott, ahogyan emlékezett mindenre, amit valaha látott. Ezért azt is megtestesítve látta, ami sohasem került a szeme elé. Komponálta a valóságot. Akárhányszor megszerkesztette a képet a tudott részletekből, teremtett tájékokat és lefestette őket. Látott és feldolgozott, azután emlékezett és átdolgozott. Megfogalmazta a képet emlékekből, vagy az emlékezésén élő képzeletével megelevenítette, megtestesítette, nagystílvé formálta, azután ezt a testté vált természetet, ezt a pozitív alakot öltő elgondolt képet lefestette. Úgy mint azok, akik csak lefestik.

Látta a képet sajátos felfogásával, amely mindenben nagy ornamentumot sejt. Amely tehát mindent nagystílvé alakít, amely pátosszal szólaltatja meg a természet minden jelenségét, tüneményét. Ezért nehéz néha a képeiben az, ami a természetet csakis utánzó festők képeiben súlytalan. Ezért lesz bennük akcióval teljessé az, ami a természetben csak festői. Ezért hatnak a képei monumentálisaknak. Mert a részletek beleolvadnak az ornamentumba, a táj képe drámaiságba, így lettek paysage intime-jei heroikusokká. Pedig sohasem festett heroikus tájakat, vadromantikus vidékeket, vízeséses, sziklatömbös, erdőzúgásos, patakorohanásos tájékokat.

A mindentfestők közül való ő is, mégis a tájkép volt az igazi birodalma. Festett történelmi képet is, figurális kompozíciót, aktokat, arcképet, genreképet, virágképeket is, de nagystílúsága legbeszédesebben a tájképeiben nyilvánul meg. Tájképeiben a természet merő cselekvés. Mintha az örök keletkezést látta volna a természetben. Figurális képeiben is nagyvonalú a ritmusa, mélységre törekszik a tónusa, szinte szenvedelmes a színjátéka. Aktjaiban „Venus és Tannhäuser”, „Psyche és Amor” képeiben, régi mesterek pátoszával festett arcképeiben is. Akkor is, amikor nem széles ecsettel rakta fel a festékeit, hanem finom átmenetekre, részletező finomságokra törekedett. Egy-egy képben egymás mellett a művészet két energiája, a játékos kedv és a fölös erő. El-eljátszott finomságokkal, amikor egyszerre csak rájuk tör a kolorizmus szenvedelmessége. Néha Corot színezésének bensőségével szólal, majd munkácsyas drámaiságot éreztet súlyos, hatalmas ecsetjárása. Olasz és magyar tájképei, bújja zöld mezői, faenzai uccái, vidékeinek őszi pompája, nyári színmelegsége, havas szürke téli képei csupa mozgalmaság. Neki a természet történéis volt, élénk vagy tartózkodó történéis. Néha szenvedelmes a hullámozása. De sohasem festett heroikus tájakat, csak a természet mozgalmasságától áthatott intim tájékokat. A ter-

mészét drámaiságát festette, sohasem a tájék színpa-diasságát. Kolorisztikus rögtönzései szenvedelmesek, de mindig színek harmóniájába kicsengők.

Legmozgalmasabb a festése, mikor fent az égbol-ton jár, amely az ő képeiben sohasem mosolygón kék, hanem többnyire zaklatottan, feldúltan kaotikus. Mint-ha bennük a teremtést, a nagy keletkezést jelképezné. A káoszt, amelyből kialakulnak a formák, a nagy világ- és életornamentumok. A felhőjárásra, fellegek go-molygására, tornyosulására reagált legboldogabban a lelke. Hiszen a mosolygó, kék égbolton nincs cselekvés, már pedig az eseménytelenség nem érdekli. A ritmus-talanság, a csend, a béke, a Szinyei-Merse Pál termé-szetharmóniája, „das grosse Schweigen” az ő számára idegen volt. Nem talált bennük lerajzolni, megrajzolni valót. Ő pedig rajzolva kereste a dolgok struktúráját, a mozgások alkotóit és eredőit, a ritmus folyását, a formák határait és mélységeit. Rajzolt az ecsetével, rajzolt a valeurök érvényesítésével, de mindenek fölött megbecsülte a vonalat. A vonala garantálja, őrzi biz-tontségát, amely munkáiban mindenki számára érthe-tően megszólal. A vonala kiegyensúlyozza azokat a kisiklásait is, amelyekbe kolorisztikus rögtönzései, színe-zésének pátosza, ornamentumainak szertelensége néha belevitte.

Stevens, a belga festő, azt hirdette, hogy a művész mint rajzoló jön a világra s mint festő szü-letik. Magyar-Mannheimer, mint festő jeles rajzoló volt s ereiben a kolorista vére folyt. A rajzokban mindig valamelyes bensőség nyilvánul, olyanok mint az em-ber, aki rajzolja őket. Az ő rajzaiban nem voltak elraj-zolások, tollával, ceruzájával festett és modellált.

Szertelenség és rend, szenvedelmesség és föltétlen biztonság, játszi könnyedség és festői áhítat, komoly-ság és kecsesség fogóznak egymásba az ő festésében. Halála előtt néhány nappal feleségének azt mondta, hogy az éjjel színekkel álmodott „az én szép, régi szí-neimmel”. Ilyen álmodással aludt át a halálba.

Horovitz Lipót

Horovitz Lipót, a magyar arcképfestő, a müncheni képzőművészeti akadémiának tiszteletbeli tagja volt, külföldi kiállításokon kitüntetésekot kapott, 1896-ban Budapesten a nagy állami aranyéremmel tüntették ki. Mindezt azért bocsátom előre, mert egész sor magyar művészeti történelemben Horovitzot meg sem említik. Nevének európai hangzása volt, s az a magyar művészettörténelem, amely nem felejt, hanem emlékeit tényekre alapítja, amely megismeréseit megőrzi, felújítja, vagy kontinuitásban tartja, az ő nevét úgy iktatta be megállapításaiba, mint a legkiválóbb, európai hírű magyar arcképfestők egyikét. A műtörténelem nemcsak tudományosan rendszerbe foglal, hanem ítélkező bíróság is. Már pedig ennek, amikor ítélkezik, nem szabad elfogultnak lenni. A műtörténelemben érvényesülhetnek ideák, irányíthatják ideálok, de idoljai ne legyenek, mert az idol a megismerés megromtója. Horovitz munkásságában hatalmas tehetség nyilvánult, nem csillogó virtuozitás. Művészetének nagy kultúrája tudás és erkölcsi komolyság együttese volt. A művész erkölcsi komolysága abban nyilvánul, hogy munkájában a művészet iránt való kötelességet és az ön maga megbecsülését tartja szem előtt.

Ennek az erkölcsiségnek volt alárendeltje Horovitz egész működésében. Mint arcképfestő, aki elé az általa festendők tudvalevőleg nem csak kívánságokkal, hanem gyakran hiúságuk követelőzéseivel is állanak. Horovitz nem engedett nekik, mégis mint

nagy urak arcképfestője tudott érvényre jutni. Még az eleganciának sem tett engedményt, nem elegáns, hanem előkelő arcképeket festeti. A festőiség szem-meltartásával fiziognomikára törekedett, arra a szinte tudományos művészetre, amely azon a meggyőződé-
 désen alapul, hogy az arcvonásokból a jellemre, a gesztusokból effektusokra, ezekből pedig az úgy-
 nevezett belső figurára lehet következtetni. Hogy az ember külseje feltárja belsejét. Minden híres arckép-
 festő festésében a bensőnek és külsőnek ezt az össze-
 tartozását hangsúlyozni akarja. Wundt azt mondja, hogy az ember jelleme szellemi eredmény, amely egyúttal új eredmények oka. Ennek az oknak és okozatnak festői szépségekként és érdekességeként fel-
 tüntetése az arcképfestés.

Az arcképfestőt a legbonyolultabb művészi téma foglalkoztatja, az ember, ez a csupa differenciáltság. Ez a differenciáltság nem festői motívum s a nagy arcképfestők éppen ezt a motívumot teszik meg a festőiség tárgyává. Nagyszerű, mindenható művészeti erő a természet, de a legizgalmasabb benne az ember, aki legutoljára lett. Csakis akkor, amikor már készen volt a nagy természet; a föld, az égbolt is nappali verőfényével, éjszakai tündöklésével. És az ember teremtésével megszülettek az érzések. Csak éppen a gond és kötelesség nem volt még meg. De ők se késtek sokáig, megszülettek, amikor verítéket kellett izzadni az ember orcájának, hogy megteremjen a kenyér. A gonddal együtt pedig megszületett a —
 művész. Akit az a kérdés izgatott, hogy hol van a szépség? Keresi ősidők óta s fogja keresni mindig és meg-megtalálja nyilvánulását.

A nagy keresésben megpróbálkozott azzal is, hogy új természetet teremtsen: annak a helyébe, amely van, azt, amelyet érez, annak a helyébe, amelyet lát, azt, amelyért epedezik. Téved a Genézis könyve: nem az ember lőn utoljára, hanem a művész, aki folytatja a teremtést, ő is a mindent betöltő nagy

borongásból váltja ki a világot. Újjáteremt mindent, megformálja magának a maga természetét, az erdőt, a mezőt, a némaságot és a harmóniát, a felhők borulatot és a verőfény mosolygását, abból az izgató, borongó titokzatosságból, amely a valóság között és mögött incselkedik a kézzelfoghatósággal. Csak éppen az emberrel nem bír az újjáteremtő ereje.

Mindent hatalmába kerített az újjáteremtő művész, mindent modelláló anyaggá tett már, de az embert csak kutatja, csak izgatott kíváncsisággal ókumlálja, csak igyekszik a megismerésére, csak hízeleg neki a titkaiért, vagy gyűlöli a megoldhatatlanságáért. Van olyan is, aki meghódol előtte és megelégszik vele, hogy csak konstatálja, más meg furfangosan ki akarja játszani és stilizálja. A konstatálok vannak többségben, az embernek azok az egyszerű lefestői, akik megállapodtak a szimplex emberi ábrázolásban és csak a használati utasítás alkalmazásában térnek el valamelyest egymástól.

A stilizálok már kevesebben vannak. Valami haragos elkeseredés bírta őket az emberi titokzatosság kijátszására. Ha az ember nem akar az ő új világuk számára újjáteremtődni, hát teremtenek maguknak új embert. Olyant, aki nincs, aki nem is volt, akit az ő képzeletük a semmiből formál. Dehogy a semmiből: nincs az a képzelet, amely a semmiből tudná alkotni. A legmerészebb, a legszertelenebb képzelet is csak a meglévő elemekből tudja a maga alakjait formálni, csak összeszezi, stilizálja őket.

A nagyművészet pedig nem hagyja abba a kutatást. Hozzá akar férkőzni az emberhez. A belső figurához. Az arcképfestő lemond érte mindenről, az emberért még a természetről is. Problémája betölti a lelkét, leköti a hangulatát, élesíti a tudását. Az ember neki a valóság és a képzelet. Az ember az ő tükre, amelyben maga is, az egész világ is tükröződik. Az arcképfestésben a festőiség, a tartalmiség, a technika

és a témában való elmélyedés a legtökéletesebb harmóniában és mégis mindegyik külön-külön a maga legteljesebb szuverenitásával érvényesülhet. Az arcképfestés nagyszerű hódítás, a komplexembernek meghódítása a tulajdonképpen szimplex festés által. S az arcképfestésre nem a műalkotást magyarázó Zola-féle híres definíciót alkalmazom, hanem Shelleynek, a nagy angol költőnek, azt a mondását, hogy „a magam szíve tükrében megláttam a mások szívét”. Az arcképfestő a maga lelkületén keresztül meglátja, megérzi, fölfogja, megérti, megszólaltatja a mások lelkületét. Két lelkületnek találkozása a művészi arckép. S akármennyire demonstrál is például Whistler az ő arcképei elnevezésében (amikor például anyja arcképét „fehér és feketében való kompozíciónak”, vagy Duret arcképét „hússzín és fekete szín elrendezésének” mondja) amellet, hogy ő csakis festett: éppen az arcképei tanúskodnak róla, hogy ő az embereit első sorban megértette. Horovitz az arcképfestésről azt a Shelley-féle tételt vallotta.

Az arcképfestők jórésze úgy van a modelljével, mint a fényképész. Rájaerőszakol valamely mechanizált, reflexszerű kifejezést, amely technikájának, ügyességének, ábrázolási szokásának leghatásosabban megfelel. „Tessék mosolyogni”, vagy újabban „tessék mélységesen belebámulni a világba”, mondja a fényképész, „tessék pózolni”, mondja az arcképfestő. Pózolni úgy, hogy reprezentáljon. Ennek a reprezentálásnak vagy eleganciája, vagy pátosza van. A divatos, híres arcképfestők hatásának ez a fortély.

Horovitz, az arcképfestő, azt vallotta, hogy a képnek, tehát az arcképnek is, mindenk fölött festőinek kell lenni. Minden kép tárgyát letompult színezésével festőin érdekesen ábrázolta. Ha a festés a színek muzsikája, úgy Horovitz festői zenéje meleg moll-akkordokban dúslakodott. És mégis erővel teljes, mélyhatású volt. Ura volt technikájának, de egyetlen képében sem akart a művészet eszközeivel ügyes fogásokat érvé-

nyesíteni. A magátólértetődés szintén hozzátartozott művészetének erkölcsösségéhez.

Horovitz egy_éses tónusra hangolta össze színeit. Azoknak az akkordoknak melege sohasem forr hevülletté. Realisztikus volt a színezésben, dolgok, tárgyak, anyagok megfestésében, de az anyagszerűséget nem hangsúlyozta. Maga az arckép az ilyen hangsúlyozásnak kárát vallotta volna s a kép festőisége, harmóniája, ösztónusa megsínylette volna, ha a részek nem lettek volna koordináltak, ha egyes hangsúlyozások elméskedve, meglepetéssel hatva okvetetlenkedtek volna arcképeiben. Jobbára nőket festett, noha férfi-arcképei közt olyan elsőrendűek is vannak, mint Arany Jánosé, Pulszky Ferencé, Tisza Kálmáné, Jókai Móré, Brandes Györgyé és mesteri önarcképe. Attól, hogy annyi női arcképet, öregasszonyokat, modern nőket és fiatal lányokat festett, arcképfestésön valamilyes bensőség uralkodott el. A modern nőt sem festette mondaine asszonynak, hanem nőies nőnek.

Első nagy sikerét egy fiatal angol lány arcképével érte el. Huszonöt esztendőskorában Parisban megfestette a kis Eggly arcképét, kiállította a Salonban és mention honorablet kapott érte. És női arcképek alapozták meg világhírét, amely valamikor olyan volt, mint később a másik magyaré, László Fülöpé. Sapieha és Radziwill hercegnők, Wedel és von der Groeben grófnők arcképeinek szenzációs sikerük volt. Néhány képében Rembrandtos fényárnyék van, másokban Van Dyk-os előkelő tcjrtás, de valamennyiben jellegzetes az az említettem finom bensőség.

Kassán született. Két születési dátumát jegyezték föl az életével foglalkozó művek. Az egyik szerint 1848-ban, a másik szerint 1838 február 2-án született. Ez az utóbbi a helyes, hiszen 1853-ban már a bécsi művészeti akadémia tanítványa volt és az maradt 1860-ig, amikor Parisba ment. A bécsi jó művészek mindig inkább Parisba, mint Olaszországba vágyakoztak. Waldmüller és Rahl Parisba küldte tanítványait. Azt

olvastam Meytens Martinról, Mária Terézia híres arcképfestőjéről, hogy „büszke arcképeinek világias előkelőségét Parisban szerezte”. A bécsi festők, akik túl voltak az elpolgárosodott, kispolgárosodott művészen, Paris és München felé tekintettek, Horovitzot bécsi hét esztendeje után Paris vonzotta. Nyolc esztendeig maradt ott és fölszabadultnak érezte magát. Tudatos előretörekvés vitte az útján s az egész úton szenvedelmesen tanulva dolgozott. Lelkületi akadályokat, gátlásokat legyűrt munkával és arra igyekezett, hogy tudjon anélkül, hogy munkája közben mindig a tudásának tudatában legyen. Ez a magátólértetődés a művészi munka lelke és szemben áll a művészeti praktikákkal, fogásokkal, szerepjátszással. Ez a magátólértetődés, mint művészeti erkölcs, formálja a művész egyéniségét s ráviszi saját énjének érvényesítésére.

Szenvedelmes munkássággal és tanulással dolgozott a fiatal magyar művész Parisban a maga megismerésén és egyénisége érvényesülésén. Párisi képein sem látszik meg a munkával járó fáradtság. A művészi alkotás boldogságos, de gyakran lelki gyötrelmekkel is jár, fárasztó, izgalmas lelkületi gyötrődéssel, írók, költők, festők, szobrászok nagy sora emlékezik meg az ilyen gyötrődésükről. Mikor Whistlertől egy pöre tárgyalásán a bíró azt kérdezte, hogy illik-e kétszáz font sterlinget kérni olyan képért, amelyet két nap alatt festett, azt felelte, hogy nem is azért a képért követel kétszáz fontot, hanem azért a gyötrelmes munkáért, amellyel tanulása és művészi alkotása járt.

Horovitz művészi munkájában, kialakulásában része volt a lelkiismeretességnek és a lelkességnek. Mind a kettő alkotó eleme a művészeti erkölcsnek s érlel magátólértetődést is, izgalmas gyötrődést is. A magátólértetődéssel a művész a művészeti eszközökön uralkodik, az izgalmas gyötrődés pedig a művészi gondolat kialakulásának, a művészi eszközökkel összeegyeztetésnek velejárója, együtthatója. Horovitz fáradhatlanul dolgozott, képeket, arcképeket festett, párisi urakat

és hölgyeket lefestett s a művészet fővárosában hírnevet szerzett.

Minden képe megállapodottn biztos, kizárja azt, hogy véletlenül másmilyen is lehessen. Az arcképfestő nem a pillanatnyi arcvonásokat fogja el, hanem azokat az alapvonásokat, amelyekből az egyéni sajátosság kiadódik, nem alapítja képét affektusok mozgalmasságára, pillanatnyi arckifejezésekre, hanem szintézisbe olvasztja azokat az elemeket, az alapvonásokat s az affektusok okozta kifejezéseket. Az arckép exakt megfigyelésnek, megismerésnek eredménye. Az exakt megfigyeléseket festőileg egységbefogni az arcképfestő módszere. Minden idők nagy arcképfestői ezzel a módszerrel éltek. Cézanne megfestette Volland műkereskedő arcképét és Volland vagy százszor ült a festőnek. A kép teljes, tökéletes szintézis s nem látszik meg rajta a művész gyötrődése, lelkességének és lelkiismeretességének küzdelmes munkája. Horovitz is az exaktságnak és festőiségnek egybeolvasztásában fáradt. Híres Sapiaha hercegnő képe ennek a művészetnek remeklése. És azok Pulszky, Arany és Jókai arcképei is. Nincsenek mámorosan búja színeik: finoman, szelíden hangolt színesésük: erős kézzel finoman differenciáltak a tónusaik.

Parisban egy ideig genre-képeket is festett, a gyermekek kedves motívumai voltak. Az „Elsőszülött”, az „Ártatlan háború” híres ilyen képei voltak. De olyan kép festésére vágyakozott, amely az élet mélységeit tárja fel, amelyben a művészi forma, a festői-ség fölemelő vagy megrendítő eszméket szolgál. Valami nagy kompozícióra, lehetőleg történelmire. Jean Paul Laurens izgalmas naturalisztikus történelmi festményei hatásos témák, motívumok keresésére buzdították a festőket. Úgy lehet, hogy Horovitzot is a drámai, egyenesen tragikus elgondolásra nógatta. „Jeruzsálem pusztulásának emléknapiját” megfelelő témának tartotta. A lengyel zsinagógában sirató zsidókból akarta megkomponálni és naturalisztikusan is, romantikusan

is megfesteni. Rajzokat, vázlatokat készített, de fel-
támadt benne az arcképfestő: arcképmoделlekre volt
szüksége, elköltözött tehát 1868-ban Varsóba, hogy ott
megfelelő modelleket találjon. A varsói gheftóban
olyan különösségekkel találkozott, amelyek nemcsak
művészileg ösztönözték, hanem emberileg is izgatták.
Szomorúan, részvétellel festette le őket. A részvétről
Rousseau azt mondta, hogy benne azonosítjuk magun-
kat a szenvedővel. Ezzel a Rousseau-i részvétellel fes-
tette meg Horovitz nagy varsói képét, amely kiállítá-
sokat bejárt és mindenütt nagy tetszést keltett. Az
emberi művész „nagy szemével” nézegetett körül a
ghettóban és képeket festett róla, amelyben nemcsak
művészi problémákról volt szó. Ezek a gheftó-képek
csupa részvét vérből és szívből való emberekkel. Meg-
festette a gheftó alakjainak szomorú szemeit s azok-
nak a bánatos tekinteteknek nézésén beletanult az
emberek nézésének festésébe.

Noha gheftó-képeket festett, a varsói lengyel és
orosz arisztokrácia elhalmozta arcképmegrendelések-
kel. Novellisztikus képeket is festett, negédes, néha
érzékeny genre-képeket, amelyekben nagy messze-
ségben került önmagától. Jó áron vették meg őket. De
azután megint arcképeket festett, amelyekkel jóvá-
tette ezeket az eltévelyedéseket. Megtagadott bennük
minden szokványosságot, elméskedést és pózt. Arc-
képeket, amelyek mindenütt művészi eseményszámba
mentek. A müncheni akadémia tiszteletbeli tagjának
választotta értük és európaszerte kiállításokon díjak-
kal és jutalmakkal tüntették ki őket. A magyar festő-
nek világhírt szereztek s a művészek világa igazi nagy
művésznek ismerte el.

Azután Bécsbe költözött s ott maradt haláláig. 1917
november 16-án halt meg. Öreg ember lett, hetven-
kilenc esztendő, de mindvégig megmaradt annak,
aki volt, nem rombolt benne a vénység. Bécsben nagyra-
becsülték nemcsak művészete, hanem lelkületi finom-
ságáért is. Néha ellátogatott Budapestre és kiállítá-

sainkba beküldötte újabb képeit. Az ezredéves kiállításon a nagy állami aranyéremmel tüntették ki, 1905-ben gyűjteményes kiállítása volt a Nemzeti Szalonban. Irányoktól és áramlatoktól, az értük és ellenük folyó harcoktól félreállt, nem vett részt a küzdők lelkeségében, a művészet új forrongásaiban. De azért az öreg félreállt művész bensőjében nem volt sivárság, a szépné gondolatához, a művészet erkölcsiségéhez hű maradt és megértette az új szépségeket kereső fiatalok hevületét, még elkeseredését is. A művész minden művészetet aszerint értékeli, ahogyan az szépséget akar találni. Czolbe Henrik, a német filozófus szerint a művészeti szépség a természeti szépség utánzása, de belefoglalva a szociális viszonyok is. Kellett, hogy Horovitz megértse a fiataloknak azt az akaratát, hogy új művészi szépségeket keressenek.

Ferenczy Károly helymegállapításához

Annak a problémának, hogy Ferenczy Károly művészete honnan jött, merre tartott, hová jutott, nagy irodalma van. Legmegértőbben és legmegértetőbben Petrovics Elek foglalkozott vele az ő Ferenczy-tanulmányaiban. Ferenczy azok közé a művészek közé tartozott, akikhez azt a kérdést intézhetjük, amelyet Nietzsche mint lelkiismereti kérdést önmagához intézett: „Elöl jársz? Mint vezető, vagy mint kivétel jársz-e ott? Elöl akarsz-e menni vagy pedig magadban akarsz-e járni? Tudnod kell, hogy mit akarsz, de azt is, hogy akarsz-e?” Ferenczy személyisége a tudatosságnak, az érzésnek és az akaratnak egysége volt és ebben az egységben az akarat volt a felsőséges. Ferenczy személyiségéről, mint szintézisről helytálló az a megállapítás, hogy nemcsak összege volt az őt alkotó elemeknek, hanem, hogy benne azok az elemek egymásra okozatosan hatottak, egymást formálták és mindig új összetevőket létesítettek. Ferenczy Károly ezért a legösszetettebb és legbonyolultabb művészi egyéniségek egyike volt. Pedig önmagával mindig egyetértőnek látszott és arról az útról, amelyről tudakoltuk, hogy elöl jár-e rajta, kivétel-e, magában jár-e rajta, azt tarthatjuk művészi és emberi lényegének elemző vizsgálata után, hogy a belső egység felé vitte.

Ferenczy Károly mindig magában, egyedül járt, noha mint egy tábor vezére, mint a nagybányai művészek vezetője szerepel nemcsak a köztudatban, hanem műtörténelmünkben is. Ferenczy Károly Nagy-

bányán festett, de művészete nem volt nagybányai művészet, mint ahogy régebben, amikor Szentendrén festett, nem volt szentendrei festő. Nem volt művészi közössége Hollósy Simonnal, aki két müncheni tanítványával, Réti Istvánnal és Thorma Jánossal, megalapította a nagybányai művésztelepet. Ferenczy szívesen engedett a meghívásnak, hogy jöjjön le Münchenből szintén Nagybányára és ezt nagy örömmel és lelkeséggel fogadták a nagybányaiak. Nem a művészi közösség, hanem az öröm és lelkeség közössége fűzte egymáshoz a nagybányaiakat. Kiválóbbjaik ugyancsak kifejezett személyiségek voltak. A gyöngébb egyéniségekre, a bonyolultságok nélkül valókra kétségkívül hatottak az erősebb egyéniségek, elsősorban Ferenczy Károly, az is bizonyos, hogy még a kialakultabb énebrekre is ösztönzőleg hatott a nagybányai együttműködés, még Ferenczy Károlyra is, aki pedig a nagy együttműködésben is egyedül tudott lenni. És ez az egyedülálló, magában járó, mint vezér is elkülönülten haladó művész nem volt hangulatos a festésében, sohasem festett olyan képeket, amelyek kritikátlanul, minden tárgyilagosságtól mentesen tisztán tartalmatlan érzést, hangulatot fejeznek ki. Hiszen festő volt, akit a festőiség éltetett.

Állapítsuk meg előbb a nagybányaiság igazi értelmét. A lelkeségnek és örömmel az a közössége, amely a nagybányaiakat együtt tartotta és szerepüket meghatározta, ugyanolyan volt, mint a különféle szecessziókon, a bécsin, a münchenin, a berlinin uralkodó lelkületű közösség. Ezekben a szecessziókban, csakúgy mint később Parisban a Fauves körében is, nagyok voltak a művészi különbségek, mégis egységes volt a hatóenergiájuk. A Nagybányán először Hollósy Simon vezetése mellett csoportosult festők a különféle dogmatizmusokkal szemben a művészi szabadságot, az egyéniség jogát hirdették programukul. Ezzel a programmal megbotránykoztatták uralkodó művészetünket és a minden uralomba beletörődő közvéleményt. Ez a kö-

zös megbotránykoztatás alapította meg a „nagybányaiak” hírnevét és súlyát, Hollósy nyaranként Nagybányára vitte müncheni szabad iskoláját. Ott festették meg azokat a képeiket, amelyekben a művészet szabadságának a művészi meggyőződés becsületességével, a tanulmány alaposágával, s a kutatás gyönyörűségével egységéről tettek vallomást. Csak ezek voltak a nagybányai közösség elemei. A közvélemény a közös föllépés szenzációjának, a közös megbotránykoztatásnak hatása alatt formálta ki a „nagybányai” fogalmat. A szecessziónak magyar fordítása számba ment ez a szó. A félreértett szecessziónak újabb félreértéssé rögzítése volt a nagybányaiakról alkotott fogalom. A közvéleménynek műkifejezésre, jelvényre volt szüksége, hogy az elmúlt művészi forradalmukból leszűrjék, már intézményessé lett modernséggel szemben a modern művészeti forradalmat megjelölje. A „nagybányai festés” M tette meg ilyen műszónak. Mint ahogy a politika mindent, ami a forradalomból leülepedett szabadelvűségen felül emelkedvén, új forrongást jelent, radikalizmusnak mondott, a művészetben mindazt, ami abból a megpihent modernségből kitörtetve forrongott, szecessziónak, magyarul pedig nagybányaiságnak nevezte. Hollósy idővel elvált nagybányai társától, a máramarosi hegyek közé vitte tanítványait, hanem azért később is nagybányainak mondták őt.

Ferenczy Károly később is, amikor Budapestre költözött, a nyarat Nagybányán töltötte. Az ő és a többi nagybányai festő tájképei után valamennyiüknek jó ismerősei lettek a nagybányai motívumok, az indító motívumok azonban, amelyek megfestésüknél érvényesültek, mindig újak, mindig mások voltak. A meglátás öröme, az alkotás kedve, akarata és ösztöne, ezek a motívumok. Azt mondja Hartmann Eduard, hogy az, hogy valamely képzet motívumkép hat-e, az egyén jellemétől függ, a Ferenczy-képek megfestésének motívumai igazán az ő jelleméből adódnak. Különben is

elkerülhetetlen, hogy például a nagybányai festés értékelésénél, kialakulásának ismertetésénél a nagybányai festők jellemét tekintetbe ne vegyék. A nagybányai festés nem modorok, technikák, eljárások nyilvánulása, hanem lelkületi emócióké, affektusok, szenvedelmek és lelkesültségek érvényesülése, már pedig ezek összetevők az egyéniségek alakulásában.

Ferenczy Károly helyének a magyar művészetben megállapításánál azok az összetevők nagyon számba jönnek. Helye legelői, legfelül van. Ferenczy a magyar művészettörténelemben új fejezetet jelent. Mérföldmutatót festészetünk fejlődése útján. A magyar művészetnek a művelődésben rangjának emeléséhez jelentősen hozzájárult s ezzel a magyar kultúra rangjának emelkedéséhez is. Minél nagyobb, intenzívebb, súlyosabb, magasabbrendű művészetünk, annál értékesebb a kultúránk s annál inkább lehetővé teszi, hogy az esetleg föléje kerekedett értéktelenségek ne homályosítsák el. Súlyos magyar művészet egyik menedékhelye lehet a veszélyeztetett magyar kultúrának. Úgy mint ahogy például légvédelmi óvóhelyekbe elbújhatnak az emberek bombatámadások idején. A magyar művészet súlyának gyarapítói közt az elsők sorában állott a magában álló Ferenczy Károly.

Ferenczyt azok az említettem Nietzschei megfontolások és kérdések, amelyeket kellett, hogy magának is fölteszt, ösztökölhették a megismerések, az önmegismerés, az előrejutás útján. Lépcsőfokokon, amelyek nem pihent meg, hanem fölment rajtuk.

És művészetébe elmerülvén, mi is látjuk a lépcsőfokokat és megismerjük azt a forrongást, amely a sokaságból kivitte, mint magában járót. Bevitte a festését rejtelmes-sejtelmes árnyékokba s onnan tovább küldte a Verőfény mámorosságába. Az „Est lovakkal” című kép piktúrájából a „Festőnő” című kép festéséhez. Ez a forrongás néha szertelenné tette festését, erőszakossá színeit. A finomságok, a tónusok és valeurök megértő értékelőjét. De olyankor megtalálta azt, amit kere-

sett; leküzdte azt, ami megakasztotta, és verőfényérzéke mintegy hatodik érzékévé formálódott. Hatalmába kerítette a tűző nap fényét és ragyogó árnyékait és megfestette a „Festőnőt”, az „Erdőben” című tündöklő színpompát és a „Keresztlevétel” című képet, amelyben hatalmas erővel érvényesítette azt a jogát, hogy akkor, amikor fest, mindent, amit fest, festői aktusnak nézzen. Ezt a jogot szuverén hatalommal érvényesítették a két nagy festő-század mesterei. Képeiken a maguk festői fölfogása szólal meg kompozícióban is, festésben is. A nagymesterek ráhagyták egyenes utódaikra azt a jogot, azt a kötelességet is, hogy amikor festenek, mindenekelőtt festők legyenek. És Ferenczy Károly megbecsülte ezt az örökséget.

Hogy időközben félreértéssé lett az abszolút festés azok számára, akik a mesterségbeli tökéletességet a kultúrközösségbe vagy nem tudják, vagy nem akarják beiktatni, hogy beháborodtak a l'art pour l'art jelszóba, hogy céllel szentesítették az eszközt: lemondatták a művészetet kulturrangjáról és megtették nagyszerű ügyességgé. Egy boldogtalan félreértés áldozatai lettek. Ferenczy Károly is feljutott az abszolút festés magasságára, de nem tévelygett fent a bérceken, hanem végigjárta róla a festés minden tartományát, a hangulat és szín-szimfónia festését, a tájképet, a genre-t, a történelmi képet, az arcképet, a csendéletet, a stilizált dekorációt és a naturalista lefestést, a misztikus árnyékok, a ködhomály, a párás tónusok izgalmas festését és a szabad verőfényt, a meleg árnyékok, a búja, kövér színek mámorát. Mindig csak festő, de mint festő: érzések, hangulatok, szenvedelmek, sőt, bármennyire is lekicsinyelte az idea szerepét a festészetben, gondolatoknak is embere. Megszólaltatta őket a vásznan és sohasem szólt más nyelven, csakis a „csakis-festés” nyelvén. Ki tudott rajta fejezni mindent, hiszen más nyelven nem fejezhető ki az, ami festői. Ez a nyelv a lelkületbe elmélyedésnek is nyelve; ezen a nyelven kifejezhető a megértett „emberi”. Íme, elmon-

datta Ferenczyvel az arcképein azt, amit emberek lelkületéből megértett. Arcképei megcáfolhatatlan emberi dokumentumok, Három, különböző korban festett arcképére hivatkozom, mint ilyenekre. Kallós Ede arcképére, amelyet 1889-ben festett, 1893-ban festett önarcképére és a tizenöt évvel később, 1908-ban két gyermekéről, Noémiről és Béniről festett kettős arcképére. Más-más a technikájuk, még a kompozíciójuk is, mert hiszen megkomponálta őket, a színezése is változott ebben a húsz esztendőben, de ez a három arckép a legnagyobb arcképfestők sorába emeli a nagy mindentfestőt. Saját arcképe a legszuverénebb festés, fényes árnyékhatásoknak mesteri elosztása, a színértékek, valeurök legjobb érvényesítése, tónusok harmonizálása, s a nagyvonalúságnak a rajzon uralkodása. És az a csakis „festés”-kép mégis megrendítő szubjektívizmus, amilyen csak nagy költők vagy gondolkozók magukbamélyedéséből fakad, olyan, amilyen nagy festőknek életfelfogásukról tett vallomástételükben néha meg-megnyilvánul. Az Uffizi-galléria önarcképgyűjteményében vannak ilyen vallomástételek. Annak az ülő, a palettát energikusan fogó alaknak Ferenczy vásznán a művészet életet jelentő ideál, amelyért érdemes küzdeni, dolgozni s amelyért kötelesség sokat tudni, a mesterséget úgy tudni, hogy nagyművészetté legyen. Ez az arckép elemi erejű lelkesedésnek, az erő megbecsülésének, a tudás érzetének dokumentuma. Ez az arckép annak az önérzetnek a képe, amely az embernek azon a büszke tudatán alapul, hogy nincs korlátlanul kiszolgáltatva benyomásoknak, külső behatásoknak, annak a nagy stílusnak alkotása, amely akkor támad, amikor a nagy tudás nagy becsületességgel együttműködik.

A modern festés a csakis festői és a mindenek fölött emberi közt keresi föladatait. E két határ közt hatalmasan kialakulhat az egyéniség, de szertelenül elhatalmasodhatik a modor is. Kialakulhat a sajátos kifejezés és kialakulhat a különleges technika. Van

mind a kettőnek mámorosa. Az egyik nagyszerű őszinteséggel szólaltat meg, a másik az érdekességet keresi. Az egyik megindít az igazságával, a másik meglep színjátszásával. Az egyik a művész, a másik a színész. Megecsik néha, hogy mind a kettő kíméletlen: hogy az egyik nem törődik mással, csak a maga igazával, a másik pedig kéjeleg a maga szerepében. Ezekről a képekről szokták azt mondani, hogy nem lehet őket megérteni, mert — modernek. Pedig azok a képek csak vagy értékes vallomások, vagy pedig érdekes blague-ok.

Ferenczy Károlynak a festés sohasem volt szerepjátszása. Minden képében a művészet áhítata és komolysága nyilvánul. Ihlettség, amelytől minden képe monumentálisan hat. Minden képében világról való fölfogása szólal meg: a világot nagy, hatalmas modellnek tartotta, amely a nagyművészet rendelkezésére áll. Mintha minden csak azért volna, és csak azért történnék, hogy lefesthessék. És mindent úgy kell megfesteni, hogy a képben kifejeztessék a nagy természetrel való szervek összetartozása. Ettől a törekvésétől lesznek nagyszerűek a képei is. S ennek a mindent modellnek látó festőnek nagy erővel festett képei mégis úgy hatnak, mintha ember, tárgy, természet nem is modelljei volnának, melyeket lefest, hanem anyaga, amelyből ő formál. Így nyilvánulnak képeiben az általa lekicsinyelt „emberi momentumok”.

A „csakis festői” a vezérlő elve és ettől az elvtől jegyzeteiben mintegy bocsánatot kér, amikor bevallja, hogy az emberi momentumok iránt érdeklődött. De festői feladatot teljesítvén, elmélyedt a lelkiekben, hogy arcképet festhessen, kutatta a történelmi múltban a volt jelent, hogy históriai vagy bibliai képet festhessen, vizsgálta az emberekből, dolgokból, természeti jelenségből alakuló milieut, hogy genre-képet fessen. Csakis festői akart lenni és elbolyongott a szín rejtelmességében és a rajz világosságában. Mert a szín misztikus, a rajz racionális, a szín elbájol, a rajz meg-

magyaráz vagy meggyőz. Ferenczy mindig csak festő és mint festő mindig nagy kultúrájú, mesterkedésektől, fogásoktól tartózkodó. Mindig mindennek megtalálja a festői elemeit és a festői kifejezését. És mindig megszólaltatja művészeté legalkotóbb elemét, az őszinteséget. Még ott is, ahol stilizál, mert stilizálása nem egyéb, mint a fővonalra való visszavezetés. Képein a tündökléssel átítatott szín, a buja festésű felület, a mélységes árnyék több mint pusztán kolorisztikus kéjelgés: a racionális rajz együtthatói.

Ferenczy Károly minden képzetét figyelmesen, tudatosan élte át. Mikor a művész a természet előtt áll, a benyomások előbb tudattalanul hatnak rá, belekapnak az érzésébe s csak azután válnak tudásokká. Előbb valami transcendens látomány kapja meg, amely azután reális észleletté lesz. Természetes, hogy Ferenczy is így állott a természet és jelenségei előtt. És tudta, hogy bármennyire is konkrét valóság az, ami képzetévé lett, ő mégis inkább elgondolta a jelenségeket a látottak alapján, mint mindenki más. Ebben az elgondolásban rejlik a művész. És aszerint, amint az elgondolás, az elképzelés erősebb, mint a látottakról való tudás, alakul a művész naturalizmusa: aszerint, hogy a szellemiség erősebben vagy gyengébben avatkozik bele a műalkotásba, amely nagyjában fizikai folyamat. Ferenczy Károly természetlátásában, világmeglátásában szuverénül érvényesült a szellemiség. Amit ő „emberi momentumok” érvényesülésének nevezett, az ennek a szellemiségnek érvényre jutása volt. Mintha lekicsinyelné azokat az emberi momentumokat, amikor jegyzeteiben így szól: „93-tól 96-ig Münchenben éltem, ahol a művészi analysis és synthesis határaival és az embernek a környező természettel való összefüggésével némileg tisztába jöttem, bár az emberi momentumok még túlságosan érdekeltek.” Ebben a megállapításában logikai ellentmondás, fogalmak dolgában zavar van, hiszen az embernek a környező természettel való összefüggése nagyon is „emberi momentum”. Nemcsak

a szellemi közösségekben, nemcsak az emberiséghez tartozásban, a művelődésben részességben s a humanitás átérzésében nyilvánulnak emberi momentumok, hanem a természethez tartozásában is.

A művész gondolkozó és érző természetmeglátása természetészlelést mivel, a művész önmagát is megismeri a természetben. Ezek pedig emberi momentumok. De mindenek fölött ilyen momentumok iránt való érdeklődés az, mikor a művész az embernek az őt környező természettel összefüggését keresi. Ez a keresés naturalizmus és humanizálás. Lehet ez a keresés dualisztikus, külön választja a tisztán szellemi és a tisztán testi nyilvánulásokat, de talán a művész, ez a szellemiségben, lelkiségben, képzeletben gyökerező jelenség mégis inkább egységeseknek tartja az „emberi momentumokat” és ő is egységességet érez megjelenésükben, egységet érvényesít megjelenítésükben. Ilyen gondolkozásbeli következetlenségek és fogalmak dolgában zavar nem ritkák a nagy kultúrájú Ferenczynél, mikor elméleteket formulázott. Ilyenkor impresszionista volt, az egyik pillanattal nem korlátoztatta, nem ellenőriztette a másikat, az egyik elgondolással egy támadó másikat és fogalmakkal operálván, megmaradt, — Nietzsche szavait alkalmazva —, a derús felületen és nem mélyedt el a „mélységek retteneteségeibe”.

Akármenyire is csak festői festőnek mondták, s bármennyire leértékelték is az emberi momentumokat, mindvégig emberi, mindig átszellemült volt a festése. Tájékeiben, ahol az úgynevezett halott természetet ábrázolta, panpsychizmust érezhetni, a dolgok, tárgyak, a tér, a felület átlelkesültségét. És pantheizmust: mindenben él a teremtő isten és érvényesül a szellem.

Megfestette képeit, a „derús felületre” a mélységes mélységet, a végtelen térnek részét. Hogy uralkodott felületképeiben a rejtelmes téren, a mélységbe terjedésen! Néha egyenesen Hans v. Maréesre emlékeztet az ilyen képen, például a csodálatos „Három

királyok"-ban, ahol alakok és színek, tónusfinomságok és valeur-súlyok beleolvadnak a végtelen térbe. Máskor olyan emberi tud lenni ez a csakis festői festő, mintha egyenesen az „entfalteter Mensch"-et valló történelmi fölfogás szólalna meg képeiben, a „Józsefet eladják testvérei", vagy az „Ábrahám áldozata" vagy a „Hegyi beszéd" nevű nagy kompozícióiban. Az a József-kép harminc évvel megelőzte Thomas Mann híres Joseph-regényét és a másik két képből egyenesen időfölötti történelmi levegő árad, amelyhez képest szinte mérgesen fullasztó a nagy idealisztikusán történelmi festők képeinek levegője, a nagy történelmi képkompozíciók a maguk színpadias megrendezettséggel és szavalásos dekoratívizmusukkal.

Ezek különben is idegen elemek voltak az ő festésében. Különbséget tett a rend és a megrendezetség közt. A rend a világ, a természet okosságának princípiuma, Ferenczy a művészetben is követte ennek az elvnek érvényesülését, azét a rendét, amely a művészi alkotásban az ötletek, elképzelések, akarások, próbálkozások zűrzavarát leküzdi és létrehozza az egészet. A rend aktív, önműködő, spontán, a megrendezetség ellenben produktum, csináltság, reakció. A genreképek nagy része ilyen megrendezettségek. De Ferenczy cigányképeiben nem mutatkozik ilyen megrendezetség. A művészeti eszközök érvényesülnek, a cigányasszonyok képében például a mély kék színfoltok, a színakkordok, de nem mint „arrangement"-ok. Körülbelül ilyenféle a különbség a virágos rét és a virágarrangement, a bokréta és egyéb virágdísz közt. Ordo ordinans volt az ő művészete, nem művészeti eszközökkel ügyeskedés, Pedig uralkodott a művészeti eszközökön. Uralkodott a renden és ez uralkodott rajta. Ez a kölcsönösség nemcsak művészi mivoltának, hanem az életben magatartásának is egyik lényeges sajátja volt. Mikor ő állott a természet vagy az élet jelenségei előtt, az első transcendens képzeteknek nem kellett előbb a káoszból rendbe szedődniök, hogy reális tudatokká legyenek.

Az ő hatalmas rendösztöne fogta fel, kapta el és helyezte fel benyomásait. Ezzel a hatalmas rendösztönnel látott, képzelt, tudott. Ezért nem volt sohasem igazán impresszionista, de volt mindvégig, művészetének minden állomásán, mint komponista is, mint stilizáló is — naturalista a szónak legteljesebb, legmélyebb értelmében, ahogy Dürer értelmezte a naturalizmust azzal a híes mondásával, hogy „fürwar steckt die Kunst in der Natur, nur wer sie heraus kann reißen, der hat sie”.

Ezt a naturalizmust uralta minden jó, minden nagy művész és uralta, mint mindennek, ami van, mint minden keletkezésnek, minden lelkiségnek, szellemiségnek, minden valóságos és elképzelt jelenségnek eredetét Ferenczy Károly, Bastien-Lepagetól inspiráltságától kezdve egész addig, amíg festésében egészen az ő sajátos módja és felfogása érvényesült. Eljutott oda, ahol már senki sem hatott rája, ahol olyan egyénien különös volt, új utakat feltáró, akár maga Bastien-Lepage vagy Courbet vagy előttük és utánuk a korszakokat elhatároló nagy művészek. Eljutott a festői kultúra olyan csúcsára, ahol teljes szabadságban és függetlenségben érvényesíthette megszerzett, leszűrt, elmélyült művészi tudását. Minden állomásán kritikai megismeréssel volt naturalista. Schelling a természetbölcseletről szólván, a természetnek egy magasabbrendű megismerését, a természet egy új észlelését és megértését említi. Mintha ezekkel a szavakkal jellemezhetnék Ferenczy naturalizmusát művészi alakulásának minden korszakában.

A természet nem kész és jelentkezései is folytonos keletkezésben vannak. És az a naturalizmus is, amely Ferenczy művészetén Szentendrén, Parisban, Münchenben, Nagybányán, Budapesten végig vonul, ilyen folytonos keletkezés. Mintha ő róla mondta volna Huxley, hogy minél mélyebben hatolunk be a dolgok mivoltába, annál szembetűnőbb, hogy ott, ahol nyugalmat vélünk látni, történés folyik. Ferenczy művészete minden korszakában úgy hat, mintha végleges meg-

érkezés, megállapodottság volna, pedig folytonos előre törés volt a csúcspont felé. Megfestette Bastien-Lepage egyedül üdvözítő voltában kételkedve a „Kerti jelenetet”, a „Madárdalt”, az „Olvasó férfi fatörzsön” képét és több más muzeális értékű festményét és fenntebb említett önarcképét. A múlt század kilencvenes éveinek termékei. Megfestette Nagybányán a „Hegyi beszéd”-et, a „Józsefet eladják testvérei”: Majd a „Három királyokat”, az „Esti hangulatot lovakkal”, a „Nyári estet”, a „Napsütést”. Más-másféle meglátások és kifejezésmódok. Valamennyiben tónusfinomságok és végig egész művészi alkotásán valeurök megbecsülése. „A festészet a valeurök művészete és tudománya”, mondotta egyszer beszélgetés közben.

Azután a szokványos plein-airrel szemben a diadalmas verőfény képeinek egész sorát festette. E század első éveiben a „Fürdő fiúkat”, a „Márciusi estet”, a „Festőnőt”, Gyermekek ponykon” s a „Keresztről levételt”. Egyszer elolvastam neki Cäsar Fiaischernek, egy német költőnek „Hab Sonne” versét s nagyon megkapták azok a sorok, hogy „Hab Sonne im Herzen, und alles wird gut”. „Verőfény a művész szívében — monda, ez a plein-air festés titka. A plein-air nemcsak vizuális, hanem lelkületi folyamat”. Egyre erélyesebb, pasztozusabb lett a festése, és mindig gondosabb, megfontoltabb. Alakulásának sorrendjében is ellentéte volt Rippl-Rónainak. Sok másban, temperamentumban, a szerep és az őszinteség megbecsülésében is nagy különbség volt a két kiváló művész közt. Volt ebben a különbségben az élet értelmezésének és a világgal összefüggés értékelésének valamelyes ellentéte is. A nevezetes „emberi momentumok”-ról való gondolkodás különbsége is. Ferenczy Károly meleg szívének hideg burkolata volt. Bármennyire is együtt éltünk vele, mindig külön házában, elefántcsontból való tornyában élt. Fia, Valér könyvet írt róla s ez a könyv talán akaratlanul

ezt a különélést ecseteli ugyanakkor, amikor leírja családjának élése intenzitását.

Első nagyértékű festménye egy arckép volt. Kallós Ede arcképe, azóta sok értékes arcképet festett. Csodálatos: bennük, ezekben a legkifejezettebb emberi ábrázolásokban, nem annyira azokat az emberi momentumokat, inkább a festőieket hangsúlyozta.

A nagyon is emberitől féltette a feltétlen festőiséget. Ezért mentegetőzött az emberi momentumok iránt érdeklődéseért. Meuniertől, a szobrásztól és Zolától, az írótól, idegenkedett, amiéit nagyon is belemerültek a humanitás eszméjébe. Petőfiben kiegyensúlyozottságot látott az emberiségét, az emberéit való mámor és a természetáhitat között. Az eszmék különben is a maguk immateriális és forma nélkül valóságukkal nem festői motívumok. Ellenkezett azzal, hogy eszmék irányítólag hassanak a művészetre. Ferenczy, a kultúremler, valami különbséget, majdnem ellentétet érzett művészi és emberségi kultúrája között. Nagy műveltségével nem tudta a művészetet a kultúra mindenhatóságának alárendelni.

Előkelő kultúremler volt, megismeréseken kívül intuíció és ösztönök is résztvettek műveltsége formálásában. Petrovics Elek azt írja róla, hogy szenvedélyes olvasó volt, fia azt mondja, hogy aránylag keveset olvasott, s hogy sokszor nem volt türelme egy könyvet végig olvasni. Az „általános szellemi kultúrára” törekedett, s ez a törekvése értékes megsejtéseket értelt. Pozitív tudás helyett ilyen megsejtésekből fakadt megérezéseket. Megérezte, átérezte, élet-elemének érezte az „általános szellemi kultúrát”. El-elbeszélgettünk írókról és szívesen fogadta, ha könyveket, írókat, tudósokat ajánlottak neki. De rájöttem, hogy az a művész, aki csodálatos türelemmel, előtanulmányok sorát készítve dolgozott egy-egy képen, nem tudott türelmesen végig *olvasni* egy könyvet, nem érezte, hogy a jó, mély könyv is rá-

szolgál a tanulmányra. Ferenczy Valér könyvéből is kiderül, hogy apja mennyire lekicsinyelte mint tudományt az esztétikát, anélkül, hogy fogalma lett volna róla, milyen nagy és mély szellemű tudósok milyen hatalmas irodalomban foglalkoztak az intellektualisztikus, a filozófiai, a spekulatív, az idealisztikus, a formalisztikus esztétikával, az esztétikának biológiai vagy szociális értelmezésével. Mindezekről Ferenczy nem tudott, de azért felsőségesen letárgyalta az általa nagyra becsült „általános szellemi kultúrának” ezt a fejezetét, amelyben már Sokrates is és a középkor és újkor legnagyobb szellemei közreműködtek. Az esztétikával foglalkozás türelmet kíván, de Ferenczy az ő lelkiismeretes türelmét inkább az esztétika médiumának, a műalkotásnak szentelte. A művészetről elmélkedő irodalommal szemben is nem ritkán idegenkedést tanúsított, pedig egyszer-mászor például jegyzeteiben maga is beletévedt az ilyen elmélkedésekbe, egyenesen belezavarodott a fogalmakból való alkotásba.

Milyen tiszta és világos volt a művészetről való gondolkodásban is, s hogy el-eltévedt megfogalmazása közben a fogalmak közt. Az 1903. évben gyönyörű gyűjteményes kiállítása volt a Nemzeti Szalonban. A katalógus előszavában amolyan „használati utasítást” írt az „írók” számára, amely ilyen fogalmakkal való zavaros próbálkozás volt. De ott volt maga a kiállítás hatalmas beszédességével s a képek gyönyörű érthetőségükkel.

Ferenczy helymegállapításánál életének és alkotásának egységessége ötlük szemünkbe. Előkelőségben kristályosodik ki élete is, alkotása is, erkölcsi komolyságban. Még úgynevezett műteremtítkei is előkelők, de magukban műveiben nincsenek titkok. Csupa nyilvánvalóság egész alkotása, még azok a fényekkel és árnyékokkal misztikusan varázslatosaknak látszó képek is, amilyen például a „Három királyok”. És tenger ellentétességből tevődik össze

emberi mivolta. Az élet igenlése és életidegenség, a demokráciától idegenkedő előkelőségé s az élettel szemben igénytelensége annak, aki mást nem keres a világban, csakis festői motívumokat. Meleg szív hideg burookban. Lánglelkűség, amely igénytelenségben kiélte magát s amely távol tartott magától mindent, ami magának és magábanvalóságának előkelőségét, életének és művészetének arisztokratizmusát zavarhatta volna. Csak a betegséggel nem bírt meg: alattomosan rája támadt, ötvenötéves korában fehérvérűség ölte meg.

Rippl-Rónai Józsefről

Rippl-Rónai művészete nem a melegségével, hanem a csillogásával hatott. Gyémánt tündöklése volt, nem tűz sugárzása. Rippl-Rónainak nagyszerű én-tudata volt és énjének hatalmas volt a formáló ereje, mégsem volt lírikus, önönmaga fölé került ember volt. Érezte az erejét, a tudását és spekulatív tudott bánni velük. Tudatosság és öntudat működött benne és rendezte élményeit. Nem volt gondolkozó a szó filozófiai értelmében, de mindig gondolkozott. Azzal a gondolkodással, amely a célszerűség érvényesítése. Még akkor is gondolkozott, amikor naivnak láttuk, mert mindig őszinte volt, akkor is, amikor szerepet játszott. Ezek a szerepek szinte gyermekiesen naivak, tehát átlátszón őszinték voltak.

Nem is úgy él az emlékezetben, amilyen volt, hanem úgy, amilyennek elképzelik. Ez az elképzelés fogalommá kristályosodott, szintén csillogó gyémántkristállyá. Különösségek és különcségek sűrűsödnek össze benne. Furcsa viselkedés és tündöklő művészet képéből tevődik össze az a Rippl-Rónai fogalom. A látszat szerint bonyolultsággal tele természetű volt, mert hiszen csupa ellentétesség mutatkozik benne, de a valóságban a legkevésbé bonyolult emberek közül való volt. Azokban az ellentétességekben veleszületett, megszerzett és színlelt, mesterkelt hajlamosságok és képességek nyilvánultak. Átlátszó volt egész jelleme, az egész ember, a valóságossága és a szerepjátéka: naiv volt, mint a gyermekies ártat-

lanság és furfangos, mint valami ravasz kópé; nyílt-szívű volt és agyafúrt, világfi és balek, fenegyerek és zöld fiú, de mindig stílusra vágyakozásra eltelt. Stilizálta képeit és az életét. A stilizálás volt a lényege, az elv, amelyet festése és életmódja uralt. És mert mindig és mindent stilizált, nem volt pátosza. Nem volt szenvedelmes és nem szenvedett. Sohasem volt iragikus művész. Olyan nyugodt volt, amilyenek talán a buddhisták. Pedig nem merült el mélység-gekbe, hanem magasban önmaga fölött járt.

Minden jelenséget, minden dolgot a legkedve-zőbb színben látott s ezért mint festő is optimista volt. Ez az optimizmusa volt egyetlen állhatatossága. Kedélyének derűjében, jólelkiségében gyökerezett és izgalmaktól tartózkodó, szinte megingathatlan lelkü-leti kényelemszeretetében. Abban, amit filozófiai mű-kifejezéssel ataraxiának, a kedély megingathatatlanságának neveznek. Optimizmusában nem úgy vélekedett, hogy ez a világ tökéletes, hanem úgy, hogy legyen a lehető legkényelmesebb világ. Képei közt csak kevés olyant ismerek, amelynek komorak vagy szomorúak volnának akár lelkületi, akár színtónusai, kivéven talán csak a halál lehelletétől érintett leg-utolsó önarcképét, utolsó képét. Suhanó, ingatag krétavonásokból, elhaló színnyomokból egy hippok-ratesi arc néz ki belőle: a fekete sapkás önarckép-ből. Minden egyéb képe verőfényes, derűs, legalább is nyugodt kedélyű.

Művészetében az okosság az érzékiség fölé került. Nem is a képzelő erő, hanem az értelem éltette festését: megfontolás és tiszta belátás. Ők ösztökél-ték formáit és színeit. Képei olyan mesternek elragadó művei, aki elragadtatás nélkül alkotott, pompás önkényeskedések, remek akaratelhatározások. S hd lelkesült, nem a jelenségek lelkesítették, hanem a festendő kép gondolata.

Azt tanítják, hogy a szépnek szemlélése a hipno-tikus szuggeszcióhoz hasonló állapotot teremt, de

Rippl-Rónait a természet szépségei nem hipnotizálták, mint például Paál Lászlót, a naturalistát, vagy Van Goghot, a stilstát. Ő uralkodott a dolgokon és önmagán és végig tisztában volt a tényekkel. Krétáival sajátosságos írást írt, följegyzett olyan mozgalmakat, amelyeket más nem vett észre, érdekes rövidítéseket eszelt ki és mosolyogva olyan túlzásokba feledkezett, amelyek ugyancsak szépek, de a világot meglepik. Nagy kedve telt benne, hogy az embereket meglepetésekkel fejbe kólintsa. Krétaképeiben bugyognak, forrnak a színek, a vonalak, de néha misztikusan megmerevednek. A legjózanabb művész rejtelmes játéka.

És még más ellentétességet állapítanék meg róla: ennek az ész uralta művésznak képeiben tulajdonképpen nem volt szellemi tartalom. Festésének nagyszerű kultúrája a gondolatot távol tartotta magától. Okosságának erős akaratával nem formált gondolatképeket. Annál elevebben formált a szépség akarása. Szép szín-, forma- tónusalakításokat. És mindmegannyit ornamentummá stilizálta.

Minden, ami szép, első sorban a formán alapszik. A forma a szépnek a forrása, a műalkotás gondolatmélysége csak homok a szépség patakjában. Körülbelül így gondolkozhatott Rippl-Rónai. Esmék világosságot, szabatoságot kívánnak, a forma ellenben csak érzéki tetszésre törekszik. Páratlan volt a formában biztonsága, még ott is, ahol rajza tapogatozónak látszik, amikor széles, vastag vonalakat húzott egymásra. Amolyan talányos játékok, az igazi vonalat meg kell találni bennük, de mindig megtalálható.

A rajzban rejlett, nyilvánult az ő igazi művészi jelentősége, a rajzban, amely néha szeszélyeskedik, néha színtónusok, tónusfinomságok mögé rejtőzik, de néha erőszakosan érvényt keres. Delacroix azt vallotta, hogy a festő a színei, tónusai fokozataival kiegészíti azt, amit a rajzoló a vonal helyes alkalmazásával megkezdett. Mintha Rippl-Rónai képei jó-

részében ugyanezt a felfogást tanúsítaná. Későbbi női arcképei, pasztellképei néha olyanok, mintha szinte csak lehelte volna őket, titkolózók a színek, szelíden elfolyók a tónusaik és mégis monumentális a stílusuk. Rippl-Rónai arcképeinek, különösen női arcképeinek külön fejezetet kell szentelnünk. Rippl-Rónai meg akarta látni az ember sejtelmességét, kitalálni meg nem nyilvánult tehetségeit is s azután lesni, meg tudja-e látni is az arcon, a szem tekintetében, az alak vonalritmusában azt, amit megtudott, vagy kitalált róla? így festi meg olajban, temperával, így rajzolja pasztellel az arcképeit. A szemek mély árnyékai, a homlok plasztikája, a száj ritmusa, a tónusok egymásba mosódottsága vagy az ellentétek hevéssége fejezi ki rajtuk azt, amit meglátni vélt.

Arcképei ennek a vélt látásnak a pozitív észleletekre való ráerőszakolásától izgalmasan sejtelmesek lesznek. Kiérezzük belőlük azt, hogy festőjüket a titkozatosság érdekelte, amikor megfestette őket. Nem lélektani jellemzés, hanem a maga meglepetettségének szellemi leleplezése az ő arcképfestése. Képeinek festését, megrajzolását az teszi sajátosságossá, hogy azt a leleplezést egyszerre, egyetlen képzet keletkezésének tartama alatt, akarják elvégezni. Hassanak úgy, mintha hirtelen támadtak volna, mintha a művészenem is kellett volna az anyaggal megküzdenie, és nem kellett volna munkát végeznie, hogy azt az eredményt elérje, s hogy a képet megfesse. Rippl-Rónai az anyagtól, az időtől, a fáradástól függetleníteni szeretné alkotását. Képe készen van, mikor meglátta azt, amit érzett vagy kitalált. Keresi a sajátos benyomásnak hirtelen kifejezését. A rajznak olyannak kell lennie, mint az írásnak, amely a fogalmazást rögtön kifejezi, nem szabad idő és anyag alá nyugözöttségét éreztetni. Ez a Rippl-Rónai rajztörvénye és a festéséé. A sejtelmek és emlékek festője természetellenesnek tartja azt, hogy ezeknek az érzületeknek kifejezése a munkán szűrődjön le. A festői benyomá-

sok finom fölfogója a finomságot félti, ha a kifejezésük csakis kifejlesztés útján történhetik. S azért csak az uralkodó tónusokat festi, és csak a ritmust kifejező uralkodó vonalakat rajzolja. Néha nem is azokat a színeket festi, amelyeket látott, hanem azt a harmóniát, amely megkapta. Érthetetlen, hogy ezt a festést sokan pózolásnak mondták. Talán a művész viselkedésének pózjai vezették őket félre. Hiszen a természetességnek, egyenesen a józanságnak összetevői formálják benne az érdekes eredőt. Azoknak az arcképeknek megfestésében nincs pózolás, hanem logikus stilizálások vagy álmatagok, egy mindig józan művész révedései. Majd meg színek bújá hullámzása a festése, rikító színek torlódása, lokáliszínek terpszkedése, impresszionisztikus gerjedelmek.

De impresszionista képeiben sem tagadja meg az ornamentumot. Felhők, égbolt, fák, erdő, sík mező, virágos rét, alakok, strandképek impresszionisztikusan meglátottak, stilizáltságba olvadtak. A stílustól befogottan megtagadják a pillanatnyiságot, a hirtelen meglátottságot, az impresszionisták módját.

Rippl-Rónai sokfelől jött, Bécsből, a müncheni akadémiából, Herterich mellől, Parisból Munkácsy hatása alól, majd Bonnard, Denis, Vuillard erős hatású társaságából, impresszionisták és poszt-impresszionisták befolyása köréből és megalkotta a maga sajátos technikáit és stílusait. „Ha az embernek ördöge van, mondja egy francia művész, maga magától eszel ki technikai eljárásokat”. És Rippl-Rónainak ördöge volt, minél idősebb, minél okosabb lett a festés lehetőségeinek és szükségességeinek megítélésében, a művészi eszközök mérlegelésében, annál egyszerűbb lett a technikája és annál közvetlenebb — a stílusa. A művész nem alkot pusztán azért, hogy a művészi eszközökkel játszon, de örül neki, hogy úgy uralkodik rajtuk, hogy magától értetődnek. És Rippl-Rónai olyan nagyon tisztában volt technikájával,

hogy stilizáló kedvét benne kiélhesse, s azt a formát adhassa meg művének, amelyet kigondolt. Nagyszerű művészeti eszközei voltak a világítás, a fények és árnyékok hatása. Tulajdonképpen ennek a hatásnak törvénye a festészetben az egyetlen igazi művészeti törvény és Rippl-Rónai belemélyedt ennek a törvénynek megismerésébe.. Minden egyéb, amit festésének alakulásaiban látunk, csak művészeti recipéket mutat, de az a törvény uralkodott a recipéi fölött.

A kor problémáival és irányzataival még a művészetiekkel sem törődött Rippl-Rónai. Nem járt mélységekben, mégis korszerű volt, modern, akinél modernebb művész alig volt. Az volt a jelenségek szemlélésével és önkényes ábrázolásával. És a legsajátosabb, legeredetibb művészek egyike volt, noha kapcsolatai voltak a francia modernekkal, a párisi szintetikusokkal, a pont-aveniakkal, a pointillistákkal is. Kezdetben még a mélyérzésű szürkefestővel Eugene Carrière-rel is, amikor neki is volt szürke, sőt fekete korszaka. A maga embere, a maga énje maradt a nagy egyéniségek körében is.

Idegenkedett művészeti elvek következetes alkalmazásától. Egyáltalán nem szenvedhette az elvek szigorúságát. Pont-Avenben, ahol a szintetikusokhoz és impresszionistákhoz csatlakozott, úgy festett, akár egy müncheni Diez-iskolabeli művész. Egy nagy pont-aveni festménye, amelyet emlékkiállításában láttam, a hetvenes-nyolcvanas évek müncheni genrefestésére emlékeztetett. De Pont-Aven Gauguin és Van Goghot, Benardot és Sérusiert és körüket jelentették. És Rippl-Rónainak csak Pont-Aven után lett a látása verőfényes és tavaszin derűs a festése. Megfestette nagy vonalakba foglaltan széles színfoltokkal a „Babos ruhás hölgyet”, az öreg nőt prémes gallérral és ibolya bokkrétával, a vázát fogó karcsú nőt, szürke-sötét korszakának egyik legbeszédesebb képét, majd szüleinek denevérszürke kettős arcképét, apjának monumentális arcképét és Konti Józsefnek, a komponistának, satiri-

kusan vigyorgó arcmását. Azután beleszeretett a kaposvári biedermeier tarkaságba és elmulatott képeiben a boldogságosan elmaradt emberekkel, apával, anyával, Piacek és Ripli bácsival. Majd meg a világgosságnak levegővel, színekkel találkozása foglalkoztatta, sajátosan plein-air képeket festet: „Böcklin-felhőket a bogáti kastély fölött”, „Amott már esik” és egyéb bohó című, de komolyan derűs képeket.

Szeretett bohó képcímekkel blöffölni. Pajzánsgóból-e vagy gyermekies komolykodással? Majd meg demonstrálta a piros szín festői hatalmát, kiragyogtatta piros asztalterítőkön bensőséges képekből. Arcképek egész sorában ornamentummá és mégis beszédesen hasonlatos arcmásokká transzponált emberi arcokat. És női arcképeiben pasztellkrétaival élő elefántcsontszerű szobrokat festett. Ezekben az arcképekben a kifejezés művészete formát keresve stilizálva tudott valóságot tükröztetni, tárgyilagosságot szubjektíven megszólaltatni.

Azokat a megismeréseket, amelyek a mindenfelől rája hatásoktól származtak hozzá, remek magáról tudással fogadta. Tapasztalataivá, élményeivé, megismeréseivé lettek, énjének fejlesztésén munkálkodtak, gyarapították festői kultúráját és erősítették eredetiségét. Azt is, amely a mindennapi beszédben „eredeti embernek” mondott embernek is az eredetisége volt.

Mert „eredeti ember” volt különöségeivel, szeszélyeivel, bogaraival és pózaival. Hogy szerette őt mindenki, aki szereti a jó művészt és a jó művészetet, és ez a szeretet még életében mondákká, legendákká formálta a furcsaságairól, különöségeiről szállongó mende-mondákat. Bohósággal telített mítosszá. A nagy művészt mint szeretetreméltó festőt is kedvelték, de ezt a kedvelést ki kellett küzdenie magának. Mikor Parisból, ahol már jó neve volt, műveiből már kiállítást is rendezett volt, s ahol összekülönbözött mesterével, Munkácsy Mihállyal, 1900-ban hazajött, kiállította fest-

ményeit. Öt évvel előbb már egyszer kiállítást rendezett képeiből, rajzaiból: mind a két kiállítását furcsán fogadták. A bírálókat jórésze komikusnak tartotta Rippl-Rónai festését; voltak, akik gyerekes próbálkozást láttak benne, s a nagy közönség, természetesen, a bírálók után indult: vagy meg sem akarta ismerni képeit, vagy mulatott rajtuk. Emlékszem rá, hogy még olyan kiváló esztétikusok is, mint Alexander Bernát és Beöthy Zsolt lebecsülték, lecsépülték Rippl-Rónai dolgait. Mind a kettő valamikor professzorom volt, összekulönböztem velük Rippl-Rónai miatt, mind a kettő idővel megváltoztatta róla való véleményét és Alexander Bernát egyenesen lelkesen propagálta az előbb ki-nevette művészt. „Kevesen voltunk akkor, — mondja Petrovics Elek Rippl-Rónairól való emlékezésében —, akik az ő művészetéért lelkesedtünk. Idegenek voltak nálunk ezek a csöndes, fénytelen, szürke képek, félig rajzok, félig festmények ... Lehet-e csodálkoznunk ezen? Parisban, a művészet változásainak legelevenebb színterén sem volt más sorsuk az ilyen törekvéseknek. Hogyan találtak volna több megértésre Magyarországon?” Bizony kevesen állottunk melléje. De kiállításukról nem feledkezett meg. Még betegágyán is, amely halottas ágya lett, megatottan emlékezett róluk. Fogadott lányának, Anellának, férjével üzenetet küldött nekem: „Most mindenfelé ünnepelnek, nagyra-taitanak, de te kezdettől fogva mellém álltál s küzdöt-tél értem. Hálásan búcsúzom Tőled.” És kikerestette egyik fiókjából azt a vázlatot, amelyet valamikor beszélgetés közben rólam rajzolt és reszkető kézzel írt dedikációval elküldte nekem.

Évről évre többen ismerték el a különös művészt, aki a valóságot jól ismerte, de sohasem akarta lemá-solni. Még mint naturalista sem. Egyugyanakkor természethez közelséget és természetességtől menekülést szóltattak meg képei. Tudta igenleni és megtagadni a természetet aszerint, ahogy a jelenségek stílusos elrendezésre törekvése kívánta. A természet a maga

valóságával, jelenségeivel az ő számára csak stílusanyag volt. És mégis magától értetődő festés jut érvényre képeiben, még ott is, ahol a dekoratív elemet hangsúlyozza bennük. Dekoratív naturalizmusnak nevezhetném festésmódját: sohasem teremtő képzelete ösztönözte festésében, hanem mindig a minta, a tapasztalat után remekelve alkotó képzelet. Mindig mindent az érzékeivel fogott fel, semmit sem alkotott tőlük függetlenül, noha sok különös, elmés ötlete volt. A dolgok és összetartozásaik festőiségének meglátása a természetben, a valóságok világában volt festésének ősforrása. A szín elevensége, a mozgalmak ritmusa, a dolgok felületképe a síkban, minden bensőségnek kivetése és minden külsőségnek rávetítése a síkra, boldogságos játék a tarkasággal voltak művészetének útjai.

Erős elgondolásával, spekulálva látásával a stílus alá rendelte őket. Az intellektuális látás, amellyel ő. a dolgokat, az embereket, a jelenségeket, elevenségüket és élelenségüket meglátta, manapság különben sem megy már művészetellenes bűnszámba. Majd valamennyi „izmus”, meggyőződött művészek, de az utánczó és majmolok és a művészet snobjai is vállalják. Rippl-Rónait most a magyar remekfestők közé sorozzák, de iskolát nem csinált. A modernség ugyan a művész izgalma nélkül művészeti szenzációk után jár s a festés az ész tevékenysége lett, de az egyéniségnek, a személyiségnek olyan érvényesülése, amilyent Rippl-Rónainál látunk, a genie és nem az iskola dolga. Rippl-Rónai könyvet is írt magáról, de igazi hagyatéka nem az elméletekkel való próbálkozásai, hanem a művei.

Münsterberg, az amerikai filozófus, különbséget tett a szellemiség és a lelkeség közt, Rippl-Rónai művészete nagyszerű illusztrációja ennek a különbségnek: tündöklőn elmés volt, de nem fakadt pszihikai mélységekből. Hatvanhat éves volt, amikor Kaposváron, szülővárosában, 1927 november 25-én, meghalt.

Vaszary János

a modern festés egyik exponense volt. Ez inkább helymegállapítás, mint jellemzés. Mert korunk modern festése nem körülhatárolt fogalom: körének rugalmassága és tartalmának zűrzavara alkalmatlanná teszi erre. Művészeti modernségünk nagy elfáradások és izgalmas kívánságok és kíváncsiságok összetevése, kimerültségek és felbuzdulások nyilvánulása, új ingerek áhítozása és új akarások kitörése, elmúlás szépítése és az örök keletkezés érvényesülése. A művészet jórészt belefáradt régi formáiba és sokszor így kifáradt an formálja őket. A sorvadás melankolikus művészetet fakaszt, a meguntottság és megcsömörlöttség kolerikus festészetet szólaltat meg. Vagy pedig erőmámor, akaratpezsgés, erőtudat mozgatja a művészetet: ez a vérmes festés forrása. Modern festésünk jórészt ebből a háromból alakul. Szépségben kimúlás, epés lázongás és erődemonstráció a modern művészet alakításának értelme.

De van olyan modernség is, amely csak lázadás a rend elve ellen. Megtagadása a nagy rendező gondolatnak. A természetben mindenütt rend érvényesül, már pedig a művészet is természeti nyilvánulás, a modernnek egyik szektája föllázad ellene: ez az anarchikus festés mivolta. Van olyan modernség, amely azt vallja, hogy a festés nem is a dolgok, a tárgyak, hanem a szellem művészete, hogy a képzőművészet nem észlel, hanem elmélkedik, hogy nem éli át a maga tárgyát, hanem spekulációból vonja le. Komponál tárgy

és megfoghatóság nélkül. És kialakult a tárgyaltalan festés. A művészetnek tévedések és megismerések az útja, közöttük él és bukdácsol és csak rajtuk keresztül törtethet előre. Békéjét nemcsak forradalmak bontják meg, hanem határvillongások is. Vannak olyan forradalmi, modernségei, amelyek a határok szűkítését hirdetik, míg mások nem érik be azzal, hogy a határokat kiterjesztik, hanem azt követelik, hogy a művészet telepíttessék át a határon túlra.

Az a megállapítás tehát, hogy Vaszary János a modernség élén járt, tulajdonkép se nem helymegállapítás, se nem jellemzés. Mondjuk inkább a dinamikus festők közé tartozott, akikkel ellentétesek az intellektuális festők. A dinamikus jelzöt azok részére fogalom le, akik festésben, rajzban hatékony művészi erőket, színekben súlyt és elevenséget érvényesítenek. A két tábor elmélethez való viszonyuk is jellemzi. Míg amannál a festés megelőzi a festésről való elméletet, emennél előbb van meg az elmélet s csak utána következik a megvalósítása. Amaz a maga célja szolgálatában művészeti eszközöket legjobban akar érvényesíteni, míg emez a cél felé pusztán spekulatív módszerekkel igyekszik. Amaz érzések, indulatok, affektusok elszenvedője vagy mámorosa, képzetformálója, impressziók, expressziók, szenzációk megszólaltatója, míg emez merő kieszelés, okoskodó módszeresség, elvontsággal való gyakorlatozás.

A művészeti eszközöknek a művészeti cél érdekében legjobb és legcélszerűbb alkalmazása és a művészeti tudásnak legteljesebb érvényesítése a technikának követelménye: maga a technika. A művészetnek a technika nem a mivolta, hanem a megszólaltatója. A művész eszméi révén költő vagy gondolkodó, de képzőművész csakis a technika felhasználásával alkot. Nyelv nélkül nincs gondolkozás és technika nélkül nincs művészet. Vaszary János a technikának mestere volt, a keze ügyében voltak a technikai lehetőségek, válogat köztük s a legjobban, legcélszerűbben és leg-

szebben igyekezett őket művészi gondolata szolgálá-
tába fogni. Ennek a legjobbról, legcélszerűbből és
legszebből lelkes és lelkiismeretes gondolkodásának
révén volt modern művész ő és igyekevének sikere
vitte a modernjeink első sorába. És modern volt azért
is, mert a modern élet elevenségének jelenségeit is be-
vonta a művészi szépnek körébe. A tömegmozgást és a
nagy tömegek elevenségét mint egy új monumenta-
litás beszédes, legkifejezőbb jelenségét. Meglátta a
gépi zakatolás szépségét, a gépek járását, száguldá-
sát, az új utca kábító nyüzsgését, a tömegek vonulá-
sát s az új fényáradásokét. Mindmeggannyi művészi
élmény, tartalom átélése, tudaton való hatalmas el-
uralkodás volt neki. Legalább is olyan benyomásokkal
rontanak rá a művészre, mint a tegnapi művészi be-
nyomások, lehetetlen tehát, hogy ne keltsenek művészi
képzeteket.

Valamikor fenséges nyugalom, majd ritmushar-
móniák, azután szépséges játszóságok ösztökélték a
művészi fogalmazást. Nem is hatottak a művészekre
egyéb impozáns mozgalmasságok, csakis az égi s a
földi háborúk. A zivatar, vihar és csaták. Most aztán
rájuk köszönt egy új mozgási monumentalitás. Vaszary
meglátta a párisi utca autónyüzsgésének festői szép-
ségét. Száz gépkocsi a sarki rendőr intésére megáll:
nagyszerű ütemszépség. A nyugalom a mozgásnak
változata, az ülést vagy állást a képzőművészetben
mindig is annak tartották. Milyen kevesen is tudtak
igazán ülő vagy álló alakot a maga testi elevenségé-
vel ábrázolni. A tömegnyugalom is elevenség, olyan
mint a tömegmozgás. Vaszary kifejezésre juttatta a
beszédességét. A tájképet is: tájképei csupa mozgás, a
mozgó eleven természet pihenése. Az ő tájképei se nem
bensőségesek, se nem heroikusak, csak elevenek, ben-
nük a föld színe alatt, a föld színén és a föld fölött erők
játéka folyik vagy éppen megpihen. Van olyan táj-
képe, amely vulkánikus erők ijesztő leskelődéséről
szól: színeinek egymásra rontása kelti ezt a képzelet,

egymástól távollevő meleg és hideg színek egymásra törése. Nem kérnek a közvetítő, békítő tónusokból. Hatalmas tömegeknek, nyugvó nagy tömegeknek elevenségét, ami a formájukon kívül az igazi mivoltuk, kell demonstrálniuk. A színharmónia beszéde szegény ehhez, Vaszary szóhoz juttatta tehát az ellentéteket, össze nem hangzó akkordokat fogott, csupa telített szint rakott egymáshoz. Nem szelídítette őket árnyalásokkal, nem” közvetített köztük, nehogy kompromittálja a hatásukat.

A szín jogainak újabb kiterjesztést adott. Olyanféle elszántsággal, amilyennel valamikor Monticelli proklamálta őket. És megvédi őket az önnönmaga tegnapija ellen is. Mert ő mindig más volt ma, mint tegnap. De

hiszen, néhány kivételt nem tekintvén, minden festő alakulása az önnönmaga legyőzetéséből is, meggyőzéséből is tevődik össze. Csak az Ingres-ek nem változtak: készen jöttek és készen maradtak, de a Delacroix-k pályája korszakokra oszlik. A műtörténelemnek egyik legkedvesebb dolga a korszakokra bontás, néha ennek a tudományos felbontásnak az erőszakolása. Vaszaryra egyre újabb hatással voltak korának változó lelkesültségei, pátoszai, spekulációi. Nemcsak szemlélte, hanem át is élte őket. Kellett, hogy a maga lelkületi fogékonyságával eléjük álljon. Mert nem tartozott a zárkózott lelkületűek közé, nem a csigaháztermészetű emberek közül való volt. Szinte lázas érdeklődés uralkodott el rajta. A világ elevenségének tevékeny részese volt. A világ, az élet, a természet az ő számára nem eredő, hanem összetevőknek eredőért való küzdelme volt. Látása és érzése, szemléletei és képzeleti e körül a küzdelem körül kereskedtek,

Vaszaryt megítélve, mindig az ő mába megérkeztségét néztük. Azt, hogy hol van, nem azt, hogy honnan jött, és hogyan jött, azt még kevésbé, hogy merre tart. Nem azt a törvényt vallotta mindig, hogy a művészi gondolatot lehető legkevesebb, de lehető legbezedesebb, lehető legegyszerűbb és mégis lehető leg-

tökéletesebb művészi eszközökkel kell kifejezni, volt idő, mikor a stilizálás útján járt s a kerülő utak szépségében gyönyörködött. Nem pusztán fejlődés volt az ő alakulása, hanem olyan, mint az egész művészeti modernségé, változás is. Evolúció, amely tökéletesebb nyilvánulási formákat keres és metamorfózis, amelyet az újság folyton működő ingere hoz létre. Ez az inger ösztönös. Az elevenségnek ez a két alkotója érvényesült Vaszarynak, az elevenség festőjének alakulásában. Új kifejezési lehetőségeket és más utakat is keresett. Az új és a más izgatta, mert az elevenség csupa új és csupa más. És maga az örök keletkezés is az újnak és a másnak a folyamatossága.

Fiatalságában sok tanítómestere volt, a budapesti mintarajziskolában Székely Bertalan és Greguss János, Münchenben Hackl és Löffitz, az egyik anatómiai szabatosághoz ragaszkodó szigorú rajzoló, a másik monumentalításra törekvő intim festő, Parisban a pompásan rajzoló, érzelgősen theatricalus Bouguereau és Robert-Fleury, a Delaroché-epigon, a Julián-akadémia tanára. Vaszary valamennyitől tanult mesterséget, azt, hogy a művészeti eszközöket hogyan lehet a cél szolgálatába fogni, tanulta a lehetőségek megismerését és új lehetőségek felismerésének módját. Azután megtagadta őket. Első műveiben még az ő hitükön élt, naturalista festményeiben, az „Aranykor”-ban, Vaszary Kolos hercegprímás arcképében, a „Szolgalégnyében. Későbbi tanulmányaiban a levegő hozott neki megállapításokat. A levegő, amely spórákat hordoz, művészi áramlatokat visz. A párisi levegő lett az ő megismeréseinek, felismeréseinek közvetítője. Hozott neki megállapításokat és ösztönözte saját megállapításokra. Nem rögzödhetek meggyőződések, képzetei, ítéletei, felfogásai mint ötletek támadtak hirtelen benyomások alatt. Az ötlet volt a művészi gondolkodásának útja, módja. Nem összefüggéses, együttesen, közösen tevékeny képzetek, hanem egymás mellett támadó, egymást kergető ötletek. Mintha aforizmákat

festett volna. Nem ítélező, egybevető vizsgálódás, hanem boldogságos meghódolás a pillanat szenzációja előtt. Ilyen volt írásaiban is, a művészeiről írt elmélkedéseiben is. Elmés, szépen megírt írások voltak, nem okok, okozatok, argumentumok egybekapcsolódása, hanem ötletek kergetőzése. Egymás mellett jelentkező, nem egymásból folyó, egymást támogató gondolatoké.

Hogy művészetében előrehaladt, a levegőnek azok az áramlásai egyre jobban megkapták és megtermékenyítették. Valamikor kezdetben Parisban Bastien-Lepage igazát vallotta, azután Puvis de Chavannes mellé szegődött. Majd beletemetkezett a stílusba. Maga tett vallomást ezekről a változásokról azokban az írásokban, amelyekben a maga és a művészet egymáshoz való viszonyairól elmélkedett. Elméletet konstruált a stílusnak a művelődéshez való közéről. A stílus megjelenését messiási kor bekövetkezésének tartotta. Lelkesült kijelentés volt, mintahogy minden nyilvánulásában, még spekulációiban is lelkesültség szólalt meg. Fejtegetéseiben gondolkozásbeli, festményeiben esztétikai lelkesültség. Mind a kettőnek a tartalma mulékony, változékony, az idő folyamán kicserélődik. Elmúlik amannak az ereje is, hogy helyt adjon a pusztá logikának. Az intellektuális festés az esztétikai lelkesültség erejét is megtagadja és helyébe ugyancsak a logikát vállalja. Már a tudományos neoimpresszionizmus is az esztétikai lelkesültség megtagadása volt.

Vaszary Jánosnak minden” alakulásában megmaradt ez a lelkesültsége. A szemlélt dolgokat képzeletében újból megelevenítette. Ezt az elevenséget ábrázolta a képeiben. Nem rögzítette meg a tiszta érzékbenyomásokat, nem konstatálta őket, hanem teremtett belőlük. A képzelete formálta a képeit. Lelkesült a szemlélése, amellyel az anyagát gyűjtötte és a mozgás pátoszázt meglátta. Ugyanolyan volt a gondolkozása, amely a művészi gondolatot érleli és munkája, mellyel a gondolatot a festményben megszólaltatta. Ez a szerepe a mozgás, a méretek és kifejezés pátoszázt való

lelkesültségnek Vaszary festésében. S ez a lelkesültség, ezeknek a hevességeknek és pátoszoknak az uralása óvja meg attól, hogy amikor az elevenséget, a nagy mozgást, a formaalakulás indulatát ábrázolja, ne tévedjen be a pusztá pillanatnyiségbe és ennek abba a sajátságos formájába, amely a pointet keresi. Vaszary nem az egy pillanat véletlenségeit rögzítette meg, nem rajzolt vagy festett pillanatfelvételt, hanem a mozgás és nyugalom elevenségének, folyományosságának, a mozgalom mivoltának képét festette meg. Nem a fölemelt kart, hanem a kar fölemelését. Éppen ez a pillanatokon végigszáguldó vagy belőlük összetevődő elevenség és folyományosság az a szép, az a tartalom, az a művészi, amit festeni akart. Átélté a mozgalmasságot, nem a pillanat véletlenségét sztenografálta le. A mozgalomnak, a folyó jelenségeknek az egypillanat nem a pointje, a pillanattmegrögzítő festés vagy rajzolás a pillanatot nem szakítja ki az időből s a pillanatnyi helyzetet nem rögzíti meg, hanem tudatunkkal megérteti a folyó, a meg nem szűnt mozgást, az elevenséget. A mozgás festésének ez a föladata. Az impresszionizmusé is, az expresszionizmusé is. Az egymásután és az egymásmelleit megfestése problémájának ez a régen bevált megoldása.

Vaszary a megoldást a tömegek és az egyes alakok mozgásának és a természet elevenségének festésében érvényesítette. Időfestő, mert hiszen az elevenségnek, a mozgásnak, a folyományosságnak az idő is kerete. Minden olyan kép vagy rajz, amely a benne ábrázolt mozgásról azt a képzetet tudja kelteni, hogy valóságos, folyó mozgást ábrázol s nem egy pillanat eseményeinek és jelenségeinek hirtelen megrögzítése, a festésnek az időn és a téren való uralmát jelenti. A műtörténelem tanúságot tesz róla, hogy a művészet nagyjai ennek az uralomnak a problémáját már régen megoldották.

Vaszary János megoldási módjában a formaalakítás sajátos ekonomiaja érvényesül. A legegyszerűbb

eszközöknek, a legkevesebb szóval a legnagyobb beszédességnek ekonomiaja. Legbonyolultabb feladatok megoldásában, boulevardok nyüzsgésének, fantasztikus fényáradásoknak, színpadok, karneválok tündöklő képhalmozódásának, táncos csoportoknak ábrázolásánál a legegyszerűbbek az eszközei. Néhány vezető vonal, egy-két vonal közt néha leheletszerű foltok, a színességnek uralkodó színekbe összefoglalása. Vonalai, foltjai a művészi rend elemei. Legtöbbször nincs bennük véletlenség vagy esetlenség, a technikán uralkodó rendnek eszközei ők. A vászonnak vagy papírlapnak egy-egy kihagyott fehérsége nem megoldatlan felület, hanem tartalmas fehér színfolt, amely bekapcsolódik a határoló színfoltokba és átmeneteket jelez és formákat érvényesít. Vonalai csak szemvezető vonalak, nem körülhatárolók s a színek közül éppen csak az uralkodókat adja, tónusai és fényértékei pedig nem finomak. Valamikor finoman differenciálta őket lágyságok, fátyolosságok, egymásba olvadó színtriádok, szelíd letompítások voltak színekkel való beszédességének elemei. Az átmenetek puhaságától a finom árnyalatoktól a darabos színekig, a viharos ellentétekig, a valeurromboló nagyütemű, széles festésig nagy az út, de képei a föloldottnak, megbontottnak látszó rajz ellenére is a formát keresik.

Vaszary festését impresszionisztikusnak nevezném, de az impresszionizmusnak nem szokásos értelmezésével. Impresszionista volt azért, mert szinte szertelenül hatottak rája σ benyomások. Impresszionizmus, amely nem az érzéki benyomások művészi reprodukálásában, hanem abban nyilvánult, hogy nyomatékosan fölmerült művészi áramlatoknak odaadta magát. Néha divatok elkápráztatták. De nem adta oda magát a képzeletnek. A képzelet és a szenvedély sok tekintetben rokon egymással, de Vaszary festése nem volt szenvedélyes. Tárgyilagos is akart lenni, akin a tempó uralkodik. A képzelet szabadon csapong, a tempó nem juttat időt a csapongásnak. Az észlelések száguldása korszellem:

a folyamatosság helyett szakadatlan száguldás. Milyen másképp alkottak azok a modernek, akik divatokat csináltak, Matisse és Picasso, Fries és Derain, Bracque és Delaunay, Nolde és Kandinszki, Pellegrini s a többi szenvedélyes vagy fantasztá, bűvész vagy elbűvölt. Megcsinálták a maguk modernségét, a maguk divatját és érkezésük volt hozzá. A tempó csak azt ragadja magával, aki minél többféle modernségből kér részt.

Vaszary a pillanatnyiságnak is mestere volt, de nem volt spontán festő. A spontaneitás a művész, az ember saját ösztönző erőinek érvényesülése, az embernek maga akaratóból tevékenysége, de a pillanatnyiságban, a tempóban ezeknek csak alig jut szerepe. Minden, ami a képzeleten, a szenvedelmességen kívül a festésben alkotón fontos, a dekoráció szépsége, a technikai készség, a sejtetés és éreztetés világossága, a képhatás, a formarombolás ellenére a forma érvényesülése megnyilvánult Vaszary festésében. És nagyszerűen hatott képeinek világossága. Mintha valamenynyit forró nyári nap déli verőjén festette volna. Virágképei, amelyeket csendéleteknek nevezett, de nem azok, nincs bennük semmi nature morte, harsognak a színeik, harsonarivalgás a muzsikájuk. Nem igen tudok dekoratívabb képeket, mint az ő paoniáit, azaleáit, rózsáit, tulipánjait.

És ugyanilyen képhatásúak voltak újabb tájképei és figurális képei. A fény már nem játszik vibrálva bennük, levegő, világosság és a tárgyak már nem enyelegnek egymással, színei már nem bujósdíznak árnyalatokkal, mint azelőtt, amikor még impresszionisztikusan vagy naturalisztikusan festett. A nagy, tele, erőszakos, szuverén világosság, amely a felületen ugyanúgy monumentálisan alakít, mint a térben, uralkodik ezekben a festményeiben. Aktjai így vannak megformálva, helyezkednek el a háromméretű térben vagy meghódítják a kétméretű felületet, zöld mezőkön,

zöld fák közt, tengerkékje előtt vagy fekete háttérben, temérdek színt néhány uralkodó, eltéveszthetetlen szín-
éitékbe fogva.

Nagy, széles ritmusú képek, dekorációk, harmó-
niára kényszerített szindisszonanciák és mégis stilizált-
ság nélkül valók. A legnaturalisztikusabb elemeknek,
az elevenségnek és mozgásnak kifejezései és mégsem
naturalisztikus képek. Igazán stilizált képet alig egyet-
kettőt festett, köztük a „Keresztrefeszítést”. Mintha át-
látszó anyagból ki volna faragva. Éppenséggel ne*
n sacralis festmény és formában, fölépítésben, kifejezé-
merekében kora gótikus. Élesszélű árnyékok és fé-
nyek kubista tömegeket határolnak és mégis mintha
a végtelenségbe vesznének benne. Optikai talány és
rejtelmes kompozíció.

Mikor női arcképeket festett, szakított a pilla-
natnyiséggel. De sok mással is, amit már mint művé-
szeti babonát elvetett. Ezekben az arcképekben hang-
súlyozta a formát és tónusokkal finomkodott bennük.
Még hangulata is van ezeknek a képeinek és valame-
lyes jellemzetességük is. Ezek a női arcképek nem
puszta ornamentumok, s nem sajnált tőlük régen meg-
tanult és gyakorolt művészeti eszközöket. Néha még
az aktjaitól sem. Van egy kék Buddha-szobor előtt
fekvő női félaktja: Renoir nem festette volna meg
vibrálóbban és Böcklin ünnepiesebben. Kolorisztikus
ötletek kergetőzése és puritánság: ezek az ellentétes-
ségek vonulnak végig Vaszary képein. Puritánsága
olyan eltávolodást jelent a tökéletesült valeurfestéstől,
amely a primitívek színkezeléséhez közeledésének is
tekinthető. Nem az akar lenni, csak éppen külsősége-
sen jelentkezik benne az örök keletkezésben érvénye-
sülő körfolyamat. Hiszen a nagy összefoglaló vonal
és a mozgás eredő ábrázolása ugyancsak atavisztikus
jellegű. Csakhogy míg valamikor régen tudatlanság
okozta, most céltudatosság ösztönzi, valamikor tech-
nikai esetlenség volt, most fölényesség. A színezésben

nagy egyszerűsítés, a tónusoktól és valeuróktól idegenkedés, bármennyire is a technikának azt a programját szolgálja, hogy a gondolatot a legegyszerűbb eszközökkel szólaltassa meg, ugyancsak a körfolyamat törvényét követi. És ugyanazt teszi az az ábrázolási ösztön is, amely a pusztán csak ábrázoló festészet munkájában nyilvánul. Az ősi másolási kedv, a gondolathíjas dologutánzó ösztön, a nagyszerű ősi játékkedv jelentkezik az elfinomult kulturás, elfáradt vagy túltengő erejű új, művészetben. A nagy mozgások, a megdöbbenő, imponáló elevenség ábrázolása a legősibb művészeti ösztön. Ha majd valamikor megírják a képzőművészet lélektani történetét, jelentőséges lesz benne a körfolyamat magyarázatáról szóló fejezet.

Vaszary csendéleteket is festett, virágképeket. Bennük is az elevenséget ábrázolja. Virágképei csakúgy nem felelnek meg annak a kívánságnak, hogy a virágot híven ábrázolják, mint ahogy például Turner nem tudta kielégíteni Ruskinnek ugyanilyen követelését, de megszólaltatják a virágnak azt a sajátosságát, hogy él, hogy lelke van, hogy testté vált mozgás, hogy fakadt, nőtt és formái lettek. S a virágoknak másik uralkodó sajátossága az, hogy színesek, hogy buján ornamentszerűek, dekoratívak, ugyancsak beszédesen mutatkozik az ő színskáláján végigszáguldó virágképein. Száguldásuk közben a színek betöltik a teret, uralkodnak rajta. Az élő, oszló, nedűs virágsejtek elevensége ugyanúgy megszólal a Vaszary-képekben, mint a száz és ezer autó és a tízezrek boulevardjai nyüzsgésének, zúgó mozgalmasságának, a kávéházban ülők kucsolásának, a hajó vontatás nehéz, széles ritmusának, a színpadok táncos izgalmanak, a heverő aktok nyújtózásának, az akcsoportok formajátékának, egy-egy asztalra könyöklő alak maga elé bámulásának, egy-egy életkívánságos cigánylánynak vagy a maga életéről mit sem tudó bamba figurának az elevensége. Mindmegganyiban a festőiségnek életet meglátó és az eleven életből művészi tartalmat formáló

követelménye jut érvényre. Impressziók és expressziók és egyéb fajtájú szenzációk. És mindmeggannyiban, mint Vaszary egész művészetében, a tegnap elmúltban is, a technika rendet és tudást jelent.

Minden modernségnek a rend és a tudás az út-törője. Még azé is, amely a tiszta érzékbenyomások művészeti jogát vagy a reflektált benyomásokat tagadja, még az asszociációkkal dolgozó festészeté is. Van valami sajátságos kritériuma annak, hogy valamely irány renden és tudáson alapszik-e. Ha Paris elfogadja, úgy bizonyára azon alapszik. Mert nem Németország, hanem a Montmartre a művészeti rend és tudás fanatikusa. Vaszary János is ott, Parisban nevelődött a kettőnek szenvedelmes megbecsülésére. Bastien-Lepage is velük hatott rája. A rend és tudás a szépség hatalmával, sok évtizeddel ezelőtt. Azután pedig új festőiségének, a mozgás folyamatosságát s a pillanattól való elvontságát ábrázoló festésének, az elevenség lüktetését festői nagy, monumentális ritmusba fogó, a képet széles, tündöklő színekre szétbontó s azután éppen a színek erejével formába összefogó festésének útjain is a technika szentségét vallotta. A rendét és tudását, mint a művészet hitágazatait.

Kaposváron 1867 november 30-án született. Földije volt a színek másik varázslójának, Rippl-Rónainak. Csakúgy mint ez, nagy kultúrájú ember és művész volt. Művészi kifejezés dolgában kevés közük volt egymáshoz, csak a művésztől megihlettség volt a kapcsolatuk. Budapestre került Székely Bertalan tanítványai közé, innen Münchenbe ment az akadémiára. Az akadémia a komoly tanulás iskolája volt számára, de Hollósy Simon körében a művészi akarás szabadságával próbálkozott meg. Azután megkapta őt is Bastien-Lepage üzenete. Jóval a művész halála után a müncheni Glaspalastban szólalt meg, ahol hagyatékból nagy sor képet állítottak ki 1888-ban. A kiállítás majdnem olyan forrongást keltett, mint húsz évvel

azelőtt Courbet kiállítása. A naturalizmus és a plein-air sajátosságos összetevései voltak azok a képek. Vaszary megértette az üzenetet és kiment Parisba. Ott együtt érzett a naturalizmussal, a plein-airral, az impresszionizmussal. Bastien-Lepage után Puvis de Chavannesal, Degassal és utánuk mindenkivel, aki új szépségeket keresett. És a keresők közt ő is megtaláló lett. Az új szépségek keresésének jogát később mint a Képzőművészeti Főiskola tanára is vallotta, olyan nagyon, hogy nem erőszakolta tanítványainál a művészi eszközökön, a technikán való uralmat.

Egyik megalapítója volt a képzőművészek Új Társaságának, a KUT-nak, mikor azután keveselte társaságának harckészségét, néhány követőjével kivált belőle és megalapította az UME-t, az Új Művészek Egyesületét. A baloldaliság és a progresszista irányjelszavai a maguk hangzatosságával, jórészt félreértettségével és meg nem értettségével a művészetben kóvályogtak. Schopenhauer, mikor a fogalmat definiálja, a képzetek képzetéről, „Vorstellung einer Vorstellung”-ról beszél. Vaszarynak a dolgokról való fogalmára nagyon ráillik ez a definíció. Halovány képzetek halovány képzeteikről szólaltak meg gyakran elmélkedéseiben, elméleteiben. Az a művészeti szélsőbaloldaliság egy nagy tábornak ilyen halovány, sokszor zavaros fogalomképzése volt. Pedig Vaszary nagyműveltségű kultúremler volt. És dogmatikus volt a szabadság nevében. Mint ahogy az új szépségeket hajszolta, az új pozitívításokat is egyre formálta. Sohasem volt kételkedő, hanem egyszerűn szakított újak kedvéért régi dogmaival. És addig, amíg vallotta, bátran kiállott értük, nem törődve érdekeivel, jobb lehetőségei ápolásával. A bátorság egyik uralkodó sajátossága volt. Úgy érezte, hogy bátorságával a művészetet szolgálja. Megmaradt a Szinyei-Társaság tagjának is, mindenütt, ahová csatlakozott vagy ahonnan elpártolt, nagyrabecsülték. Érmekkel, díjakkal kitüntették, képeit az állam, a főváros és magánosok megvásárol-

ták múzeumok és gyűjtemények részére. Egész sor gyűjteményes kiállítása volt és részt vett a legtöbb kiállításban. Hetvenkét esztendő volt, amikor 1939 április 19-én szívszélhűdés megszüntette gazdag lelki-letének összefüggését a világgal.

Perlmutter Izsákról

Abban a harmincöt esztendőben, amelyben Perlmutter és én, a festő és a kritikus, együtt jártunk, úgy alakult egymáshoz való viszonyunk, hogy sem ő, sem én nem fogadtuk el megszólalásainkat — én az ő festményeit, ő az én bírálatomat — máskép, csakis vizsgálgatva művészi vagy logikai jogosultságukat. Az ilyen kriticizmus álláspontjáról nyílik olyan távlat mint az időbeli távolságból.

Megbírálhattam első műveit, amelyeket 1889-ben a Múcsarnokban állított ki és azóta megmaradtam művészetéről való vélekedésemmél, bár akárhányszor szembefordultam művészetéről és művészekről való felfogásával. Perlmutter ama művészek közül való volt, akik át vannak hatva művészetük föltétlen igazától. Az érzés meggyőződötte volt és nem törődött meggyőződésének logikai megalapozásával, de gyanakodott művésztársai meggyőződésében és igazában. A művészetek világában az ilyen gyanakvás, éppen jó művészeknél, nem ritka. Mert megszenvedések árán jutnak el művészetükhöz és büszkék megszenvedésükre. Megszenvednek megismerésükért, lehetőségeik felismeréséért, a kifejezés sajátosságáért, egyéniségük jogáért. Milyen nagy szenvedése lehet a művésznek az, mikor le kell küzdenie az akaratát, hogy alárendelje megismerésének! Le kell gyűrnie önmagát, hogy felszabaduljon az énje. Nagy megszenvedés ez a látszólagos ellentét. Nietzsche azt tartja a szenvedésről, hogy a magasság felé fejlődés módja. Perlmutter gya-

nakodva nézett művésztársaira: vájjon megszenvedtek-e művészi kialakulásukért, vagy csak gyakorlás útján szert tettek ügyességre? A dispoziójük szenvedelemnek vagy csak mesterkedésnek forrása-e? A megszenvedés a genie útja, a begyakorlás a tehetségé, de Perlmutter tudott még a tehetségekben is gyanakodni. Féltette a művészetet a mesterkedéstől. Nagyra volt a mesterséggel, de lenézte a mesterkedést

Sokszor kellett szembeszállnom a gyanakvásával, Mások igazáért ellene fordultam és kiálltam mások ellen az ő igazáért, mikor irányzatok igazáról volt szó, modernségek torlódásáról, egymás rontásáról, egymás ellen védekezéséről. De az, aki szépségeket tud találni minden kornak mindenféle művészetében, meg tudja látni a szépet a mi korunk sokféle művészeti irányában is: az esztétikusnak, a műtörténésznek ez nemcsak tehetsége, hanem a kötelessége. Ezzel a tehetségével és kötelességével gazdagabb ő mint a művész. És ennek a tehetségnek és kötelességnek révén tárgyilagos tudok lenni az időbeli distancián innen is Perlmutter Izsák iránt.

Perlmutter festményeiben nincs sem aktivitás, sem aktualitás: a puszta festésért, a képért való képek ők. Alakjaik és tárgyaik minden naturalizmusuk mellett csak dekoratív festői voltukkal érvényesülnek bennük. Nem jelképeznek természeti erőket, csak nagyszerű omamentumok. Bennük nem a mágikus vonatkozásra, vagy a rejtelmes sejtésre alkalmas tárgyi tartalom, hanem a forma, a szín, a harmónia, a tónus szépsége hat. Festményeiben a jelenségek csakis szépek, megjelenésük csak festői. Szépségükben nem a dolgok mivolta, sem a rejtelmességük, hanem festőjüknek bennük való kedvtelése, tetszése nyilvánul.

Perlmutter minden képe egy-egy csendélet, amelyben az alakok és tárgyak a csakis festőiséget szolgálják. Összetevők, amelyeknek nincs is más eredőjük, csak a festői szép. Tárgyakat ábrázolnak, de képtárgyak nincs, csakis festői tartalmuk van. Tárgyakat

ábrázolnak, de nem tárgyiak, nem „sachlich”-ok, hanem festőiek. Nem rontanak neki a térnek, hogy erőszakosan beléje vegyék magukat, mint ahogy a modern tárgyi festés teszi és nem is kerülnek el a felületen, a képnek csakis kétméretűségét hangsúlyozván, mint az a másik modernség, amely esztelenségnek tartja, hogy a képben a tér, a három méret, érvényesüljön. Perlmutter gyanakodva nézte mind a két irányzatot. Nem bízott sem az elméleteik, sem a megvalósítóik őszinteségében. A bibliai képábrázoló tilalom sok ezer év előtt alapját vetette a tárgytalan művészetnek, Perlmutter Izsák, a zsidó magyar festő, sok ezer év múltán olyan művészetben remekelt, amelyben a tárgy fölé kerekedett a művészet.

Perlmutternek Magyar-Mannheimer volt az első tanítója. Húsz esztendőskorában került hozzá s rajzolni tanult tőle. És Mannheimer, a pompás rajzoló, tanítványát a festésnek rajzzal való megalapozására fogta. A szabatos, gondos, a forma elsőségét valló rajzolásra, a térnek és felületnek a vonalakkal összeegyeztetésére. „Rajzoljatok sokat és sokáig, mielőtt hozzáfognátok a festészetéhez”, tanította a klasszicista Ingres, de jól kellett rajzolniuk az impresszionistáknak is, hogy szabadulhassanak képeikben a kontúrtól. Perlmutter megtanul; á érezni és éreztetni a dolgok rajzát. Azután Karjovszky Bertalan és Bihari Sándor tanítványa lett. Az egyik a részletek megbecsülésére tanította, a másik az egésznek meglátására. Megértette vele, hogy a művészi ábrázolás nem σ leírásnak, hanem a kifejezésnek is művészete. Három mestere megbecsültette vele a mesterség szerepét a művészetben. Azt, hogy a művészet nem pusztán elgondolás és akarárás, hanem a megszólaltatásuk is: hogy a művészet nemcsak kedv, hanem munka is.

Közben Parisban járt, 1891-ben a Julián-akadémia tanítványa volt. Ott akadémikus naturalisták voltak a mesterei. Tony Robert-Fleury és Jules Lefebvre. De

mestere volt maga Paris. Paris akkor még az impresszionizmus és a plen-air kohója volt. Az impresszionizmus az őszinteséget, „la sincérité”, vallotta a művészet erkölcsi követelményeül. A naturalisztikus igazzal szemben az impresszionista őszinteséget parancsolta. Amaz a dolgoknak a meglátástól független, pusztán a tudásban gyökerező valóságát ábrázolta, emez pedig a dolgokról való tudástól függetlenül csakis a meglátások bátor vallomását követelte a festőtől. Perlmutter, a töprengő, tépelődő lelkületű fiatal művész, úgy látta, hogy mindkét felfogásban igazság is, tévelygés is van. Kereste az összeegyeztetésüket. És ezt az összeegyeztetést uralta végig egész művészetében. Naturalisztikus és impresszionista is volt a festése. A dolgok tudatos és a jelenségek sugaltja volt. Az élményekre emlékezve festett. Nemcsak meglátta, hanem tapasztalta is a tárgyakat. Festése élmények felújítása, tapasztalatok reprodukálása volt. Egyszerre volt empirikus és szenzualista. Ezzel a kettőségével ábrázolta a maga szenzációit, amelyeket látott, átélt, amiket megérezett róluk és amik tudásává lettek. Ebben az együttességben gyökerezik az ő művészi egyénisége, kifejezésének sajátossága, minden iránytól elkülönültsége.

Majd még mélyebb hatás alá került. Néhány évet Hollandiában töltött, az új németalföldi festészet körében, amelyet Israels kiszabadított volt a színészkedésből, az akadémikus ünnepiességből és visszavitt az eleven élethez való régi szép közéhez. Az élethez, amely nem állapot, hanem változás és keletkezés, bensőségnek és külsőségnek egymással hatása, az élethez, amelyben több a hétköznap, mint az ünnep. A munkás, dologtevő, mindennapi emberek világába. Israels újra fölismertette a művészetet a mindennapok képformáló tehetségét. És az új hollandi festészet újra ráeszmélt arra, amit a régi németalföldi olyan nagyszerűen tudott és mívelt. Perlmutter Israels és az új Hollandia büvkörébe került, de nem adta oda magát

nekik egészen. A hétköznapiaknak, a mindennapiságnak csak azt a művészi megbecsülését tanulta meg tőlük, amely csakis a festőiségüket látja meg, de nem az életproblémaikat. Csak a jelenségek szép ornamentikáját, nem az elevenségükben is rejlő művészi szépséget. Perlmutter a tájékban, az emberekben, otthonukban, dologtevésekben nem az emberi, társadalmi, lelki és szellemi erők izgalmas egymásra hatását látta, hanem a dekorációs elemek harmonikus összefüggését. Israels-ék a gondok, küzdelmek, szomorúságok, életbe belenyugvások világát, az élet melancholiáját festették, de Perlmutter az életnek se nem a bensőségét, se nem a pátosát, hanem pusztán a festőiségét érezte. A *l'art pour l'art* művészi hitvallása gondolkodik így a világnak, az életnek és a művészetnek egymáshoz való közéről és Perlmutter, a *l'art pour l'art* festő, ezzel a tulajdonképpen önző felfogással az én gyönyörködésére építette föl a művészetet. Egy erős művészi egyéniség és egy hatalmas művészi behatás küzdött meg így egymással Perlmutterben az ő hollandiai éveiben. Kereste és boldogan fogadta Israels hatását, de azután elszigetelte magát tőle. Israelstól csak rámutatást kapott a mindennapiság festőiségére, de meglátni a maga szemével látta meg.

Önzőnek mondtam Perlmutter művészi felfogását, de a *l'art pour l'art* senki kárára önző. Megtisztultan az, amilyen talán Spinoza egoizmusa volt. Egy nagy művészklub vallja ezt a megtisztult önzést. Perlmutter nem programosan vallotta, mint ahogy semminemű művészeti doktrínát sem vallott. Nagy műveltsége mellett nem voltak a művészetéről sem elméletei, sem tantételei, sem dogmái. Nagy kultúrája és elméletektől irtózkodása egymással ellentétes. De egészen ellentétek összessége volt ő: érdekes lelki bonyolultság. Magába zárkózott ember volt, akinek nem voltak rajongásai, noha bizonyos, hogy művészelke telve volt szenvedélyekkel és indulatokkal. Magabazárkózott ember, aki magához ölel egy világot, hogy jót

tegyen vele. Kicsinyes volt viselkedésében és nagyszabású a cselekvésében. A fukarságig takarékos magával szemben és bőkezű a közösség iránt. Büszkén öntudatos, de ezt a büszkeségét nem nyilvánította. Nagyra tartotta művészetét, de nem volt rá hiú, nem volt semmi hiúsága. Festményeit múzeumok szerezték meg, külföldiek is, arcképét besorozták az Uffiziák Sale dei Pittori-jába, a híres mesterek önarcképeinek gyűjteményébe, de sohasem hivalkodott ezzel. Tépelődő művész volt, de festésének nem voltak problémái. Néha-néha eljárt művészek társaságába, de nem voltak pajtasai. Nem barátkozott, de vagyont hagyott művészek és tudósok támogatására.

Néhányan közel férköztünk hozzá és megismertük az ellenszenveit és rokonszenveit, a gyanakvásait. Valamennyit a művészet megbecsülése hevítette, de a világért sem árulta el, hogy láng lobog benne. Festményeit a legnagyobb megbecsültetés érte, az, hogy művésztársai nagyra voltak velük, de legigazibb értékelőjüknek mégis önmagát tartotta. Nagy árat szabott képeinek, talán azért, hogy ne vegyék meg őket, mert nem szeretett megválni tőlük. Pedig megbecsülte az anyagiakat, azért is, mert az anyagi jólét függetlenséget juttat. Mindenkitől független maradt élete múlásáig. Más függése mint a családjá, nem volt, de halála után kiderült, hogy érzett még egy más függést is, vallásos érzésétől, emberségi kötelességétől való függést.

De volt egy meleg barátsága is, az Alfréd öccséhez való viszonya. Művészzel terheltek voltak mindketten: apjuk, a nagyiparos is, művész volt. Képeket festett, fiai azt mondták, hogy jól. Öccse lelkes, hozzáértő műgyűjtő volt. Előkelő, elegáns, barátkozó, lelkesedő, embereket megbecsülő ember. Egymást kiegészítő lelkületük volt. Perlmutter Izsák művészete rászolgált arra, hogy hiúság tárgya is legyen. De nem ő, hanem Alfréd volt hiú rá, megható, nemes, békítő hiúsággal.

Negyven évvel ezelőtt jelentkezett először kiállításra, hollandiai képekkel állított be a Múcsarnokba. A képek most a Szépművészeti Múzeumban vannak. Figurális festmények, a „Hollandi halász” és az „Imádság”.

Monumentális csendéletek, pedig bennük még nem küzdötte le Izraels hatását. Még hangulatok is megszólalnak bennük, nem úgy, mint későbbi festményeiben csak formák és színek harmóniája. És jöttek a tájképei, nem az északi művészet természetáhitatával, hanem a mediterrán művészet színeivel. Színei egyre bujábbak, tónusai derűsebbek lettek. Képeinek mosolygó, nevető lett a hangja. Magyar tárgyú képei, parasztszobái, bennük ünneplőben asszonyok, lányok, szivárványos paraszt-interieurjei, színeknek, formáknak egy ragyogó, szinte harsogó ornamentikává szépült világnak nevetései. Űgy tudom, hogy Perlmutter tulajdonképpen Izidornak hívták. Izsák a héber neve volt. Izsák a „nevető”. Ezt a nevet vállalta művészi névnek és festése megfelel ennek a névnek. Nevet képeiben, nevet róluk a művészi szépség. Á legkomolyabb művész derűre való áhítózása, rátermettsége, fanyarságon való diadala, menekülése a tépelődésből és töprengésből nevet ránk azokból a festményekből.

1905-ben az állami kis aranyérmét, egy évvel később az állami nagyérmét kapta értük és érmeikkel, díjakkal jutalmazták őket Münchenben, Brüsszelben, az Óceánon túl St. Louis-ban, viláckiállításokon és nemzetközi tárlatokon, Rómában, Velencében, Bécsben, Parisban, Londonban. Hat évvel ezelőtt két nevezetes kitüntetés érte: az Uffizik számára az önarcképét kérték tőle, a londoni International Society of Painters pedig tiszteletbeli tagjává választotta. Sok külföldi múzeumban és magángyűjteményben van Perlmutterkép és van már irodalma is. Tanulmányokat írtak róla, a külföldön is, pl. Vittorio Pica, az olasz művészeti író. Minden kitüntetése a magyar művészet megbecsülését jelentette.

Képei azok közé tartoznak, amelyek megküzdnek a Sturm- und Drangperiódék értékalkotásaival és értékrombolásával. Pedig kívül vannak a mi Sturm- és Drangperiódusunk lelkületi és szellemi forrongásain. Az, amivel jellemeztem őket, hogy nem mágikus a megszólalásuk, hogy a festésük izgalom-híjas, nem dinamikus, hogy tisztán harmonikus, tisztán csak festői, arra predesztinálná őket, hogy a lázongó, új célokat hajszó, új lehetőségekért fáradó, új szükségességeket hirdető modernség megtagadja őket. De a Ferlmutter-képek kihevernék a megtagadást, mert túl-élnék.

Derkovits Gyuláról

Derkovits Gyula csak negyven évig élt. Nietzsche a szenvedést a magasabbra fejlődés eszközének, a lelki nagyság útjának mondta. Ki tudja, milyen magasságokba juthatott volna Derkovits, ha tovább élt volna? Mert szenvedéses volt rövid élete s a szenvedés nem korlátozta az én tevékenységét, érvényesülését. Rácáfolt életével, művészete alakulásával sok mindenféle elméletére. Maga sohasem volt az elméletek embere, és értelmetlenül tekintett azokra az elméletekre is, amelyeket később az ő művészete körül összeróttak, hogy valamelyest rendszeresen megformulazzák. Nagyon egyszerű ember volt, csak lassan jutott el oda, ahol a gondolkozás célját tudó, az akaratból fakadó szellemi tevékenység s az ösztönszerű, tudattalan gondolkozás fölé kerekedett. Elmondhatta volna d'Alembert szavaival, hogy az élet malheur de l'existence, de nem mondta, mert sohasem tagadta meg az élethez való akaratot, akármennyi szenvedést is ért, látott és ábrázolt. Rövid életében nem volt módjában végleg kialakítani a maga belső világát és csak elszenvedte külső világának reája kihatását. Ahhoz a végleges kialakításhoz fogyatékos volt a műveltsége, amely az élet jelenségeiből szellemileg, nemcsak érzéssel megalapozott világképet formál. Csak belebámult a mélységekbe és csak meg akarta érezni a dolgok belső képét.

A sensus interiornak egy neme, belső érzék irányította látását. Észrevevése inkább a dolgok meg-

érzése, mint meglátása volt. Innen képeiben a valóság sajátságos tükrözése. Ettől a belső érzéstől a jelenségek hazugja lett. Nietzschének a költőről mondott szavait transzponálhatjuk rája: csak az a festő tudja a valóságot ábrázolni, aki tudatosan, akarva hazudni tud: a hazugságnak és igazságnak azzal az összehatásával, amelyet expresszionizmusnak neveznek. Az ő festése dacos szenvedésnek és alélt, tehetetlen elszenvetésnek, zárkózott szomorúságnak és a közlés vágyának, gyámoltalanságnak és önértetnek egymásrahatása. Festése menekülés és odaadás, lelkületi élmény és a legtestibb kifejezés. A lelkiségnek, anyagtalanságnak legmegfoghatóbb, lenyűgöző, ellenállhatatlan kifejezése expresszionizmus és Derkovits ebben az értelemben testestül-lelkestül expresszionista volt. Az volt kiaszott, sorvatag testével, lángoló lelkületével.

Derkovits Gyula az új magyar festők sorában a nagyértékűek közül való, mert intenzív, erőleikületű volt és a mesterségbeli minőséget szinte szenvedelmesen és szenvedésesen megbecsülte. Élete szenvedéseiben jókora része volt ennek a szenvedésnek, a művészi tudásért megszenvedésnek. Maurice Barrés, a szociális gondolkozásra megtért, valamikor szélsőségesen individualista francia író, fölvetette azt a kérdést, hogy ha az embernek saját világnézetet kell formálnia s így a maga számára meg kell teremtenie a világot, tud-e ilyen magasságba eljutni s e kérdésére azt felelte, hogy erről pedig a festők tudnak felvilágosítást adni. Derkovits nem tudott volna ilyen felvilágosítást adni, noha kiváló festő volt: az ő lelke tele volt a jobbra, szebbre vágyakozással, s ettől a vágyakozásától nem érvényesülhetett az a ielsőséges tárgyilagossága, amely ahhoz a világteremtéshez szükséges. Nem volt saját világnézlete, csak saját szenvedései és saját vágyakozásai voltak. Sok szenvedést ábrázolt, sok szenvedő volt a modellje, póz és patétika nélkül szólaltatta meg őket vásznán. Magá-

tólértetődéssel, de mindig megküzdve a művészet eszközeiért, a kifejezés eszközeiért. Pedig sohasem tartotta művészeszközeit a művészet céljának, mint annyi más festő, még híres festő és híres festőiskola és irány is.

Mikor 1934 június 23-án meghalt, úgy tudtuk, hogy a nyomorúságnak része volt pusztulásában. De betegségének is és bizonyára összefüggtek egymással. Tüdőbajos volt, beesett orcájával, amely izott a sorvadás lázától, vánszorgott a halál felé és közben barnára és szürkére hangolt képeket festett, a jelenségek megérzéseinek dokumentumait. Erre a megérzésre reagált a művészete. Sokak számára festése érthetetlen, formaellenes volt, hiszen nem mindig azokat a külsőségeket ábrázolták, amelyek a külvilág jelenségei. De nekünk érthetők voltak, kiérettük belőlük a belső világon való uralomra törekvést, a külsőségeknek belső tartalommal eltöltésének akaratát, Dürer híres „inwendige Figur”-jának keresését.

Barna képei és nagy szürke festményei valamilyest szuggesztív hatásúak és monumentálisok. Színeinek nincs muzsikája, de színezésének pátosza volt. Az a pátosza, amelyről Schiller azt írta, hogy hősével „a szenvedés teljes töltését” érezteti. Hősével is, a képek nézőjével is. „Homokmunkások a Dunán” a neve egyik ilyen képének: uszályhajókon mezítelen munkások és monumentális falfestménykép hat. Sok más képe megfestésénél is falfestményekre gondolhatott. A szürke, nyomorúságdúlta mindennap, mint az élet része, nagystíliú kifejezésre kívánczolt bennük. De hol szerezhetett falat, hogy fessen rája, mikor vásznat is alig vásárolhatott? Azoknak a szegényember-festőknek egyike volt ő, akik nemcsak szegény embereket festenek, hanem maguk olyan szegények, hogy nem telik nekik vászonra, festékre, hogy olyan képet festhessenek, amilyent elgondoltak.

Művészete az idők folyamán sokszor fordult, nagyjában mégis ugyanolyannak maradt. Csak színezésé-

nek tónusai változtak, finomodtak, ecsetvonásai szubtilisak lettek, ritmusa nagyobb vonalú lett. Idővel talán megváltozott a dolgok anyagiságáról való érzése. Mindenütt a lelki élmény átérzését akarta kifejezésre juttatni. Utóbbi éveiben olyan képeket festett, amelyeknek a monumentalitásuk, a színezésük is arról tanúskodik, hogy falifestményeknek gondolta őket: a „Homokhajósok”-at, a „Hajókovács”-ot vagy a „Hídépítők”-et.

Nagy sor én-képet festett, de lírikus melegség nincs bennük, mindegyik csupa gyötrelmes, lázongó érzés, tiltakozás az életakarattal ellenséges erők, véletlenek, sorsjárások ellen, s pátoszuknak csak fojtott hangja van. Ez a titka képei sötét, néha olajosan zöld, később homályosan barna tónusának. Utolsó éveiben tónusa megvilágosodott, néha szinte sugárzón derűs lett, eluralkodott benne a clair-obscuré is. Mintha a mindennapiság nyomorának festéséből a monumentális festés ünnepnapjaiba vágyakozás tört volna ki bennük] Gúnyolódó, csúfolódó képeket is festett, amikor életének keserű lehetetlenségei kacagásra bírták. Olyankor torzképeket láthatott, de ezek a valósághoz közelebb jártak, formáikkal valóságosabbak voltak, mint egyéb expresszionista torzításai. Daumier-szerű monumentalitás van bennük. Ilyen a „Kopaszfej”, a „Temetés”, a kövérállú nő arcképe, a két csendőr képe. Fametszetsorozatában, a Dózsa György-albumban a régi fametszőmestereken érlelt technikája expresszionistává lett a kifejezésnek szinte fanatikus erőszakolásától.

Halála után műveiből az Ernst-Múzeum hét termében emlékkiállítást rendeztek. Múzeumokból, magángyűjteményekből hozták össze képeket hagyaték-képei mellé. A művészvilág meglepetve látta, hogy a küzdelmes, nyomorúságos életű művész tizenhat esztendőben mennyit festett. Hiszen csak 1918-ban került Kernstok szabadiskolálába és 1934-ben meqhalt, a kiállításban pedig jobbra olyan képei voltak, ame-

lyeket már mint iskolázott piktor festett; olyanok, amelyeket kiállítási bírálataimban dicsérhettem. Ön-arcképei közül, az egyik kubisztikusan hatott, egy másik pasztózus, vaskos festésű volt. Úgy néz ki belőlük a festő, mint aki felmondta az életnek az engedelmességet. Az egyikben még valamelyes életkívánczóság csillámlott, a másokban merőn rideg idegenkedés volt. És megfestette részvétének képeit. Nem is annyira az emberekkel összetartozás, mint inkább a saját belső és külső habitusa voltak a forrásaik. Egy nagy, komoran zöldes festményben, az „Úrvacsorá”-ban, öt alakot láttam, mindegyiknek az arca Derkovits arca és mind az öt arckép egy vízió. Aktokat is festett, iürdő, mezítelen nőket, az egyik legrégibb képei közül való: megmerevedett hangulat, merev alakok.

A „Gond” fekete rongyokba bebugyolált guggoló nő, a „Vasút mentén” című képben proletárpár robogó vonat mellett cammog. Ez a kép a Szépművészeti Múzeumé. Azután élmények, följegyzéseiben a színek elevenségébe elkalandozások következtek. Egy temperafestékkal festett női akt, az előtérben — drága kobalttal festett függöny, s a háttérben a műterem ablakán áttetsző piros felhők kékeszöld égen. Artisták képei, szövőműködőkéi, színhagyottan festve, monumentálisan elgondolva.

Derkovits egy szombathelyi kis asztalosmester fia, eleinte apja műhelyében inaskodott. Rajzolgatott, mázolgatott, senkije sem volt, aki útba igazította volna. Húszéves korában, 1914-ben, katonának jelentkezett, a háborúban kétszer is megsebesült, tüdején megbetegedett és hazabocsátották. Feljött Budapestre, ahol megint asztaloslegény lett és megint rajzolt és festett. Olyan naívu festett akkor, akár a francia Henri Rousseau, de olyan beszédesen, sokatmondón, a motívumot megmarkolón is, mint ez a híressé lett autodidakta festő. Félszegen, dilettantikusan, csakhogy ebben a dilettantizmusban a veleszületett tehetség nyilvánult meg, amelyet a természet megad rejtélye-

sen, véletlenül egyeseknek, s amely vagy tanulás nélkül is érvényesül, mint éppen Henri Rousseaunál és Derkovitsnál, vagy pedig gyakorlás, tanulás révén jut érvényre.

Derkovits tehetsége tudatában a művészi eszközön való uralomra vágyott. A kifejezés eszközeiért szenvedve küzdött és később, tanultsága után is gyötörődött értük is, miattuk is. Kernstok Károly keze alá került a képzőművészek szabadiskolájában. Ő korrigálta rajzait, képeit. A legjobb és fanatikusan lelkiismeretes rajzolóművész tanítványa lehet, aki egy-egy képéhez egész láda rajzot készít s akinél a művészet erkölcsi követelmény teljesítése. Derkovitsnak műveltségi fogyatékoságán is segített talán valamelyest a nagyműveltségű művésszel való sűrű érintkezés. Egy-egy megjegyzése belekapott Derkovits fogékonyságába. Kernstok mellett lett a nagytehetségű dilettánsból geniális művész. És élete fogytaig hűséges maradt mestere művészi akarásához. Nem utánozta, nem lépegetett nyomdokaiban. Soha senkinek sem volt az utánzója, lába nyomaiba lépője. Mint expresszionista sem, mint a kubizmus körül keresgélő sem.

Azután szegényen megházasodott és nyomorúsága még teljesebb lett. Kiállításokon jelentkezett, a Nemzeti Szalonban 1920-ban, de akkor nem volt sikere. Voltak, akik nagy ígéretet láttak a képeiben, de voltak olyanok is, akiknek számára semmitsem mondtak. Két év múlva a Belvedere-Szalomban gyűjteményes kiállítást rendezett. Ugyanúgy fogadták, csakhogy ekkor már melléje álltak művészek is. Petrovics Elek, a Szépművészeti Múzeum finomérzésű főigazgatója, megérezte Derkovitsban a beérkezőt s az imént útra kelttől képet vásárolt a múzeum számára.

Imitt-amott el tudott adni egy-egy képet, tudták róla, hogy nyomorog, de nyomorával nem állt a világ elé, a maga dolgának tartotta. Halála előtt két esztendővel a Szinyei-Merse Pál Társaság a tájképdíjat ado-

mányozta neki. Minden festményében, a régiekben és a későbbiekben vágyakozás és lemondás szólalt meg, a művészet lehetőségeinek megkívánása és lemondás róluk. Egy vérbeli művész nagy akarásai a sorsnak tragikusan prédául estek. Ez volt az élete. Tragikus ellentét a tehetség határtalansága és a képesség határoltsága közt. Élete rövid volt, hogy iskolázását kiegészítse. A halál szárnyai alá vette azután a szegény festőt és jóvátette élete igazságtalanságait, hidat épített neki a dicsőség felé.

Szobor és a szobrász

A szoborművészet tudvalevőleg kétféle: plasztika és skulptúra, képmintázó és képfaragó. Az egyik puha anyagból, agyagból, viaszkból felépíti a képet, a másik kemény materiából, kőből, fából kifaragja. Mind a kettő a térben formál, mégis másképpen érzik a jelenség érzéki sajátosságát, mert mind a kettőben másképpen tevékenykedik az alkotó képzelet. Mind a kettőben más gátlásokkal küzd meg. Más bennük a képzalalakulás tempója és másképp hatnak egymásra az alkotás közben támadó és érlelődő képzetek. De mindkettő egy és ugyanarra a célra törekszik: a jelenségeknek térben megformálására. Csakhogy az egyiknél kisebb a gátlás sommája, mint a másiknál. A plasztikának több a formáló lehetősége, busásabban élhet a dekoráció pátoszával és könnyebben szövetkezhetik a festőiséggel, inkább érvényesül benne az alakításnak az ösztöne, mint a skulpturában, míg ebben az akaratot mozgósítja az anyaggal küzdés. Természetes, hogy a plasztikát művelő szobrászi munkát is az akarat élteti, csakhogy míg benne szabadon érvényesül a gondolat akarata, a másikon ezt az akaratot külső körülmények befolyásolják.

Az a triviális mondás, hogy a képfaragó szobrász a kőből lefarag mindent, ami felesleges, míg a mintázó szobrász felrakja mindazt, ami szükséges, sőt felrak néha annál többet is, valamelyest jellemzi a két szobrászatban működő képzelet és akarat különbségét. Mind a kettő az alkotás hatalmas indító okának

okozata, de az egyikben csakis a szabad akarat tevékenykedik, a másikban pedig ez az akarat nem korlátlan cselekvésben, hanem erők küzdésében is érvényesül. Hiszen a szabad akaratnak az a föltétele, hogy az ember azt tehesse, amit akar, míg a képfaragó szobrász kénytelen megküzdeni, meg is alkudni az anyagadta lehetőséggel. Diadalmas megalkudás voltak például Michelangelo monumentális Mózes a szoborban rövid felsőlábszárával vagy Rodinnek azok a márványszobrai, amelyekben az alakok nem válnak ki teljesen a kötömbből. Az akarat, mint a szabadság uralkodó elve, mint az alkotás éltetője, mint a képzelet tolmácsolója korlátlanul érvényesülhet a plasztikában. A plasztika a képzőművészet leghangzababbb, legfüggetlenebb ága: szabadság és függetlenség dolgában, mint mondám, a skulptura fölött áll.

A festészet a jelenségeket csak közvetve jelenítheti meg, kénytelen őket a térből a felületre úgy vetíteni, és ott háromméretűségüket, térbeliségüket távlatok jelzésével, a valeurök és tónusok hangsúlyozásával éreztetni. Ezt elkerülni igyekszik az a modern festészeti irány, amely tagadja a festménynek azt a jogát, hogy a felületen, a vásznon térbeliséget szimuláljon s ezért a dolgok és jelenségek sima felületvetületét adja. Ez a vetítés is közvetett ábrázolási mód, másodlagos szellemi munka, az észleletnek és képzeletnek vetületté feldolgozása. Tudnunk kellene, hogy az ember a dolgok képét tulajdonképpen nem a szemével, hanem az eszével látja, hogy a szemidegek a renehártyán támadt lapos képet átviszik az agyvelőkbe, amely tudás és tapasztalás segítségével megformálja a dolgok valódi képét. Ezt a tudást és tapasztalást és az agyvelőben végzett képformáló munkáját hiába akarja elkerülni az a modern kétméretű festés: csakis fokozza az összetettséget. Hiszen a dolgokat előbb kétméretűnek látjuk, azután megtudjuk térbeliségüket. Most ezt a tudást nemtudássá akarja visszaformálni az a modern festés. El akarja hitetni magával, hogy a

dolgok képéhez a dolgokról való tudásának nincs köze. A szobrászat őszintén vállalja ezt a tudást és alkotásainak kézzelfoghatóságával demonstrál mellette.

A szobor a dolgok térbenvalóságát tárgyilagosan tünteti fel, nem úgy, mint a festmény, amelyben a dolgok képe másodlagos szellemi teljesítmény. A szobor a szobrász primer alkotása, a festmény pedig a festő másodlagos, összetett műve. A szobor a térbenvalóság demonstrációja, a festmény pedig, a térben elképzelésé. A szoborban inkább érvényesül az anyag és a forma egymásra hatása, a festménynek egyenesen követelménye, hogy az anyag ne nyilvánuljon. A festményben ne a festék, hanem a szín érvényesüljön, a festék tűnjön el a szín mögött, a szoborban az anyag a térbeliség megszólaltója. Egy filozófus szerint nincs anyag forma nélkül, a festészet arról tanúskodik, hogy van forma anyag' nélkül. A szoborban a forma és az anyag korreláták. összehangzó, egymást feltételező tartozékai a művészi alkotásnak, a művész Meszelését és kielégültségét szolgálják, a műalkotásban az érzékinek és szelleminek egységét megvalósítani segítik.

A szobor inkább másolja, utánozza a valóságos dolgokat, mint a festészet. Plato különben ezért az utánzásért lebecsülte az egész művészetet, de elismerte, hogy a műalkotás szépségében az eszme át sugárizik az érzékin. A szobrász ilyen átsugározató. S ez az átsugározatásra törekvés megnyilvánul már a nép plasztikusan alakító ösztönében, azoknak a naiv faragóknak és farigcsálóknak műveiben, akikről azt hiszik, hogy primitíven stilizálnak, pedig tulajdonképp az ábrázolt dolog és az ábrázolás azonosságát igyekeznek feltüntetni, csak éppen primitív tudásukkal nem tudnak naturalisztikusan ábrázolni. De minden dolgukban gondolkodásuk és érzésük sugárizik át: szellemiség az érzéki formán és érzéki anyagon át. Nagyszerűen látnak a térben, de ügyefogyottak a térben meghatározottság dolgában.

A szobrászat akkor ért fel a művészet csúcsára, amikor anthropocentrikus lett, amikor minden lett számára az ember s amikor faragott képet készített róla. A mediterrán, a Földközi tenger körüli szobrászat ért fel először erre a magasságra és Ázsiában az indiai szobrászat, néha összefüggésben az építészettel. Emberábrázolók voltak szobrászatiakban. Az ázsiai és európai északi népek a természetet ábrázolták, nem az embert, a germánokról és a német népről azt írja egyik kiváló műtörténészük, Lili György, hogy híján voltak a plasztikai alakítás ösztönének. Az egyiptomi szobrászat különös keveréke volt az emberkultusznak és a zoolatriának, az állatimádásnak. A magyar nép ősi ábrázoló ösztöne szintén nem volt szobrászi. Csak a művelődések egymásra hatása alatt fejlődött ki díszítő hajlama, nem is szobrászi ösztönné, hanem a szobrászi ábrázolás-akarattá.

Az idők folyamán a szobrászat tisztán emberábrázolás lett, még az építészeti ornamentikában és dekorációban is az emberi alak, fejek, arcok jutottak szerephez. A szobrászat szépségeszménye az emberben nyilvánul. Más természeti szépséget nem tud ábrázolni. Az emberi test harmóniája és az ember testiségének és lelkiségének összhangja az ő szépségideálja. A művészi szépség tulajdonkép a természeti szépség tolmácsolása s ennek a tolmácsolásnak mikéntje, mértéke, megkapó vagy megrendítő volta határozza meg a művészetet. A szobrász a természeti szépséget csak az emberi alakban, néha egy-egy állatban juttathatja kifejezésre s a térben meghatározottság ennek a kifejezésnek a kerete, a határa, törvénye. Ez a meghatározottság korlátozza, de egyúttal rendezi is az alkotását. Minden művészetnek a rend egyik főkélléke, a szobrászi mű művészi rendjét az a térbeli meghatározottság szabja meg.

A festés a maga kétméretűségével több térbeliséget fejezhet ki, mint a térművészet, a szobrászat. A tájképet festhet, távlatokat éreztethet, vonal- és levegő-

távlatot s a képet, mint a végtelenségből való kivágást tüntetheti fel. Vannak festők, akik képeikben a végtelenséget hangsúlyozzák, egyenesen a végtelenséget festik és figuráikról érzetik, hogy a végtelenségbe beolvadnak. Hans v. Marées ilyen festő volt. És ugyanakkor testi-lelki jóbarátja, szellemben társa, Hildebrand Adolf, a nagy német szobrász ennek a szépségkifejezésnek, a szépség művészi megszólalásnak ellenkezőjét művelte: a térben meghatározottságot monumentálisan juttatta érvényre.

A monumentalitás a szobrász pátosza, a festőé pedig a festői elmélyültség, az, amit Dürer az „inwendige Figur” érzetetésének nevezett: a dolgokról, emberekről, tájékról olyan képzetkeltés a festmény által, amelyet régibb filozófusok úgy jellemeztek, hogy a dolgok bensőséges, a lelkületben megjelenítése. Ez a festő pátosza, kifejezésének mélysége, szenvedelmessége, míg a szobrászé a monumentalitás s ez a ritmusban a részek és az egész arányosságában, a ritmus lendületében, nagyvonalúságában, magasztosság felé törekvésben, de amellet a formák leegyszerűsítésében fejeződik ki. Ezek a szobrászi pátosz alkotói. Mindaz, ami túl megy rajta színpadi jelenatezés, patetikus szavalás, dekoratív pompa, és mindaz, ami alatta van, játszi elmésség, élcés mesemondás. A szobrász, a mindenség nagy elemének, a térnek, művésze, de a természettől messzebb van, mint a festő. Lehet természetes, realiztikus, verista-valóságot másoló, de nem ábrázolhatja a nagy természetet. Művésze a természet legkülönb alkotásának, az embernek, de az ember keretét, az emberit körülfogó természetet nem ábrázolhatja. De az ő emberi alak ábrázolásában az emberi alakokból való kompozíciójában megnyilvánulhat a szellemiségnek és érzékinek belső harmóniája s ez a harmónia — a monumentalitás.

A szobrászatban is érvényesült az irányok változása, az irányt követők tudatos akarása vagy öntudatlan ösztönöktől, indulatoktól, áhítattól vagy játékos

kedvtől élesztett formakeresése. Mindig a valószerűségekre törekvés uralkodott rajta. Még akkor is, amikor stilizált, amikor teljesen az építészet szolgálatába szegődött, amikor az ornamentumban való kedvtelés ösztönözte. S a valószerűséget uralva volt naturalista vagy expresszionista vagy stilizáló a különféle korokban és lett impresszionista az újabb időben, majd legújabbban „expresszionizmus utáni”. A kairói múzeum régi, híres falubírája és a görög klasszikus szobrok naturalisztikusak voltak, a Memnon-szobrok hatalmas ornamentumok és a buddhista szoborművek is azok, de bennük is érvényesült a naturalisztikus ábrázolás. A középkor expresszionista szobrászata, benne elsősorban a délnémet és az építészetből kialakult és az épületet díszítő szobrászatnak is naturalisztikus az alaphangja. Mert valamennyi kénytelen meghódolni a képzelet ama törvénye előtt, hogy csakis abból formálhat, amit mint valóságot tapasztalt, hogy nem tudja a szoborműnek sem olyan alkotó elemeit elképzelni, amelyek nincsenek. Ezért valószerű a szobor, akár klasszikus, akár romantikus, akár gótikus, *lomén* vagy bizanci, barokk vagy rokokó. A valószerűség kifejezésének csak a formájában térnek el egymástól, csak abban, hogy a szemlélet, képzet és elképzelés, a dolgokról való tudás és mindezek, mint művészeti eszközök hogyan jutnak érvényre a szoborműben.

Az újabbkor impresszionista szobrászatára is érvényesek ezek a megállapítások, Rodin és Medardo Rosso és követők szoborműveire. Nem is impresszionisztikus Rodin impresszionistának mondott szobrászata, mert nem meglátási benyomások, hanem indulatok, affektusok megrogzítései. És elgondolásoké. De az impresszionizmus nem ad időt ilyenek képzésére, csakis észlelésekből, meglátásokból meríti — a festőiséget. Hiszen csak a festészet lehet impresszionista, a színfoltok, tónusok és valeurök felfogója és csak az impresszionista festés próbálkozhatik meg azzal, hogy a színfolt festőiségétől elbűvölten, éppen csak lássa

a dogokat, de mivoltukról ne tudjon. Medardo Rosso festői hatásokat keresett és fény és árnyék játékával és a forna lazításával igyekezett elérni őket. Rodin tudott hatalmasan monumentális lenni úgynevezett zárt formálással is. „Penseur”-je ilyen, kompozícióban és formában zárt egységű monumentum. És kötömből ki nem váló alakjai sem impresszionisztikusak, csak éppen az indulatnak, a mozdulatnak, a gesztusnak ábrázolásai. Nem meglátottságok, hanem elképzelések, csakúgy mint ahogy azok az ellentábor híres vezéréi, a müncheni Hildebrandéi. Az ő szobrai is elképzelések, elgondolások, de a típust szólaltatják meg, a nemes embertípust, ugyanúgy, mint valamikor a hellén szobrászok vagy például Michelangelo a Dávid-szoborban. Mind a két tábor naturalista, csakhogy az egyik, Rodiné szenvedelmes s ezzel közelebb van a szenvedés expresszionisztikus középkori szobrászathoz, míg Hildebrand a maga nemes embertípusával és foimáinak szigorú szépségével, affektusok hatásától mentességével az antik szobrászat nyomdokaiban járt.

A művészi impresszió látománynak, érzéki benyomásnak képen, hangulatban megrögzítése, tehát külső észleletnek reprodukciója. De az, amit szobrászi impresszionizmusnak, impresszionista szobrászatnak neveznek, nem meglátásokat, hanem elképzeléseket, belső élményeket dolgoz fel. Nem reprodukál, hanem produkál. Ámbár az impresszionista festészetnek „a művész temperamentumán leszűrt” művei ugyancsak alkotások, de mindig elsősorban érvényesül bennük az ősi utánzó ösztön, amely a művészetben, mint a művésznek az észlelettel együttélése nyilvánul. Ha elfogadjuk ennek a szobrászatnak impresszionista nevét, úgy különbséget lehet tenni reprodukáló és produkáló impresszionizmus közt, a művészt kívülről ért és belső, lelkületi élményeit feldolgozó impresszionizmus közt.

A szobrászat is, mint a művészet egész birodalma, hozzászólhat az eleven élethez, a valóságos történetekhez. A valóságosság művészetének százszoros joga

van az életvalóság ábrázolásához. Élt is ezzel a jogával a genreszobrászatban, amely monumentálissá hatalmasodik, például Meunier szobraiban vagy klasszikussá Izsó Miklós „Búsuló juhászában”. És az életvalóság művészete az arcképszobrászat. A magyar szobrászatnak kiváló arcmás-szobrászai vannak, akik ebben a valóság-szobrászatban is meg tudják szólaltatni a szobrászat pátoszáát, a monumentalitást, de vannak olyanok is, akik elsősorban az arcképszobor elgánciájára törekcsenek és nagy sikert arattak vele.

Izsó Miklós

Izsó Miklóssal kezdődik meg a magyar magyar-szobrászat. Addig szobrászatunk részint hagyományos volt, részint rajta eluralkodott idegen irányoktól függött. Ezekben a művészeti irányokban pedig nem érvényesült a magyar lelkületnek az a tehetsége és ereje, hogy maga alkosson képzeteket, ítéleteket, és formáljon felfogásokat. És ezeknek az irányoknak művelőiben nem érvényesült az az én-érzet, amelytől az ember önállón megállapít, meghatároz és formál. Voltak minden művészeti és irodalmi irányon belül is olyan egyéniségek, akiknél az iránymegszabta kifejezésformáknak nem volt termelő tevékenységük, akiknél ezek a formák nem dirigálták a mű lényegét, hanem inkább csak a művésznyelvnek beszédrészei voltak, de az Izsó Miklós előtt volt magyar szobrászok munkásságában azok az irányoktól megállapított formák egyenesen magát a művészi tartalmat adták meg. Minden művészeti irányban vannak olyan egyéniségek, akik a formákon uralkodtak és vannak formalistái is: a klasszicista formalizmusnak Ferenczy István, aki magát „az első magyar szobrász”-nak nevezte, a kicsúcsosodása volt. Fogékony, befogadó lelkületű tehetség volt, mint ilyen is a magyar művészetnek nagy értéke, de hiányzott belőle, nemes iskolázottságából az, amit lelkületi szabadságnak neveznek.

Erre a szabadságra vágyott Izsó Miklós művészete. Nem is azért vált el a klasszicizmustól, amiért romantikus lendülete volt vagy realiztikus szemlélésre töre-

kedett és közvetlen, átélt élményekben kereste a motívumokat, — hiszen a realizmus a maga közvetlen meglátásaival és megismeréseivel tulajdonképpen naiv, míg a klasszicizmusban formáló, elképzelő, alkotó szellemiség nyilvánul, — hanem azért, mert eluralkodott rajta az a felelősségérzés, amely a naturalizmus felé hajló művészetnek lényeges velejárója. Az irányoktól szabadultságban az én felelősségtudata szólal meg, az önmagának felelős, az irányítástól, meghatározottságtól mentesült, az egyéniség által szabadságában megóvott alkotásnak akarata.

Mikor Izsó művészetében az alkotás szabad akarata és a művésznék személyisége jogáért helytállása érvényesül, mikor megküzd egy általánosabb nézlettel, egy iskolai felfogással, egy elhatalmasodott formalizmussal: ugyanakkor kifejezőjévé lesz egy kollektív szellemiségnek, a népiességnek. Azok az élmények lettek a motívumai, amelyeket együtt élt át a néppel, azok a megismerések és elgondolások, amelyek azt a meggyőződést juttatták neki, hogy valóságok: a népi életnek jelenségei, amelyekben az a szellemiség és lelkiség a maga szokásaival, történéseivel, típusaival nyilvánul. És megjelenítette őket ugyanúgy, mint Petőfi. Paraszti figurái, népies alakjai nem külsőségekkel játszó genreszobrok, hanem külsőséget és bensőséget szoros együttességükben kifejező összetartozások. Ez az összetartozás különben a nagyművészetnek parancsoló követelménye, a képzőművészetnek kategorikus imperativusa. És nem mond neki ellene sem a festészetben a festőiségre törekvés, sem a szobrászatban a formák kultusza. S ettől az összetartozástól voltak szobrásziak a szó nemes értelmében Izsó genreszobrai és volt művészi teljesítmény az, amit ő az élet ábrázolásának tartott.

Nemcsak a népélet, hanem a természetes élet, szemben a „természetellenes eszményi formákkal” volt vezérlő gondolata már iskolázása idején. Vágyakozása néha túlzásba ragadta. Egyik levelében, ame-

lyet harminc éves korában, mint a müncheni művészeti akadémia tanítványa, jóakaró barátjának, Szily Kálmánnak, írt, aki akkor a bécsi műegyetem hallgatója volt, azon panaszkodott, hogy az akadémiában a „medicii Vénus természetellens, ideális formáit” kell másolnia. Pedig azokban a „természetellenes ideális formákban” a természetesnek egy magasabbrendű értékelése nyilvánult, nem csak egyszer véletlenül adódó természetességet, nem az egyes esetet ábrázolják, hanem azt a leszűrt, típust meglátó naturalizmust, amellyel a nagy görögök, de később Michelangelóék is aktjaikat alakították. De neki ezeknek a klasszikus mintáknak rákényszerített másolása elvette a kedvét az antik művészettől. Csak nagy nehezen, kéthetenként egyszer két óra hosszat mintázhatott mezítelen test után. Az iskolának ebben az elfogultságában olyan tanítási módszer érvényesült, amely a gondolkodás, a felfogás, a meglátás objektíválását tartotta feladatának, az adottságok olyan tárgyilagos megállapítását, mely a látást mentesíteni akarta az egyéni észlelésbe való eltévelyedéstől. És azokon a szobrokon a bevált nagyok és azóta nemzedékek gyakorolták a meglátást. Ennek a gyakorlatnak az akadémiaán gyakorlásáról érdekesen beszélnek Izsó müncheni levelei, amelyeket sűrűn írt Szily Kálmánnak. Izsó úgy érezhette, hogy a természettől való ezzel a távortartással gyöngül szubjektivitása. Mert igaz ugyan, hogy a természetről való felfogás az ember érzületének és gondolkodásának az eredménye, de viszont a művész érzülete és gondolkodása az ő természetről való felfogásából ered. Ezt a kölcsönösséget rontja az akadémikusság a maga elevenségétől idegenkedésével. Csak nagykesón eszmélt rá Izsó, hogy az antik művészetben naturalizmus érvényesül, hogy azokban az ideális „természetellenes eszményi formákban”, amelyeket az antik alkotásokban látott, az a legművészibb valóság van, amely objektív valóságot és szubjektív művészetet egyesít.

De az ilyen átfogó, logikai összefüggéseket, fogalmi alkotó részeket megállapító gondolkodásra tehetetlenné tette Izsót műveltségének fogyatékosága. Sem primitív iskolázása, sem későbbi olvasmánya és világgal érintkezése nem tette őt alkalmassá az ilyen gondolkozáson leszűrődő megállapításokra. De ha gyöngye volt is valóságos műveltsége, intenzív volt műveltségi ösztöne, amely művészetének is, lelki életének is hajtóereje volt, s amely az ő benső embervoltának alakításában folyton részt vett. Intenzív volt tehát lelki műveltsége, éppen ennek a belső emberi alakulásnak lehetősége és ösztönös kívánsága, kíváncsisága a nagy világ, vagy legalább is nemzete szellemi elevensége iránt. Művészetének népiesség felé törekvésében nem a falusi, féligmeddig paraszti származás mozgatta, hanem ez az ösztönös kívánság és kíváncsiság. A természetes magyar népi műveltség, amely csakúgy mint a magasrendű műveltségek, erkölcsi és szellemi tehetségeknek, erkölcsi akarásoknak és szellemi érdeklődéseknek összetevése, ösztönök megfűkezése, de nemes, fejlődési ösztönök érvényesülése is, ez a magyar lelki műveltség uralkodott el mindvégig Izsó Miklóson. És ebben a műveltségben, a magyar lelki, a magyar népi műveltségben, Izsó Miklós műveltségében, a szükségességnek, az életlehetőségeknek súlyával, parancsával érvényesült a szabadság gondolata. Izsó tizenhét éves korában beállt honvédnek és élete fogytáig művészetében is magyar szabadsághős volt.

De bármennyire is törekedett a naturalisztikus kifejezésre, bármennyire is erőszakolta: teljesen nem tudott szabadulni a klasszicizmustól, amelyet az akadémia az antikből leszűrt. Természetességre eltökéltségének ellenére is alkotásain a klasszicista iskolázottság mindvégig érezhető volt. A „Búsuló Juhász”-ban is, a magyar szobrászatnak ebben a standard-művében is, amelyet a magyar művészet történelme úgy jellemez és értékel, mint a naturalista művész fel-

szabadulásának legbeszédesebb jelenségét, nagyonis érezhető a diadalmas új szépségek mellett a klasszicisztikus iskola kirezgései. Ez a szobor nem csak érzés és valóság szintézise, aminek tartották, nemcsak népi lelkületi hevület és népi fizikai passzivitás ábrázolása, aminek az elnevezése sejteti, hanem vonalak, formák nyugodt harmóniája, ritmusok összehangoltsága, realitásoknak művészeti szükséges tartozékokká átformálása, sokféleségnek esztétikai egységbe olvasztása is. De a művész akarása mint parancsoló tényező nyilvánul meg benne, a népiesség kifejezésének akarása, már pedig az akarás alkotó erő. És Izsó számára az a harmónia és nyugalom és ez az egyensúlyozottság és összehangoltság parancsoló céljának elérését lehetővé tevő tényezők voltak. Tárgyi elképzelése a klasszicista formalizmusnál erősebb volt, a fogalmi tartalom a formai fogalmazásnál hatalmasabbnak bizonyult és a „Búsuló Juhász” minden klasszicitása ellenére mint a magyar realiztikus szobrászat első, mégpedig diadalmas alkotása szerepel művészetünk történelmében. És mint határkő az akadémikus hidegségével idegen és az életszerűség melegségével magyar szobrászat között.

De ezen a határkövön innen, mint mondtuk, a klasszicizmus beleivódott Izsó formanyelvébe. Sajátos, hogy annak az ösztönszerű ellenkezésnek ellenére is, amellyel iskolázása ellen viseltetett, ami Szily Kálmánhoz írt levelében is megszólal és naiv realizmusának dacára is, amely a tárgyilagos ábrázolásra törekedett s ezt a részletek ábrázolásában érvényre is juttatta, mindvégig nem tudott szabadulni terheltségétől. Szinte tragikus volt az összeütközés e terheltsége és naturalizmus felé hajlandósága és realizmusra törekvése közt.

A formanyelvnek ugyanolyan a természete mint a nyelv, a művész pedig a formanyelven szólal meg. A nyelv és a gondolkodás összefüggésének nagy problémája érinti a művész formanyelvének és gon-

dolgozásának összefüggését. Izsó formanyelvében nem tükröződött a gondolkozása. És bebizonyult nála, hogy a formanyelv nem forrása a gondolatainak, hanem csak művészi intelligenciájának eszköze. Talán nem maradt volna megoldatlan az ellentét klasszicista terheltsége és a realiztikus akarása között, ha a megoldásra kellő ideje maradt volna. De mindössze tizenégy év adatott művészi munkásságának. Már harminc éves volt, amikor mint művész állt a világ elé. Negyvenégy éves korában meghalt. Hokusai, a nagy japán festő, nyolcvankilenc éves korában, halála előtt, így szólt: „Ha az ég még tíz, vagy öt évet adna nekem, nagy művész lehetne belőlem.” Legnagyobbjaink közt volna Izsó, ha nem ragadta volna el idő előtt fiatalon a halál. De így is a magyar művészet útjelzői, mérföldmutatói közé soroljuk őt. Azért is, mert a népiesnek művészi pátoaszát felfedezte, míg addig mindenki, aki népünket ábrázolta, beérte a tárgyi ábrázolással. A: tárgyi ábrázolás pedig nem rögzíti meg, de semmiestre sem érezteti a különleges lelkületi ismertetőjeleket, amelyek egy népnél a kiválasztás, az öröklés, megszokás kölcsönhatásából adódnak és az egyéni jellegnek a népi jellembe való beolvadását tanúsítják, hanem csak az emberek mivoltáról, lényegétől, jellemétől független külsőségeket jeleníti meg. Megnyilvánul a külsőségeknek és részleteknek ebben az ábrázolásában valamelyes primitív realizmus, amely nincs tekintettel a belső meglátás és külső észlelés összetartozására, melyen Izsó lelke csüggött. A népiesnek Izsó akarta ábrázolása, akármennyire is genreszerű, mindig valamelyest monumentális, mert a természetesség bensősége szólal meg benne, s mert ebben a megszólalásban mindig intenzitás van. Az intenzitás pedig erő, nagyság.

A „Búsuló Juhász” előtt, amelyet Münchenből 1862-ben küldött Pestre a Pesti Múegylet kiállítására, egy kisebb népies szoborművét, a „Puszták Furulyását”, küldte be. Csillámból faragta és stearinnal be-

vonta. Szily Kálmánnak, akit arra kért, hogy a szobrocskát a mütárlatba tegye ki eladás végett, azt írta, hogy művével a pusztában elhangzó szót akarta ábrázolni. Mint jelkép naiv volt, a jelképezés különben is nem egyezett az ő kitörő közvetlenségével. Petőfi-szobra például egyenesen csábítás volt a szobrászi jelképes, patetikus kifejezésre, mégis hatalmas közvetlenséggel oldotta meg mindentmondó feladatát. Az a pusztai furulyás éppen csak annyira volt jelképes, amennyire minden megismerés és minden valomás az. Ez volt az első népeleti genreszobor, mindössze tizennégy hüvelyk magas, és Izsó azt írta róla, hogy jövőjéről szépet álmodozva mintázta. „Hátha a pusztában elhangzó szó lesz!” tette hozzá. Inkább bártortalanság mint pesszimizmus szavai voltak ezek.

A kis szobrot néprajzilag kellemesen érdekes, derűsen adomás ábrázolásnak tekintették. Akkor ez volt hatásos és közelebb is járt a valósághoz, mint a később szavaló romantikus népszínműi ábrázolás. Olyan volt, akár a Vas Gereben népiessége, márpedig ebbe jobban tudott belehelyezkedni a népiesről való elképzelés, mint akár Petőfiébe, Aranyéba, vagy Jókaiéba. És csakis elképzelés és nem közvetlen tapasztalás fogalmazta meg a közönségnek a paraszti néppel való kapcsolatát. Az elképzelés pedig csak a viszonylagos valóságig tudott eljutni, a föltevésektől, céloktól, -ábrándoktól függő valóságokig. Az akkor hatásos irodalmi és művészeti népies ábrázolás ilyen elképzelésekbe vitte át a valóságot. Izsó „Pusztai furulyását” ilyen elképzeléssel fogadta a közönség. Tetszett, s ez a tetszés közérzés volt, nem esztétikai átérzés, amely mindig egyéni.

Egy évvel később a közönség elé került a „Búsuló juhász” márványszobra. Már nem tetszést, hanem szenzációt keltett. Egy géniének jöttét jelezte. Nekiesett izgatottan a magyar képzelőkedv. Olyan egyéniség jelentkezését sejtette, amely megint a nemzeti lélek megnyilatkozása, valami nagy eredetiségét, amelyben

megszólal a magyarságnak a mindennapot legyűrő ereje. Valakiét, akiben megint összetevődik a magyar tehetség, akarás és jellem mint nagy költőinkben éő államférfiainkban. Olyan genialitása, amely a nemzet genialitásából fakadt s azután művelődésünk tevékeny összetevője lesz. Ilyen várakozást érlelt a nagy meglepetés. Minden nemzet művelődésének szüksége van ilyen tevékeny összetevőkre, nagy személyiségekre, akik nem a milieu termékei, hanem tényezők, a magyar művelődés is rászorul az ilyen személyiségekre, a magyar művészet a nagy egyéniségekre. És Izsó Miklós talán megfelelt volna a személye körül támadt várakozásoknak, ha negyvennégy évnél tovább élt és tizennégy évnél hosszabb ideig alkothatott volna. De így is belekerült művészetünk legendás nagyjai közé.

A „Búsuló juhász” megrohanta és felborította azt a csendes szemlélődést, amelybe akkor művészeink és művészetünk el voltak merülve. A népet a néprajzból átvarázsolta a művészetbe, belevarázsolta a klasszicitásba és ezen keresztül a nagyművészetbe. És rávilágított a mindennapiságot is uralmába fogni tudó monumentalitásra. Az alak klasszikus egyensúlyozottsága, a szabatos contraposto, a redők esése, a hajzat hullámzása, a vonalak ritmusa és harmóniája mindenben megfelel az akadémikus monumentalitás követelményeinek és ez a monumentalitás befogta és megtestesítette a pusztai mindennapiságot. Irodalmi tartalmának romantizmusából, tárgyi részletei realizmusából és formanyelvének klasszicitásából az a diadalmas életvalóság, természetes népiesség és magától értetődő beszédesség alakult ki, amelytől ezzel a szoborművel megkezdődött a magyar szobrászat.

A „Búsuló juhász” után nagy sor szobormű került ki Izsó műhelyéből, a „Fonóban” népies szoborcsoport és azok a terrakotta-alakok, amelyek a Szépművészeti Múzeumban láthatók, táncoló, duhajkodó, izgalmasan mozgó parasztok, hirtelen támadt és folyamatos indulatok kifejezései. Mintha ezeknek a szobroknak mintá-

zásával utólag is kielégülést keresett volna iskoláiban izgalomhíjjas nyugalomra rákényszerített lelke. Megnyilvánult bennük az erőfeleslege, amely a klasszicisztikus formálással nem érte be és belekapott az eleven életbe, mozgalmasságába és kedvét lelta a túlzottságban. A felszabadultság formát és irányt keresett, öntudatlanul is érvényesült, de tudatosságot is értelt. Nietzsche a művészetet az élet stimulánsának mondja, Izsó számára az élet a művészet stimulánsa volt.

Azután mellszobrokat faragott, híres emberek szoborképeit mintázta. Hármast is szólalt meg bennük, az ábrázolté, azé az értékelésé és megbecsülésé, amelyben az ábrázoltaknak részük volt és a szobrász pátoszáé. Az egyéniségé, a közvéleményé és a művészé. Erkölcsi, esztétikai és teremtő pátosz. Izsó pedig mind a hármast egyesítvén, nem pártolt el a szobrászi harmonizmustól. Nem tévedt a festőiség hangsúlyozásába, amelybe új szobrászokat a pompára, a dekoráció hatásaira, a deklamáció harsogó beszédességére törekvés viszi. Megmintázta, részben márványból kifaragta Arany János, Egressy Gábor, Révay Miklós, Tóth József, báró Eötvös József, Szalay László, a költő Zrínyi és Zrínyi Ilona mellszobrait. Jól értett a kőfaragás mesterségéhez, hiszen hat eszten-deig mint kőfaragólegény dolgozott Jakovetz Antal, rimaszombati kőfaragómester műhelyében és szolgálati bizonyítványa szerint „hűségesen viselkedett és szorgalmas és ügyes volt”. Nemcsak beletanult a mesterségébe, de ki is ismerte az anyag természetét, a kifaragandó kőnek a művész előtt megnyilatkozó rejtelmességét, szerette az anyagot és szinte életet érzett benne.

A szobrász anyagának is van valami dinamikus volta, megkövesedett erőhalmaza, helyzeti energiája, amely a művész vésőjétől eleven energiává lesz. A párosi márvány, a greco duro, egységes szerkezetű, tündöklő fehér, a penteriben, a greco finoban erek csillámlanak, a modern márványok között sok a színes

foltokkal, ábrás erekkel tarkított, a carrarai kékesbe játszó, a sienain, a giallon sárgán tükröződik a fény. Azután a gránit, a homokkő és a mészkő más-másféle tömörségükkel, keménységükkel és külsínükkel Nemcsak különféle feldolgozást kívántak, de formaelgondolásokat is inspirálhatnak. Michelangelótól Rodinig, de a mi Izsónkig is párosi vagy carrarai márványból minden nagy művész mást faragott volna ki, mint újabb márványainkból vagy egyéb kőzetekből. Ebben nem is az úgynevezett anyagszerűség nyilvánul, hanem az anyagban rejlő eleven erő, az anyag lelkének része, amelyet az emberi munka hatékonyra éleszt. És Izsó fel tudta éleszteni azokat a dinamidokat.

Tizenhét éves korában beállt honvédnek, a szabadságharc leveretése után mindenfelé bujdosott. Még mint erdész is szolgált gróf Pallavicini Roger kurittyáni uradalmán, végre megint eljutott Jakovetz kőfaragó műhelyébe s ott megbújhatott. Disznóshorvátiban 1831 szeptember 9-én született, falusi kisgazdálkodó fia volt, anyja családja, falusi rektorok, lelkészek, iskolázásra fogták, legyen belőle is eklézsia szolgája. A sárospataki református kollégiumban mint szegény fiú, akkori szokás szerint, kiszolgáló növendék, úrfiakat kiszolgáló diák volt. Nem volt ebben semmi megalázó: Tompa Mihály is az volt sárospataki diák korában. A kollégiumban csak egy nagy benyomás érte, amely talán kihatott későbbi életére. Petőfi 1847 július 9-én ellátogatott Sárospatakra és a kollégium lelkesen ünnepelte. Izsó nem vehetett részt a nagyobb tanulók ünnepében, de részt vehetett a lelkesedésben. A művész körül alakult legendák közt volt az is, hogy a Petőfi-szobor alakját ez a visszaemlékezés formálta. Csak az bizonyos, hogy a tizenhat éves fiúnak nagy élménye volt Petőfi sárospataki fogadtatása.

Gyenge tanuló volt s hogy az iskolát, amelyben nagy nehezen a két alsó osztályon átcsúszott, megunta, tanítatói is megunták a kedvetlenül, gyengén tanuló fiú iskoláztatását, mesterségre adták, így

került volt Jakovetz kőfaragómesterhez. És ott ismerkedett meg Ferenczy Istvánnal, aki nagy törekvéseiben csalódottan Rimaszombaton meghúzódott. Már nem értették meg őt és ő sem értette meg az idők járását. Ennek a tragikumnak súlyával élte le szülővárosában utolsó tíz évét, még vagyontól is megfosztottan. Elcsöndesült polgár lett, aki néha visszavágyódott és vissza is talált művészetébe. Síremlékeket faragott, viaszok domborművek mintázásával élesztgette emlékeit, egy-két Pestről magával hozott, abbamaradt mellszobor is foglalkoztatta. Szüksége volt néha kőfaragóra és Jakovetz mesterhez fordult, aki Izsót küldte hozzá. Ferenczy egy idő múltán érdeklődni kezdett a fiú iránt; nem lett rendes tanítómestere, csak egy-egy útmutatást adott neki, például, hogy hogyan kell átpontozni. A mester két mellszobrát ő faragta ki. Halála előtt két nappal 1851 májusában Ferenczy, a Pestre vágyakozó kőfaragó legénynek útravalóul bizonyítványt adott, amelyben igazolta, hogy „Isó” Miklós három egész éven át nála a képfaragást gyakorolta és mint ügyes, szorgalmas embert a művészet pártfogóinak kegyeibe ajánlja.

Izsó mindvégig hálásan emlékezett meg Ferenczyről, büszke volt tanításaira, amelyek beleivódtak bécsi és minden iskolázásába s amelyeknek nyomai túléltek ezt az iskoláztatást.

Pestre került, innen Bécsbe, ahol Hans Gasser mellett harmadfél évig dolgozhatott. Mestere inkább romantikus, mint klasszicista volt, valamikor fafaragó, azután kőfaragó szobrász, s egyideig a bécsi akadémia prorektora volt. Szerette az allegóriákat és elpártolt az akadémiakusságtól. Jó hatással volt Izsóra, de ő a bécsi iskolából Münchenbe, a művészetnek akkori Mekkájába vágyakozott. A bécsi műegyetem magyar hallgatói megsegítették, krajcáros egyesületük, amelynek Szily Kálmán, a későbbi műegyetemi professzor, természettudós és nyelvész a vezetője volt, ösztöndíjat szavazott meg neki s lehetővé tette, hogy

a müncheni akadémiában tanulónak jelentkezzen. Ott azzal állt mestere elé, hogy sohasem tanult mintázni, de követ faragni tud. Másfél évig volt az akadémián, amelyen Widmann Max szelleme uralkodott. És az a mindenekelőtt dekoratív, patetikus szobrászat, amely szinte ontotta az önálló és a nagy építkezésekkel kapcsolatos szoborműveket, s amely, mint az egész német szobrászat, a romantikának és klasszicizmusnak összeolvadása volt. Elgondolásaiban romantikus, kifejezésekben klasszicista. Oly ellentétek összeegyeztetése, mint a tevékenyen érzékeny romantika és a passzívan, formában gyökerező klasszicizmus. És a „Búsuló juhász”, amellyel Izsó két év multán rárontott a magyar művészetre, jórészt ilyen szintézisnek megnyilvánulása.

Azt a mélységes meglepetést, amellyel a közvélemény ezt a szoborművet fogadta és azt a várakozást, amellyel Izsó felé, mint a nemzeti képzelet nyilvánulása felé nézett, illetékes helyeken és e helyek kegyét kereső művészi körökben nem látták szívesen. De azért bőségesen kapott megrendeléseket, megfaraghatta sárgás-fehér márványból Fáy András mellszobrát, talán éppen siennai kőből, az anyagnak megfelelő formálásával. Pákh Albert mellszobrában már felcsillámlik a naturalisztikus törekvés, sőt Izsó ebben a szoborműben megpróbálkozik már későbbi idők szobrászi hatás-eszközeivel, a fény és árnyék formamegjelenést támogató játékával. Azután nagy megbízatások jutottak osztályául. Debrecen városa Csokonay szobrának, Szeged pedig Dugonics András szobrának elkészítésével bízta meg. A szegedi szobrot már nem készítette el, Huszár Adolf fejezte be. A budapesti Petőfi-szobrot is. Ennek a szobornak költségeit, 46.000 pengőt, Reményi Ede hegedülte össze. A debreceni Csokonay-szoborban megszólal régi iskolázottsága jelképeséggel is, drapéria-pompával is. Egyé másba folynak benne a naturalisztikus akarások és klasszicista vonalritmus, de megszólal benne félre-

érthetetlen beszédességgel a Csokonay-gondolat és a lelkirokonság hangsúlyozása. Izsó úgy érezhette, hogy Csokonayval valamelyest egyformán reagál az életre. A belső ugyanazonosságot vagy hasonlóságot nem tépelődéseken keresztül, hanem közvetlen megérzéssel állapította meg. Az élet külsőségei kettejük-nél ugyan mások, a társadalomba illeszkedés lehetőségei és feltételei is mások voltak, de neki jól esett ráeszmélni erre a rokonságra.

Ugyanilyen folyamat, ugyanilyen törekvés tisztában lenni önmagával, mikor tisztába kell jönnie feladatával is, buzogott benne, amikor Petőfi szobrát mintázta. Lelki rokonságot érzett, de lelki rokonságon belül a meghódolás kötelességét érezte, Petőfi szellemisége előtt. Éreznie kellett életfelfogásuk és világfelfogásuk szertelen különbségét, az élet és a világ egyéni és szociális értelmezésének különbségét kettejük-nél. De érezte Petőfi és Csokonay különbségét is. Mindketten, mondjuk mindhárman géniek voltak, de ők ketten, Csokonay és Izsó a magukét, eredetiségüket, intuícójukat, képzeletüket tündököltették, míg Petőfi felülemelkedett önmagán, gazdagította a világ lelki-ségét, mint ahogyan a nagy gondolkozók gazdagítják a világ szellemiséget. A többi genie önmagából merít gondolatokat, eszményeket termel, Petőfi lelkében a világ lelke élt, amikor önmaga fölé emelkedett és lelke a világ, a nemzet, az élet lelkével egyesült. A genie áttekinthető, Petőfi misztikum, csuda, a lelkesség legmagasabb tehetsége volt. A kiskőrösi fiú és bohém, az intuitív és explozív költő. Izsó érezte a rokonságot és távolságot, amikor a Petőfi-szobrot mintázta, tudta, hogy Petőfi monumentalitását nem tolmácsolhatja azon a színpadias, patetikus nyelven, amely az új szobrászat hatást erőszakoló nyelve lett. Lemondott allegóriákról és jelképekről, egymagában álló szobrot mintázott. Az egyedülvalóság szobrai voltak a régi nagy emlékszobrok Assurnasirbalétól Sophokles szobráiig, de azon túl is. Mindenki számára megérthetővé

akarta tenni Petőfi szobrát. Ne képzeleti képekben értsék meg, megértve fogják fel a szobrot. Egyetlen gesztusba foglalta össze egész beszédességét.

A szoborbizottság pályázat elkerülésével Izsó Miklóst bízta meg a szobor elkészítésével. És Izsó annyira lelkére vette, ügyének érezte a megbízatást, annyira nagy problémának tartotta, hogy komoly, önmagába szállással fogott hozzá a probléma tanulmányozásához. Külföldi útra indult, felkereste a rokonproblémák megoldását és hazajövet egész sor szobormintát formált. Petőfit mint a szabadság eszméjének megtestesítőjét akarta ábrázolni, mint a szabadságharc hőstét, mint olyan emberét, akinek a szabadság gondolata az egyetlen lehetőséget, a jót, a szépet az emberit és az istenit jelenti. Nehéz feladat volt, mert Izsó ezzel a gondolatmegtestesítéssel nem affektusokat akart színésziiesen megjeleníteni, hanem éreztetni akarta egy nagyszerű élet értelmét. Ezért nem szavaltak a szoborvázlatai. A szobormintákat meg-meg bírálta a szoborbizottság. Akadékoskodó, elmélkedő tudósok, politikusok és művészek. Az esztétika nevében is gáncsoskodtak. Arról, hogy valami megfelel-e az esztétika követelményeinek, tudjuk, hogy objektíve bizonyos törvényektől, sajátságoktól függ, szubjektíve pedig az ítélkezők egyéni felfogásától. Mind a kettőnek szava volt a szoborbizottság akadékoskodásában. Baj volt Petőfi arcával is: Barabásnak két Petőfi rajza is volt, nem hasonlítottak egymáshoz, Orlay-Petrics Soma két Petőfi festményének is más-más volt az arckifejezése, a köztudatban pedig egy patetikus Petőfi-arckép élt. Izsónak meg kellett alkudni valamennyivel. Nem igaz, hogy mintázás közben emlékezett a sárospataki találkozásra.

Elkészült azzal a vázlatával, amelyet a szoborbizottság véglegesen elfogadott és hozzá akart fogni a nagy minta elkészítéséhez, de már nem mintázhatta meg: ötnegyed évig betegeskedett és 1875 májusában meghalt. Dugoniçs-szobra sem volt kész, mind

a kettőnek befejezésével Huszár Adolfot bízták meg, aki Izsónak műtermében néha segédkezett. A szoborbizottság kikötötte, hogy Huszár Izsó elfogadott kis mintáját vegye alapul, de azután hozzájárult a szobor méreteinek és egyes részleteinek megváltoztatásához, sőt ahhoz is, hogy Petőfi alakja, amely Izsó mintáján szívéhez szorította kezét, felemelt karral szavaljon. Liber Endrének, Budapest volt alpolgármesterének, fővárosunk szobrairól szóló nagy munkájában a Petőfi-szobor mint Huszár Adolf műve szerepel, de a művészettörténelmi feljegyzésekben még Izsó Miklós megváltozott műve.

Szépművészeti Múzeumunkban, mint említettem, egész sor kis szobormű emlékeztet nagy művészetére: a népi élet alakjai, jobbára mozdulatok megrögzítései, affektusok ábrázolásai. A legtöbb a formákkal, vonalakkal való játék öröme. Talán nem mindig mint motívumok érdekesek ők, hanem mint a művész szélsőesélyes játéka. Talán illik rájuk Nietzsche-nek az a megállapítása, hogy a kedv a hatalom pluszérzése: ime az erős, a hatalmas, a formákon és anyagon uralkodó művész jókedvűn eljátszik azokkal a kis szobrokkal. Élmenyei és mint ilyenek mulatságos ellentétei az akadémikus élet megfogalmazásának. A monumentális formaalakításnak mennyi lehetőségét látta bennük Izsó és valamennyiben a magyar nép életjelenségét. Sok mozgást, sok mindenféle indulatot és bennük akárhányszor még méltóságot is. A magyar nép nem melodramatikus motívum, még nem is drámai a maga eszmélkedésében, amely nem elfordulás az érzéki élettől, hanem ellenkezőleg, az érzéki élet jelenségein való nyugodalmas, de intenzív szemlélődés, melyből csak imitt-amott ragadja ki élete feltételeit megóvó valamely indulat. És Izsó Miklós éppen ezekben a mozgalmas, népies megfigyelésekkel játszó szobrocskáiban elmélkedve elmélyedő szobrásznak mutatkozott.

Izsó lelkeségét, szellemiségét, életét, sokan

igyekeztek megalkotni tényekből is, elképzelésekből is. Mesék, legendák, adomák fűződtek köréje. Az ember lelkiéletéről azt mondják, hogy mozaik, fizikai élete, mindennapisága is az: Izsó mozaikjához sok mindenfelől hordtak össze kavicsokat. Mendedmondákból, feljegyzésekből, írók írásaiból. Testvéröccse József, színész volt, kalandos jegyzeteket írt róla, javarészüket fantasztikus hazugság, Miklós fiatal-ságáról és később viselt dolgairól. Egy részük kiszínezett leírása annak, amit Izsó el-elmesélt neki, József színész volt, büszke nemcsak testvére, de önmagára is, mint Izsó Miklós öccsére. Jóhiszeműleg boronált össze költést és valóságot. Feljegyzéseit 1874-ben írta emlékezetből. Feljegyzett egyet-mást Izsó felesége is, amikor nagybeteg férjét ápolta és betegágya mellett ült. Simonyi fényképész leánya volt, pesti család sarja és boldog házasságban éltek. Izsó a házasságban megszelídült. Felesége családjában még sokáig meséltek Izsó bácsi kedvességéről és sok kis szobrát őrizték. Nem úgy emlegették, mint fékezhetetlen természetű embert, pedig valamikor az volt és a legenda szerint lelkületét, hevességét apjától örökölte, aki híres verekedő volt. Borsódmegyei fakult írások kétszer is úgy említik Izsó József, disznóhorváti lakost, Miklós apját, mint véres verekedésekben részes, káromkodó embert. Az anyakönyv mint „contribuenst és plebejust” jegyzi fel, majd magyarul mint „adózt”. A zsilipi anyakönyvben, amelybe 1840-ben ott született gyermekét bejegyezték, mint „nemzetes Itsó József” szerepel. De otthon azontúl is csak contribuens volt. Falusi mesterember, mesterségébe belebukott kékfestő, akiből gazdálkodó lett s mint jobbfejta paraszt feleségül vehette a zsilipi szegény iskola szegény rektorának lányát Szathmáry Esztert. Az Izsó-legendák bűnősei közé tartozott Szana Tamás is, aki Izsóról írt nagy munkáját olyan forrásokra alapította, amilyenek pl. Izsó József feljegyzései és a róla szállingó adomák és elbeszélések voltak.

Izsó munkáinak egy része elkallódott, még fényképek sem maradtak róluk. Mikor halála után hagyatékát összeírták, 47 szoborművet találtak műtermében. Arany János mellszobrát 2000 forintra becsülték, s a „Búsuló juhász” egy márványmásolatát 1600 forintra. A bécsi világkiállításra akarta küldeni, de összekülönbözött a magyar bizottsággal és távol maradt a kiállítástól. Maradtak bizonyára művei a mintarajziskolában is, amelynek tanára volt. És megmaradtak standardművei.

Csak negyven évig élt, 1875 május 29-én halt meg. Tüdőgyulladás vitte el, de már régebben betegeskedett. Meghült s azóta baja volt tüdejével, szívével. Nagy temetése volt, koporsóját öreg honvédek őrizték, a gyászbeszédet Ujházy Ede, a színész mondta. Pedig Izsó világeletében nem volt színész, sem ő, sem művészete. Abszolút egyéniség volt. Néha kihatott rája fogyatékosága, iskolázottságáé, tudásáé, műveltségéé, de genialitasa kegyelméből túltehetette magát rajta. Néha a közszellem ösztönözte, néha mozgatója volt a művészetben történésnek. Egy nagy emberi és művészi öntudat megszemélyesítője volt. Magát adta és megvolt az a tehetsége, hogy énje, egyénisége, személyisége határait diadalmasan érvényesülve, túllépje. Már pedig bölcsészek szerint ez a tehetség a genie legfőbb ismérve.

Mint sok más művész élete köré, az övé köré is legendák fűződnek. Megszólalnak abban a költeményben, amelyet Kiss József írt „Izsó halálára”. Elmondja, hogy Izsó, akinek „ősereje pihenni téré”,

„Nemes dühében már nem vágyik
Szétzúzni önön alkotását.

Kialudt szív ... holt láng ... béna kar:
Izsó, Izsó többé nem akar!

S előkerül sok poros akta,
(Ő nagylelkűen félrerakta.)

Pör és panasz, nagy súlyos vádak,
Hogy itt a művésszel hogy' bánnak!

És lelki szomjóról, éhnyomorról
Ő, mennyi kínos zord emlék szól!

Nyomasztó évek bús regéi —
Minek bolygatni ... kibeszélni? ...

Tett volna úgy, mint tettek mások,
Nyakába véve a világot.

Más ég alatt más szelek járnak,
Terem a hír fényt s palotákat.

Itthon rekedt, tengés volt élte ...”

Nem volt tengés az élete, nagyon megbecsülték, sok megrendelésben volt része. Sok bántódásban is, mint mindenkinek, aki diadalúton jár. S mint ezek közül sokan, ő sem értett az élethez, amelynek művészetét szentelte.

Huszár Adolf

Huszár Adolf eklektikus hajlandóságú művész volt. Azt az eklekticizmust vallotta, amely nemcsak kiválogatja a sokféleségben és megtalálja a maga számára a legjobbat, hanem amelyre a megtalált, kiválasztott jó úgy hat, hogy önálló továbbfejlesztésre ösztönöz. Irodalom és művészet sokat köszönhet az eklekticizmus eme fajtájának. Huszár Adolf művészetét is ennek köszönheti a magyar művészet. Különös, hogy azok közt, akiknek hatásai közt Huszárt válogatott, nem találkozunk sem a német Hildebrand Adolffal, sem a francia Rodinnel, korának két legkifej ezettebb művészi egyéniségével, akik művészettörténelmileg lényeges, fontos kihatással voltak korukra. Úgy lehet, hogy azért, mert amikor úgy Hildebrandnak, valamint Rodinnek hatása a múlt század hetvenes éveiben érezhető volt, Huszár már túl volt a benyomásokra fogékony, őket szomjazó fiatalság korán, túl volt az iskolázáson és sikerei révén máris önérzetes magánakvalóságban gyökerezett meg.

Inkább Zumbuschnak, a Bécsbe költözött híres müncheni szobrásznak útján járt. Hildebrandhoz közelebb lett volna, mint Rodinhez. Hildebrand a formának a természetesség fölött való uralma előtt hódolt meg, de amellet kerülve kerülte a deformálást, míg Rodin a természetesnek az, emberinek parancsolatának hódolván, e hitvallásának szenvedelmes gyakorlása közben nem egyszer túltette magát a valóság formáin. A szobrászatban „a mélyedések és emelkedések művé-

szetét” látta s ezek nagyobb beszédessége kedvéért engedményeket tett, míg Hildebrand a nemesen formálisból soha engedményt nem tett, úgy hogy Rodin impresszionisztikus, naturalisztikus terművészetével szemben Hildebrandé neoklasszicistának is mondható. De mind a kettő a formát a művészet tevékeny bensőséges, szubsztanciális elemének tartotta, amely a művészi mű valóságos lényét fejezi ki, amely az érzéki megjelenést és a szellemi tartalmat egyesíti. Az ő szobrászatuk nem dekorál, hanem demonstrál. Föltétlen magátólértetődéseket demonstrál, amelyek a művész lelkében megérlelődtek. Rodinben a szenvedélyes emberit, Hildebrandban a nemes formálist. Hildebrand is természetes volt, Marées, a festő barátja és tanítója, Dürer óta a legnémetebb festő, azt mondta egyszer neki, hogy „tulajdonkép mindened a természettől van, éppen csak annyit kell tanulnod, hogy mindig finomabb légy”. És Hildebrand és Rodin gondolkozást átformáló, új lehetőségeket és szükségességeket meglatató hatással volt az új szobrászatra.

Huszár Adolf eklekticizmusa nem az ő hatásaikat választotta, hanem Zumbuschnak, a nagy formakomponistának adta meg magát. Nem elgondolás, elmélkedés, hanem tisztán érzés, ízlés alapján. Zumbusch a tér szép betöltésének volt a mestere. Organizálni tudta a terművészetet. Huszár nem volt a szó szoros értelmében tanítványa, hiszen Zumbusch csak 1873-ban költözött Bécsbe s lett ott az akadémia tanára. Huszár csak rövid ideig tanulhatott tőle. Már 1874 márciusában az Eötvös József-szobor pályázaton a díjat ő nyerte meg. Mesterei Bécsben Fernkom és Gasser József voltak. Egy ideig báró Vay Miklós, Bécsben élő szobrász műhelyében is segédkezett. A báró jó hatással volt rája, el-elbeszélgetett a tehetséges, de műveletlen ifjúval és a maga munkáival összfüggésben történelmi és irodalmi világosságokat gyűjtött neki. Maga lelkesen, meggyőződötten akadémikus irányzatú volt. De Fernkom patetikus idealizmusa nagy pátoszt

szólaltatott meg. Szenvedelmes erőtudattal rontott neki a térnek, hogy formáival, amelyek bármennyire is nagyvonalúak, világosan elrendezettek voltak, meghódítsa. Megmintázta és bronzba öntötte a bécsi Erzhergog Karl- és Prinz Eugen-szobrokat, az új monumentális szobrászat mesteri alkotásait. Gasser a romantika és klassziciztika határmesgyéjén realiztikus alakokat, történelmiakat és templomok számára szenteket mintázott.

Fernkorn monumentumokat, Gasser figurákat alkotott és jól értett az építészetet felruházó szobrászathoz. Fernkorn a bronzöntőműhely mestere volt, az ércszobrászi lehetőségein és parancsain uralkodott. Hogy úgy mondjam, fantáziája együtt működött az anyaggal. Mikor elképzelt valamit, bronzban formálta képzeletét. Meg van írva, hogy az anyag az erők és energiák fészke. A szobrászatban a képzeleté is. Huszár Adolf, Fernkorn rézöntőműhelyének, mestere anyaghitének sokat köszönhetett. Az ő formaképzését is a bronzbaöntés gondolata dominálta. Megjegyzendő, hogy kora fiatalságában, tizenöt éves korában inasnak szegődött a kisgarami vasgyárba és beletanult a vasöntésbe. Ott maradt három évig, azután egy ideig egy bécs-gumpendorfi öntödében, majd egy fél évig a budai Ganz-gyárban dolgozott. Az anyag, az ércbeöntés, az öntőforma a keze ügyébe került. Kezdett formákat alakítani. Így került 1863-ban Fernkorn öntödéjébe és műhelyébe. Fernkornnak nemcsak a segédje volt. A nagystílusú művész, akit gondolatainak rendszertelen, fegyelmezetlen torlódása, szertelen akarásai megőrzítettek, a fiatal növendékre, Huszár Adolfra is rárontott gondolatözönével. Huszár tájékozatlanul állt az özönben, de valamelyes művészi áhítatra ébredt tőle fiatal lelke. Ő is materialista maradt a szó művészi értelmében, márványba faragott műveiben is. Ez a materializmusa fölője kerekedett idealizmusának, az anyag az ő fizikai voltával irányította, befolyásolta alkotásának lelki, szellemi részét. A Deák-szobor s

Huszár pályatervének akarta juttatni. Sokat vitatkoztak rajta, hogy az álló vagy az ülő szobrot fogadják-e el kivitelre, maga Huszár is jobb szerette volna, ha álló szobrát készíttetik el.

A négy oszlop támasztotta talapzaton, amely az ülő szoboréhoz hasonló, csak nála karcsúbb volt, Deák magyar ruhában, köpenyredőzettel övezetten áll, nyugodtan, eleven gesztus nélkül. Az álló szobron minden dekoratív szépsége mellett olyan nyugalom áradt el, amely a lelkületi, izgalomhíjas emelkedettséget akarta kifejezni. A mellékcsoportok elrendezése is más volt, mint az ülő szoboréi. A szoborbizottság hosszú tépelődés és sok tanácskozás után az ülő szobor mellett döntött. Hazánkban talán az első szoboralak volt polgári ruhában, s talán az első ülő szobor. Az ülő szobrokban valamelyes passzivitást éreztek, már pedig Deák Ferenc a bölcs, megfontolt, céltudatos tevékenység megszemélyesítése volt. Az aktivitás legfőbb kritériuma az eredmény, már pedig Deák Ferenc az eredmények történelmi hőse volt. Végre gróf Andrássy Gyula is belenyugodott az ülő szoborba. Csak maga Huszár Adolf nem békélt meg vele. A szobormintát előbb természetes nagyságban elkészítették, fából a talapzatot, broncozott gipszből az alakokat s felállították a kiszemelt helyen. A bizottság és a művész megint módosított rajta. Nem is a hatalmas ülő alak, hanem a négy allegorikus mellékcsoport és alak fejezi ki Huszár szobrászai célkitűzését, gondolkodása, elképzelése által meghatározott akaratát, alakítása módjának motiváltságát. A főalak a maga méreteivel, éreztetett súlyosságával a tértávlatot szolgálja, vonalaival, nehéz ruharedőzetével, a hangsúlyozott testiséggel, a gesztus nélküli nyugalommal az egész mű felépítésének szerves dominánisa, de Huszár vonal- és formanyelvén, dekoratív ornamentikájának szépségével a négy mellékcsoport szólal meg. És a négyben, ritmusukban, harmóniájukban, egymást kiegészítő s amellettt egymást fokozó voltukban ugyanaz a ,monu-

mentalitás nyilvánul meg, amely Zumbuschnak Bécsben egy évvel később felállított Mária Terézia szépségét adja.

Huszár nem érte meg a szobor elkészülését, pedig siettetten. Az ülő alak agyagmintája készen várta az ércbe öntést, a Honszeretet és Kiegyezés mintái is nagyban készen voltak, amikor a művész, 1885 január 25-én hirtelen meghalt. Szívszélhűdés ölte meg az izmos, erős testalkatú művészt. Reggel ágyában halva találták. A szobrot két műhelysegédje, Keszler Adolf és Mayer Ede, a bécsi képzőművészeti akadémia növendékei, Stróbl Alajos felügyelete alatt fejezték be. Mind a három Zumbusch-tanítvány volt.

Huszár 1874-ben tünt fel először az Eötvös-szobor-pályázaton. Megelőzőleg sokat próbálkozott meg vele, hogy rendszeres művészeti iskolázásban részesülhessen. A szobrászműhelyekben és öntödékben éppen csak ráragadt valami a művészeti műveltségből. Fernkornnál is, Gassernél is, az utóbbinál a mintázás és faragás mesterségében is kioktatták, de ő a bécsi képzőművészeti akadémiába vágyakozott. Szobrászi kísérleteit *lefotografálta*, a Laokoon-szobrot, egy imádkozó angyalt és egy Mária-szobrot a Jézuskával. A képeket elküldte Ligeti Antal festőnek, aki a Nemzeti Múzeum képtárának igazgató öre és sok magyar küzködő tehetségnek, többek közt Munkácsy Mihálynak patrónusa volt, Ligetinek megtetszettek a képek és közbenjárására Huszár 1869-ben báró Eötvös József közoktatásügyi minisztertől három éven át állami ösztöndíjat kapott. Még mint Eötvös ösztöndíjasa vett részt az 1871 február elején meghalt nagy államférfi szobrára hirdetett pályázatban. Pályázásra felhívták Izsó Miklóst és Engel Józsefet is, külön díjat is szavaztak meg nekik, s egyúttal nemzetközi pályázatot is hirdettek. Huszár jelíges levéllel Bécsből küldte be pályatervét. Legjobbnek találták, de kivitelre alkalmatlannak. Annyi művészi kvalitást láttak benne, hogy Huszárt felhívták, javítsa meg tervét, küldjön be újabb

mintát. A bírálók közt volt Zumbusch is, aki nemcsak minden változtatás nélkül kivitelre rátermettnek mondta a fiatal bécsi magyar szobrász új tervét, de megígérte, hogy ha kell, segíteni is ígog neki munkájában. Eötvös Huszár szobrában nem a gondolkozó és költő, hanem szónok. Kezében irattekercs van, karjára ráborul válláról leomló redőzetes köpönyege. Természetesség és akadémikus pátosz, szabatos formázás és dekoratív akarás egyesül benne. És egyenesen tüntetőn érvényesül benne a szobrászi ideál, a „Standbein”-on és a „Spielbein”-on való szép tehermegosztás. A végleges szoborminta átvételénél is Zumbuschnak volt döntő szava. Van ebben a szoborban valami, ami több mint formaproblémának pusztá megoldása: tartalmas hangulat. És ezért iskolai formalizmusa mellett mélysége-sebb hatású, mint Huszár egyéb szobrai, mint a marosvásárhelyi Bem-szobor, vagy azok a genreszobrai, amelyeket egyenesen hangulatműveknek tervezett.

Huszár két évig dolgozott, a nagy agyagmintát 1876 októberében elkészítette, a talapzatot Ybl Miklós tervezte, de a bécsi öntödében történt baj miatt leleplezése csak 1879 május 25-én történhetett meg. Huszárnak ez után a sikere után sok megrendelésben volt része. Arckép-mellszobrokat rendeltek nála, társadalmi, polgári előkelőségek arcképszobrai mintázhatta, de készített ilyen szobrokat a politika, tudomány és irodalom nevezetességei után is. Egyszerre csak a legnépszerűbb és legkeresettebb szobrász lett. Arcképszobrai beszédesebbek voltak, ügyet vetettek a hasonlóságra. Különben is hajlott afelé a tárgyilagosság felé, amelyben kicsúcsosodik a természetesség. Ez a mindenekelőtt komponáló, a szép tételrendezésre törekvő, ornamentikát látó szobrász milyen más volt, mikor kis plasztikát alkotott, vagy amikor mellszobrokat mintázott vagy faragott! Ilyenkor minden képzelet tiszta, szigorú tapasztalat volt, szubjektivitástól tartózkodó tárgyilagosság. A gondolkodás, az elképzelés nélkül közvetlen ráismerésre törekedett ezekben a naturalista

műveiben. Mintha más két ember alkotta volna monumentális műveit és kis szobrait. Amazokban eklektikus, nagy hatásokat lelkesen kiválaszt, emezekben tisztán a saját tapasztalatait tárgyilagosan lerögzíti.

Tárgyilagossági naturalizmusának túlzásai közé tartozik a „Húzd rá cigány” kis szoborcsoportja a Szépművészeti Múzeumban temérdek apró részletével. Népies genreszobrai egytől egyig ezt a tárgyilagosságot sínylik. De megnemesedik, valamelyest klasszizálódik ez a tárgyilagossága mellszobraiban. A Volkmann Róbert-, Pulszky Ferenc-, Trefort-, Jókai-büsztek java alkotásai. Megmintázta Kossuth Lajos, Barabás Miklós, Izsó Miklós és Báthory István mellszobrait. Valahol múzeumokban vagy magángyűjteményekben vannak. Jobbmódú polgári házakban ráakadhatunk Huszárnak egy-egy arcképszobrára, amelyeket bőségesen rendeltek meg nála. Azután hozzálátott nagy munkáihoz, átformálta Izsó Petőfi-szobrát és marosvásárhelyi Bem-szobrát. Ez az utóbbi egészen az ő műve. Közben kifaragta a budai Várkertbazár négy allegorikus alakját, a Tavaszt, Nyarat, Őszt, Telet, mintázott az Operaház számára három szobrot, Haydnét, Beethovenét és Wagnerét, síremlékeket is, köztük Tóth Kálmánét, és megmintázott, márványba gondolt három aktsoprotot, a Venust Ámorról, Venust Ámorról és hattyúval. Az Ámorról fürösztő Venus szobra a budai Gellért-fürdő csarnokában áll, a másik kettőnek csak a fényképe maradt meg. A Venus és Ámorról Firenzében akarta kifaragtatni, meg is vette a márványtömböt, halála után hazahozták.

Azután rája bízták az aradi vértanúszobrot. Pályázatban első lett tervével. Hatalmas kompozíció, megint kiélhette magát Zumbusch inspirációjában. Tizenhárom medaillont egész sor allegória környez ünnepelve. A talapzat tetején Hungária alakja állott. Huszár mielőtt kész szobormintáit az öntőbe adhatta volna, meghalt, s a szobor befejezése Zala György dolga lett. Zala a főalakot, Hungáriát, átvette Huszár tervéből, a mellék-

csoportokat átdolgozta, a Harckészség szobrát önállóan komponálta. De a hatalmas szobormű Huszár eszméjén alapul, noha sokhelyütt pusztán mint Zala György műve szerepel. Huszár úgy járt ezzel a művével, mint Izsó a Petőfi-szoborral. Mintha a sors iróniája volna ebben a hasonlóságban.

Itthon jó módra tett szert, a Bajza-uccában Unitermes villája volt és nyugodtan, vidáman élhetett. Voltak mulatós kompániái, szerette a jó bort és a szórakoztató társaságot. Lotz Károlyhoz sakkozni járt, de vele együtt tagja volt a Virágbokornál, majd az István király-fogadóban találkozó asztaltársaságnak. Lotz-zal, Vastagh Györggyel néha művészi vitái is voltak, amelyek ötleteket adtak neki. De nagyjában nyugodt polgári életet élt házában. Jól hegedült, szeretett mulatás közben cigányzenekarban primáskodni. Talán ez a kedvtelése és a magyar muzsikáért rajongása ösztönözte cigány-genreszobrai mintázására. Megmintáztatta az öreg Rác Pál mellszobrát, Pest leghíresebb cigányprimásáét, akit Joachim és Sarasate és Wilhelmj megcsudáltak s a Húzd rá cigány nevű szoborcsoportot, a „magát mulattató betyár” alakját. Annak a népiességnek voltak ábrázolásai, amelyet a müncheni magyar Böhm Pál szólaltatott meg közkedvelt képeiben. A hegedülésre gyermekkorában Hromada, kisgarami plébános, később kanonok, fogta. Bábírta szüleit, hogy a tehetséges fiút taníttassák hegedülni. Hogy kinél tanult, nem tudjuk, de tizenhat éves korában a kisgarami vasgyár zenekarának első hegedűse volt. Hromada plébános úgy szerepel Huszár életében, mint patrónusa, aki taníttatta, iskolába járatta. Huszár az elemi iskola négy osztályán kívül más iskolát nem végzett, de ebben megtanult szépen írni. Mikor Bécsben Gasser műterméből az akadémiába vágyakozott, támogatásért Hromada kanonokhoz fordult. Hiába, Hromada ellenezte Huszár művészi igyekvéseit.

Huszár negyvenhárom éves lett, de világeletében nem tanult meg magyarul. Csak valamit értett és mo-

tyogott magyarul, különben a szoborbizottságokkal németül tárgyalt s a szoborleleplező ünnepeken más választott helyette. Mégis jó magyar volt a Petőfi-, Bem-, Dugonics-, Deák Ferenc- és az aradi vértanú-szobor szobrása. Tót volt az anyanyelve. 1842 június 18-án Szentjakabfalván, amelynek tótul Jakubova volt a neve, született. Apja, Illés, kádármester volt, dr. Schoen Arnold, kutatásai alapján, azt hiszi, hogy a 18. században Erdélyből a felvidéki kamarai bányatelepekről elszegényedett kurtanemes családból származott. Be-bejárt a szomszéd Besztercebányára vásárra s néha magával vitte a kis Adolfot, aki később azt mesélte, hogy a 16. századbeli templom szárnyas oltárai, a Szt. Borbála-kápolna oltárszekrényének szobrai, a predellán segítő szentek serege és a homokkőből faragott „Olajfák hegye”, amely a 15. századból maradt meg, hatottak először képzeletére. Szülei időközben Kiszgaramra költöztek, Huszárné odaváló volt, de ott se fordult jobbra sorsuk. Az öreg Huszár 1854-ben meghalt, szegénységben maradt özvegye a gyári kórházba ápolónőnek szegődött, fiát pedig az iskola végeztével inasnak adta a gyárba. Így lett Huszár Adolf vasöntő, így ismerkedett meg a formálással, így kezdődött az útja. Kultúrталanságból olyan műveltségbe, amelyben nem volt részük az absztrakt megismerésnek, a rendszeres ismereteknek, a gondolkodás egységre való törekvésének, hanem csak a közvetlen élménynek, az ösztönnek, a kedvnek és a képzeletnek.

Huszár igyekezett az élet kínálkozó anyagán kívül a tudás anyagából is részt kapni, legalább a művészetek fejlődéséről való tudást. Sokat utazott, múzeumokba látogatott, templomokat, műemlékeket tanulmányozott Olaszországban, Hollandiában, Angliában, Franciaországban, Németországban, még Oroszországban is. Ellenségei is, irigyei is voltak, névtelen levelekben megfenyegették. Coltier brüsszeli szobrász, akinek egyszer üldöztetését elpanaszolta, kihívta Belgiumba, de

Huszár csakhamar megnyugodott, különben sem akart elszakadni vidám társaságától. 1885 január 21-én elszakadt tőle, hirtelen meghalt. Még előző nap együtt volt társaságával. Holtan találták, s megállapították róla, hogy szívbajos volt. Nagy temetése volt, de azután idők múlásával elmerült abba a feledésbe, amely a köztudat részéről azokat éri, akik se nem mértföldmutatók, sem úttörők, hanem csak értékes elomunkások a művészet szőlőjében. Huszár Adolf pedig a legértékesebbek közül való volt.

Fadrusz Jánosról

Fadrusz János meggyőző demonstrációja volt Grillparzer ama tételének, hogy a genie a tehetségnek és a jellemnek találkozása, Fadrusz művésze és személyisége merőn jellemes volt. Leszűrt lelki sajátságok, kialakult egyéni akarások és hajlamok és erős erkölcsiség szabták meg tehetségét és alapozták meg és határolták körül jellemét. Művei nemcsak a maguk tárgyát jelentették, hanem szellemi jelentőségük is volt. Ezt a jelentőséget hősi monumentalitással érezte. Művésze eszméket objektivizált. Minden művének gondolat volt a tartalma és anyagi valóságokat idealizáltak, művei eszméket megtestesítettek. Munkásságának egyéni voltát éppen az adta meg, hogy eszméi egyenesítették. És mivel a művészetben a forma tartalom is lehet, Fadrusz a külső és belső forma egységére törekedett.

Lehetetlen Fadrusz művészetét igazán értékelni, ha nem értékeli őt mint jellemet. Mint lelkületi, fizikai és erkölcsi egyéniséget. Tudatában volt a művészi alkotás erkölcsi voltának. A művésznek másfajtajú és több is az erélye mint a közönséges embernek, ennek az erélytöbbletnek felhasználása erkölcsi probléma. Az eredetisége is ilyen többlet a tömegember lelki megkötöttségével, közönségességével szemben. Ezekkel a többletekkel lelkiismeretesen bánni kategorikus imperativus. S ezek az erkölcsi és lelkiismereti imperativusok befolyásolták Fadrusz akaratát, érzéseinek intenzitását, törtek utat művészetének és magyarázzák

meg hősi monumentalitását. Fadrusz entuziaszta volt. Mindig érzések uralkodtak rajta. Gondolatain is. És minden gondolata a jóban gyökerezett. Ez óvta meg idealizmusát az idoloktól, hamisságtól és színészségtől. A művészi alkotásnak erkölcsi értékét érezte. Azt, hogy a művészi alkotás erkölcsi cselekvés, magasabbrendűség kötelelességteljesítése. Diadal a közönségség, a mindennapiság, az alacsonyosság fölött. Ebben az erkölcsi kötelelességteljesítésben részessége a gondolatoknak és ideáloknak, idoloktól mentessége volt az ő lelkesültségének forrása. Erős mélységes volt a magáról való érzése és ennek az önérzetnek és öntudatnak ítélkezése nélkül nem adta oda magát külső befolyásoknak és benyomásoknak. Mindig összhangban akart lenni önmagával. Ennek a harmóniának hiánya az oka annak, hogy annyi művész művészetén az egység nélküli sokféleség hatalmasodik. Ez a harmónia nem jelent csökönös következetességet: a művész, csakúgy mint minden szellemi munkás, legyőzheti önmagát, amikor új megismerésre tesz szert, de minden ilyen győzelme után összhangban van önmagával. És kell, hogy harmóniába kerültek az ellentétei: ez a teremtő, alkotó szintézisnek törvénye. És minden művészi alkotás ilyen szintézis.

Fadrusz lelkességében része volt az együttérzésnek, a világgal és az emberekkel együttérzésnek. Együttértzett művésztársaival is. A pozsonyi lakatosfiú lelki arisztokrata volt és az maradt nagyművész korában. Ez az arisztokratizmusa kapott meg, mikor Fadrusz sok évvel ezelőtt Kolozsvárott a Mátyás-szobor pályaterveinek kiállításán végigkísért. Akkor még nem ismertük egymást. Nekem ismertetést kellett írnom, bírálatot a pályázatról. Elkísért egyik pályatervtől a másikhoz, Róna Józseféhez, Bezerédiéhez, Köllő Miklóshoz, Tóth Istvánéhoz, a többiéhez is. És valamennyinek a szépségeit magyarázta és védelmezte kifogásaim ellen. Azután eljutottunk az ő tervéhez s ott egyetlen szót sem szólt. Nem magyarázta a szobrot és nem

figyelmeztetett a részleteire. Máskor is édes-örömet hirdette mások művészetét és sohasem ócsárolta mások munkáját. Voltak neki is lehetetlenjei, de ártani nekik sem akart. Pedig erős volt az ökle és elmések voltak az ötletei és szenvedelmese volt a maga művészi hitének és kellett, hogy ellenségesnek tartotta a más programú művészetet. De művésznek tudta azt, aki ezt az ellenséges programot vallotta és megbecsülte és együttértett vele, amiért művész.

A bírálat iránt érdeklődött, nemcsak a dicsérő iránt és nem bánta akkor Kolozsvárott fontolgtató kritikámat. A művészet lehetőségeiről, feladatairól és határaitól, nem a saját pályaterve sorsáról folyt a beszéd közöttünk. A művészi meggyőződés és a művészi öröm nyilvánult szavaiban. Szavaiban is, nemcsak műveiben, összetalálkozott a tehetség és a jellem. Később is sokszor szóba került köztünk régi témánk. Akkor is, mikor részt vett az Erzsébet királyné-szobor első pályázatában. Állást foglaltam pályaterve ellen, amelynek száz szépségét megrontotta az, hogy a megszólalása nem volt szobrászi, hogy agyagba gyúrt és gipszbe öntött irodalom volt. Rákosi Jenő egy költői gondolatát mintázta meg szobornak. A pályázatot szenvedelmek és érdekek zavarták, félreértéseket sűrítettek köréje, de Fadruszt a nagy hűhó közepette is a művészet szóba került problémái legalább is annyira izgatták, mint pályaművének sorsa. Akkor történt, hogy találkoztam velem, egyenesen megköszönte szókimondó kritikámat. „Szeretném, — mondta, — ha régi problémáinkról megint hosszasan beszélhetnék veled. A sok dicsérettől féltem néha a tiszta látásomat, a magam tiszta látását”. A sok dicsérettől! ... Fadruszból híres művész, nagy urak ünnepe, a tömeg becézettje lett. Amikor dicsőítése határtalan lett, a művei mélyébe tekintő bírálat szinte szentségtörés számba ment: csak ő nem tartotta annak, noha minden ízében művész volt, tehát olyan Istenteremténye, akinek semmi dicséret sem

sok. Az önmagával való összhangra törekvés szólalt volt meg azokban a szavaiban.

Becsületes, szókimondó, de tisztességtudó volt a beszéde, jóságos, hangos a kacagása, amilyen csak nagyon jó fiúk romlatlan jókedvéből fakad. Akkor sem változott meg, amikor a jó fiúból híres mester lett. Jó fiú volt Pozsonyban, szülővárosában, mint lakatosinas és lakatoslegény. És az volt mint ázobrásznövendék Bécsben Tilgner Viktornál és Hellmernél. Nem volt köztük lelki közösség, csak a formálás örömét érezte velük.

1858 szeptember 2-án született. Mint lakatosinasnak aranyéremmel jutalmazták egy díszes vaskapu-tervét. Vasmunkáiért és fafaragványaiért ösztöndíjat is kapott, úgy hogy 1886-ban Bécsbe mehetett. Tilgner a kecses, könnyű, mozgékony formálás mestere volt. Volt, aki ezt a művészi bájosságot „folyékony szépségnek” nevezte. Fadrusz művészete nem volt se kecses, se bájos, és mozgalmasságában kezdet óta méltóság, nagyvonalúság volt. Egy év múltán az akadémiába került, Hellmer osztályába. Mestere gondolkozása, érzése, meglátása a barokkban gyökerezett. Nemcsak a kor divatjának hatása alatt volt barokkos a művészete, hanem az időtől függetlenül, tőle szabadultan is beletemetkezett abba a sajátos dinamizmusba, amely a barokkban megnyilvánult. Fadrusz lelkesége, belső megindultsága, meleg illuzionizmusa kifejezést keresvén, sok rokonságot talált a maga beszédessége és Hellmer nyelve közt és ez a rokonság kihatott a „Krisztus a keresztfán” művére, amelyben barokk pátosz és naturalista érzéki felfogás segíti egymást és a pozsonyi Mária Terézia-lovasszoborra, amelyet azóta a csehek elpusztítottak, s amely tömör egységességével, formai zártságával, a csoport tömeglendületével a barokkszobrászat drámaiságát juttatja érvényre. De tartózkodik a festői hatásoktól, a vonalak eksztázisától s a gesztus hangsúlyozásától. A térben

eréllyel érvényesülés a módszere. Bármennyire kifejezettek is részletei, nem volt a szoborműben semmi, ami mellékesnek volt mondható. Ezzel eltért a különben tagadhatatlan hellmeri hatástól. Ez a szobor Fadrusz második nagyobb műve volt.

Főműve a kolozsvári Mátyás király-szobor. A hadverő, birodalomgyarapító hőst ábrázolja. Nem a reneszánsz fejedelmet, a fényes udvar gazdáját, tudományok és művészetek éltetőjét. A király teljes vértben, de sisak nélkül hadi ménén nyergében áll. Kemény tekintetű, java férfiaságban levő dalia. Az akarat, a hatalmi tudat, a fejedelmi lelkület szobra. Lovas alakja bástyafokon áll, a bástyáról román baluszterek hordta fal húzódik le. Lent négy vitéz áll, zászlót lobogtató és lehajtó két-két alak. Nem allegorikusok, nem jelképeznek, hanem történelmi valóságot ábrázolnak. Az egész emlékmű csupa realitás. S amellet merő szellemiség és lelkeség. Realisztikus és spirítualisztikus. Ez nem ellentétesség, hanem kettősség, logikus kettősség. Azok a mellékalakok magukban állnak, mégsem elszigeteltek, a kötöttségük nemcsak szellemi, hanem tektonikus is. Milyen más kompozíció, felépítés, elgondolás dolgában ez a szobor, mint a pozsonyi Mária Terézia-szobor. Emez egy plasztikai test, egy tömb, míg a Mátyás-szobor elkülönült részekből áll, de magasabbrendű egységbe összefoglalt. Más a tendenciájuk a térben, más erő nyilvánul bennük, de mind a kettőnek hősi a monumentalitása: a realisztikus mellékalakok együtteséé is az. A két szobor ellentétessége a művész meggyőződésében történt változáson alapszik. Győzelmeken, amelyeket Fadrusz János önmagán aratott. Nem sokféleség nyilvánulásai, hanem fejlődési jelenségek. Törvényszerűségek keresései és megtalálásai.

Nevezetesebb művei még, a szegedi Tisza-szobor, a zilahi Wesselényi-emlék, báró Wenckheim Béla kisbéri lovasszobra. A fővárosban egyetlen emlékszobra

sincs, de tőle van a budai királyi palota belső udvarában a két kaput őrző oroszlán. Nem dekoráló szépség, hanem nagyvonalú reprezentálás a szerepük, erélyes nyugodtságot éreztetnek. A kerepesi úti temetőben a Heinrich-család sírboltján a síremlék az ő Krisztus-szobrának másolata. A Szépművészeti Múzeumban pedig a kis Toldi Miklós-szobor, — sportvándordíjnak tervezte, — mutatja be Fadrusz művészetét.

Nem sok iskolát járt, de megismerésre vágyakozott. Szeretett akart tenni minél több ismeretre. Tudni akart, hogy tisztán lásson, s hogy képzetei is megtisztuljanak. Sokat tanult és olvasott intellektuális érzéseitől ösztökélten. Mint autodidakta megzavarodott néha a tudásnak határai körül. Amikor nem volt segítségére rendszeres tudás és mégis tudományosan igyekezett fogalmazni. Az ősi magyar rovásos írásról szóló megállapításai ilyen elkalandozás volt. De tudatos és logikus gondolkozása az ilyen autodidakta nekibuzdulás iölé kerekedett és rászolgált az intellectus archetypus, a teremtő, alkotó intellektus névre.

Negyvenötéves korában, 1903 október 26-án meghalt. Mellhártyagyulladásba pusztult bele. Meghült, megbetegedett és betegsége szólította el a fényes magasságból. Romantikus legenda a lelke betegségének hírével megtoldotta teste betegségét. Nagy keserűségéről, csalódottságáról szólt, amelytől megroppant szívének ellenálló ereje. De Fadrusz egyetlen pillanatig sem volt kishitű. Az a legenda egyenesen elhomályosítaná képét. Akarata, lelkessége, nagyszerű férfiassága, büszke erőtudata nem volt beteg, a egyetlen utolsó percig sem, amikor kialudt benne az élet. Az Erzsébet-szobor pályázaton ért kudarca csak kellemetlen epizód volt életében, de csakis epizód. Bánthatta, de a lelkét nem zavarta meg. Az olyan erős emberek, mint ő, meghülhetnek a Duna-ünnepen, behalhatnak a meghülésbe, de a törekvéseik tévédé-

sét hamarosan kiheverik. Mennyi nagy mester látta már be, hogy művét elhibázta. Volt olyan is, mint Marées, aki minden művét újra, máskép, jobban akarta megalkotni! És még az igazságtalanság sem törheti meg az erős lelkű embereket. Sem az igazi, sem a vélt igazságtalanság. Fadrusz pedig erős ember volt, aki hitt hivatottságában.

Kiss György

Kiss György is paraszti sorból jutott fel a művészet magasságába. Östehetség volt, mint ahogy minden tehetség östehetség. A paraszti művészi tehetség nem különleges eset, csakúgy rejtelve a lelki képességnek, mint minden más tehetséges emberé. A tehetség az emberrel vele születik, de kérdéses, hogy öröklí-e? Ez éppen a lelki képesség rejtelve. Hogy valami örökölt legyen, valahol lennie kellett. Hol volt elrejtve? Vagy talán új keletkezés, új létrehozás? Keletkezés a tudattalanság birodalmában? Tudattalan gondolkozás és érzés eredménye, tehát ösztönösség. A tehetség az úgynevezett világrejtélyek egyike. Éppen veleszületettségénél fogva. A veleszületettség valami csudálatos, titokzatos mechanizmus, a léleknek mechanizmusa, amely szellemi és testi tevékenységeket, egymásra hatásokat vált ki. Mint ahogy az úgynevezett veleszületett fogalmaknak a tapasztalás a megérlelő talajuk, úgy az emberrel veleszületett tehetséget a gyakorlás és tanulás fejleszti ki. A gyakorlás a veleszületettség mechanizmusára nemcsak serkentőn hat, hanem módosítón is. A Kiss Györgyök beszédes, eleven bizonyosságai a tehetség és östehetség azonosságának. A tehetség nem is sajátosság, hanem alap, amelyen sajátosságok kialakulnak. Az östehetségnek abban a sajátosságos felfogásában, amely nálunk lábra kapott, legalább is fogalomzavar mutatkozik. De a tehetség és östehetség fogalma is logikus és reális értelme szerint állapítandó meg. Ismétlem, a kettőt azonosnak tartom, östehetség nemcsak a paraszti osztályban jelentkezik, hanem a

társadalom minden egyéb rétegében. Csakhogy míg a paraszti östehetség a népi naivitás, gyermekiesség útján tevékenykedik és képzetei az együgyű, elfogulatlan népi lélekben alakulnak, a polgári osztályok tehetségei iskolázáson mennek át. Míg amazoknál a formák kialakításánál a népművészetnek, hagyományainak, eleven formáinak irányító, határozó tevékenysége van, addig emezeknél az iskolázással járó szellemi művelődés bontja ki a tehetséget.

A paraszt mint naturalista csak olyan csoda, mint minden más naturalista, aki vezetés és kioktatás nélkül mesterkedik a művészetben. Minden társadalmi osztály csodagyermekai mint naturalisták jelentkeznek, akik nem tanultak, nem is tapasztaltak, de sajátos tehetségük, velükszületett dispoziójuk van. Olyant tudnak, amire más embereknek nincs képességük. És ez a tudásuk szellemiségüknek öntudatlan nyilvánulási területe. A legtöbb embernek semmi tehetsége sincs a festéshez, képfaragáshoz, zenéhez, de mindig akadnak ilyen rátermettségek csakúgy a paraszti, mint a polgári körökben. A polgári tehetségeket iskoláztatni szokták. Gyakran maguk képzik ki magukat. Ők a művészet autodidaktái és az ő soraikból sorakoznak az ügyes vagy ügyeskedő dilettánsok, akik arcképeket, tájképeket festenek és füttyölve, vagy akár zongorázva zeneműveket komponálnak. A paraszti tehetségek, akiket östehetségeknek neveztek el, ugyanezt cselekszik, de legtöbbször anélkül, hogy érzéseikre vagy észleleteikre ráeszmélnének. Ez a ráeszmélés, a lelkiületi élményre való ráeszmélés, nagy erő, amely az iskolázott művészek alkotásaira is befolyással van és amely néha náluk sem érvényesül. És ez a ráeszmélés különbözteti meg a paraszti és a polgári naturalistát, autodidaktát. De hasonlók egymáshoz az észlelés tehetségében és az ábrázolás akaratában, abban is, hogy művészkedésükben része van a gyermeki és a gyerekes ösztönösségnek.

A veleszületett tehetség, ha ösztön, úgy öröklött dispozició tudatalatti vagy tudattalan képesség kibontására. Megint felvetődik az a kérdés, hogy hol volt a tehetségnek ez az öröksége elraktározva, mielőtt az öröklés megtörtént? A tehetség tehetségtelen szülei-
ben, őseiben? Kiss György negyedtelkes földműves-
tehetségek különlegességének vallói a paraszti tehet-
ségtelen szülei-
ben? A paraszti őstehetség ősei ugyan-
annyira voltak művészek, mint a polgári őstehetségekéi.
Az öröklés fiziológiai és pszichofizikai esemény. Mint
mindkettő rejtély. Látunk öröklött viselkedéseket, de
nem látunk örökhagyó tehetségeket. A paraszti őstehetségek különlegességének vallói a paraszti tehet-
séget úgy tüntetik fel, mint a néplélek üledékét. De a
népléleknek, a népszellemnek a dolgokról és történé-
sekről közös szemlélete van, a művésznak azonban,
még a naturalista, tanulatlan autodidaktának is,
külön, önálló szemlélete van, különben nem válna ki
a közösségből s nem volna az a csodajelenség,
amelyet őstehetségnek minősítenek.

Képzelésének csakúgy külön célja van mint kész-
ségének, különben nem tűnne ki mint művész? Csak
olyan ügyes mesterkedő ember volna, amilyen a falun
lépten-nyomon találkozunk, amilyen például az ura-
dalmakon dolgozó faragóbéres, aki bognár, asztalos,
ács, mázoló ezermester. Ha kell, ornamentumokat is
farag. Kiss György apja is ilyen faragóbéres lehetett,
akinek dologtevését kisleány el-elnézegethette. A paraszti
művész ugyanolyan sajátos jelenség, mint a pol-
gári naturalista, s mint amilyen mindenütt, ahol a
titokzatos tehetség iskolázatlanul tevékenykedik, a
falun, tanyákon, kint a pusztán, vagy határainkon
kívül minden országban, szomszédságunkban például
a Marterlmaler vagy a Herrgottschnitzer.

Ha valamely paraszti tehetség iskolázásra tesz
szert, megszűnik őstehetség lenni, mert művész lett. Mint
őstehetség rendes néprajzi jelenség, egyéniség a nép-
közösség keretében és veleszületett képességével a

népszellemből merít és a népszellemet gyarapítja. A művészettörténelemben nem ritkák azok a paraszti tehetségek, aki nem maradtak östehetségek, mert iskoláztatták őket. Giotto, Giorgione, Millet, Goya Courbet, Defregger, Segantini parasztyerekek voltak. Nem egy közülük bojtárfiú volt. És parasztfiú volt Izsó Miklós, Huszár Adolf és Kiss György. Feltűntek, ahogy sihederkorukban gyúrtak, faragtak, festettek. Sohase osztályozták be őket az östehetségek közé, csak annak a tehetségnek született képességnek nyilvánulásai voltak, amely az agykéreg temérdek rejtelseinek egyike. Talán a szervezet dispoziója, talán annak a tudalattiságnak előretörése, amely tudományos kutatások, föltevések és magyarázatok ellenére is titokzatos számunkra, hiszen a mi eseteinkben nem lappang a háttérben sem élmény, sem örökség.

Temészetes rátermettségüknek megfoghatatlan rejtelmessége működött bennük és mint az önmagából alkotásnak megfoghatatlan rejtelmes tehetsége nyilvánult meg. De hiszen pusztán önmagából csak a genie alkot, hogyan van, hogy ezek a tehetségek is magukból, örökség és tanultság nélkül alkottak? Talán nemcsak az östehetség és genie, hanem általában a genie és a tehetség különbségét abban is láthatjuk, hogy a genie önmagát, lelkületét, érzéseit a külvilágra sugározta, vetíti, míg a tehetség a külvilág jelenségeit a maga belső világára vetítheti. S ez a különbség érvényesülő tehetségek minden rétegében, a parasztiban és a polgárban és a világ életének minden tünetében, a történelmiekben és a hétköznapiakban. Vannak parasztgeniek, történelmi és kulturgeniek és vannak ugyanilyen tehetségek. A kulturtörténelemnek és benne a művészet történelmének jobbra a tehetségek a hordozói.

Kiss György Szászvárott, Baranya vármegyében, ahol apja negyedtelkes földműves volt, 1852 augusztus 17-én született. Mikor a népiskolából kikerült, más

rendes iskolába nem járt, tizenkétéves korában a falu legelésző lovait őrizte. Innen az a híre, hogy csikós-bojtár volt. Egész nap a legelőn volt és bicskájával alakokat faragott, sőt kifaragta egyik-másik ismerőse képét. Otthon pedig a házak falaira ornamentumokat festett. Nem vált be mint bojtár, s apja inasnak adta a falu kovácsához. Ott sem állta meg helyét, el-elégette a vasat s nem szerette a mesterséget, sem mesterét. Meg is szökött tőlük. Tizenhatéves volt, amikor Troli Ferenc pápai preláthus, pécsi oldalkanonok, író és tudós, a pécsi székesegyház restaurálásának lelke, figyelmessé lett a szászvári parasztfíú faragványaira. Tehetségesnek látta őket és faragójukat Grácban Kelz Ferenc kőfaragóhoz mesterségre adta. A fiú beletanult a kőfaragásba, rajziskolába is járt s mindenképpen igyekvőnek mutatkozott. Az iparoskiállításon egy katonai halottas kocsi tervével díjat nyert. Kitanulta a mesterséget és pártfogói támogatásával el tudott jutni Münchenbe, ahol 1874-ben fölveték az akadémiába.

Ott Knabl József tanár tanítványa volt. Knabl maga is parasztfíú volt és emelkedése hasonló volt Kiss Györgyéhez. Mestere volt a fafaragásnak, s a müncheni Frauenkirche híres főoltárszoborcsoportja az ő műve. Márványszobrokat is vésett és tanítványának jó iskolája volt az ő anyagokon való uralma. Főképp templomi és egyéb ájtatos szobrokat formált és Kiss, az ő hatása alatt mintázta meg „Irgalmas szamaritánus” szoborművét, amelyet az akadémián díjjal jutalmaztak s amelyért a magyar kormánytól ezer forint ösztöndíjat kapott. A szobor most Szépművészeti Múzeumunk raktárában van, Kissnek más hat művével, mitológiai és genrefigurákkal együtt. Kiállítva a múzeum modern szoborgyűjteményében csak a „Faun gyermekével” című bronzcsoportja van, amelyet 1896-ban mintázott. Müncheni iskolázottsága összhangban volt fiatalkori szemléleteivel. És sohasem szabadult tőlük. Fogalmazásaiban megnyilvánul az ő

hatásuk. Sem egyházi, sem világi szobrain nem tör előre temperamentum, mindannyit valamely nyugodtan harmonikus formakeresés jellemzi. Inkább líraiak vagy nyugodtan elbeszélők, mint drámaiak. Tektonikusan hangsúlyozottak a formái, alakjainak anatómiája, a dekoratív redőzetek. Mintha kiegyenlítődést vagy megegyezést keresnének szobraiban modoros monumentalitás és természetességre törekvő szellemiség.

A bojtárfíú naiv naturalizmusa és az iskolában beléje ojtott monumentalitás, a valósághoz ragaszkodás és az akadémiai illuziónizmus, az erős, vaskos természetesség és a stílus merevsége végigkísérték egész tevékenységén. És mindig kísért formálásában a silhouttevonat. Sohasem uralkodik el műveiben, még emlékszobrain sem a pompa, vagy a szenvedelmes pátosz. Ha mozgást éreztetnek is alakjai, ezeket a mozdulatokat is az a szobrászi eszme mérsékli, amely öntudatlanul a naiv képfaragásban és tudatosan az akadémiai iskolázásban határoz. Knabl professzor nagy egyházi szobraiban is egymásra hat a merev monumentalitás és a mozgalmas, dekoratív naturalizmus s ezt az összetevést mutatja Kiss György művésze is. Legbeszédesebb példája ennek az a tizenkét apostolszobor a restaurált pécsi székesegyház déli hosszomlokzatának nyílt árkádsora fölött, amelyet sokan Kiss György főművének tartanak. Ez a tizenkét szobor parancsoló elvek hatása alatt jött létre, amelyeknek nem tudott eleget tenni a művész fogyatékos műveltsége. Román szellemben kellett volna alakítania, szigorúan stilizálni kellett volna, de ő a müncheni szintézist uralta: a román szobrászat expresszionizmusának a maga merevségével és deformáltságával és a naturalista élethűség, szabatosság követelményeivel állott szemben. Nem tudta, hogy amannak mennyit engedhet, hogy ne tagadja meg a maga művészeti hatását s hogy emezt mennyire érvényesítheti a stíluson belül. Hozzájárult még ehhez, mint gátló

körülmény az, hogy tekintettel kellett lennie a nagy magasságban elhelyezett szobrok távolhatására. A említettem merev monumentalitás és dekoratív naturalizmus müncheni összetettségének nyilvánulása ez a tizenkét szobor és a déli kapu vakmezejében elhelyezett féldomborműve, amely a Magyarország patrónájának, Máriának hódoló magyar szentek képe. A szobrokon 1885-ben és 1886-ban dolgozott.

Mikor Münchenből hazajött, ottani sikere folytán nagy elismeréssel fogadták. Az Operaház számára megfaraghatta Jacopo Perinek, az első operakomponistának és Giovanni Palestrinának, a 16. századbeli nagy egyházi zenésznek szobrát, a honvédelmi minisztérium palotájára Árpád szobrát. Ezekben a műveiben inkább szóhoz jutott a természetében rejlő valósághoz ragaszkodás. A pásztorfiú is az észlelt valóságokon orientálódott, amikor bicskájával fából alakokat faragott és ismerősei hasonmását kifaragta. Ez a naiv realizmus természetesen nem volt tárgyilagos, hiszen nem volt független attól, amit a dolgokról elgondolt. Később művészi iskolázása folyamán ez a függőség mintha meglazult volna, mintha az iskola gondolkozott és látott volna helyette. Ez a művészi realizmus különben ellentétben van a realizmus igazán való értelmével, a dolgoknak az ember gondolkodásától, énjétől független, pusztán a realitást megállapító felfogásával. De a művész Kiss Györgyben már akkor is néha felülkerekedett az az egyéni realizmus, amely az ő parasztfiúi bicskafaragásaiban is megnyilvánult. Azelőtt tapasztalt minden gondolkozás kirekesztésével, most kezdett tapasztalni a korszellem hozzájárulásával. A korszellem pedig realiztikus volt. Még a müncheni iskolára is kihatott és Knabl mester hatása mellett érezte magát a fiatal Kiss György munkájában.

Nagy hátránya volt, sok gátlását okozta szellemi műveltségének hiányossága. Bizony nagy volt az út a pásztorfiú közvetlen primitív benyomásaitól addig az

intellektuális szemléletig, amellyel a művész Kiss György látott, felfogott és ábrázolt. Hosszú, göröngyös, gátlásokkal nehezített út, és Kiss György elszántan törte tetett előre rajta. Résztvett pályázatokban és őt sem kerülte el a pályázó művészek sorsa. Ilyen pályázaton elért sikere alapján mintázhatta meg a Deák-mauzóleum számára a gyászoló Génuszt. Rómába ment és másfél esztendőt töltött ott. Sikeres út volt számára. Feltűnést keltett Apagyilkos-szobrával, dicsérték anatómiai tökéletességeért. 1883-ban nemzetközi pályázatot hirdettek az Urbinóban emelendő Raffael-szobor számára. Hatvannégyen pályáztak, s Kiss György szobormintáját a harmadik díjjal jutalmazták. 1885-i országos kiállításon egy népies genreszobrával tűnt fel, a „Kakastolvajjal”. A kis bronzszobor most a fővárosban a József-körút és József-uca kereszteződésénél lévő kertben áll. Pécssett az Irgalmasok templomának homlokzatába Immaculata conceptio szobrát illesztették be.

Itthon bántalom és keserűség érte, el akart menekülni előlük és feleségével Berlinbe költözött. Ott jól ment a dolga, elég megrendelést kapott, de 1891 végén mégis hazajött. Résztvett a restaurált pécsi székesegyház felszentelésén és megint Budapesten telepedett le. Itt mintázta meg Pécs városa számára a székesegyház előtt elterülő térre Szepessy Ignác pécsi püspök szobrát, Pozsega városa számára Imbriszimovist Luka ierencrendi zárdafőnökét, aki a várost a török uralom alól felszabadította, Zágráb városának pedig Gundulics Ivan dalmata-szláv költő álló szobrát. Készített az új országház homlokzatára több az építkezésbe beleilleszkedő szobrot. Ezekben a szoborművekben tisztán a formális volt az ösztönzője, a határozó, az irányító tényező, az erő, amely a művet létrehozta. A gondolatnak, a szellemi tartalomnak alig volt szerepe a művészt alkotásukra ösztönzésben. Kiss Györgynek fogalma sem volt azokról a zenészekről, költőkről, történeti alakokról, akiket így meglege-

tősen realizztikusan megmintázott. Tartalomba elmélyedés, lelkiület iránt való belső érdeklődés csak vallásos tartalmú szobraiban vagy azokban a világiakban mutatkozik, amelyekhez vagy játékos kedvvel, mint genreszobraiban, vagy valamely oknál fogva megértéssel fért közel. Ilyen szoborműve a budapesti Erzsébet-tér fái közt álló Veres Pálné-szobor. Két méter magas, karrarai márványból faragott ülő alak. Egy nemes asszonynak nemesen egyszerű szobra. Kiss György, akit a szobor megalkotásával megbíztak, meghatottan formálta az agyagmintát, amelyet azután Carrarában faragtak ki csillogó fehér márványból. 1906-ban leplezték le.

Stróbl Alajos

Stróbl Alajos teljes életében hitt és bízott. A kételkedés messzire elkerülte, nem tudott sem kételkedni, sem gyanakodni. Hitt az isteniben és az emberiben, bízott a világban és önmagában. Elmés volt, nem elmélkedő, ötletes, nem tépelődő, szenvedelmes, nem szemlélődő. Csupa képzelés volt: nemcsak azt képzelte el, ami még nincs, hanem azt is elképzelte, ami körülötte mint valóság volt. Mindig a képzeleten keresztül látott, s a képzeleten keresztül tudott és élt. A képzeletről azt mondják, hogy a szenvedélynek rokona, Stróbl Alajosban a kettő ugyanaz volt. Fanatikus volt az elképzelésben és minden elképzeléséből fanatizmus támadt. Ez volt a viszonya a formákhoz, így öntötte formába azt, amit elgondolt, és így látott előbb formát s csak azután töltötte be tartalommal.

Sajátságos volt benne a tudattalanságnak és a tudatosságnak viszonya. Minden művészi alkotás amannak a mozgósítása, de egyúttal minden művészi alkotásban emez az elrendező és az irányító. Stróbl Alajos munkájában az a rendezés mindenkor nagy hevedéssel folyt, átfogó, beható hevedéssel. Ez magyarázza, hogy a „Perseus”-szobor idealisztikus és az „Anyánk”-szobor realizztikus művésze hogyan tért át a barokk formálásra. Tudatossága merő barokk elgondolás volt, míg tudattalanságában az eszmei formakincs és természetről való sok tapasztalása volt elraktározva. De ötletessége és szenvedelmessége a tudatosságnak voltak segítői. így történt, hogy útja

a michelangelói „David”-szobortól Bernini „Apollo és Daphne” szobrához vitte. Perseusa eszményi természeti formaszépségek összesítése volt, míg például „Mátyás kútja” Bernini szellemében merő szétbontottság, a körvonalaké is, a tömegeké és a ritmusé is.

Az „Anyánk” közbeneső mű: már ugyanúgy meg rögzíti a pillanatot, a helyzetet, mint a Mátyás kútja, de realizmusában is, lelkületi elmélyültségében is még ideális, még általános művészi formákat szólaltat meg. Nem is egy öregasszony képmása, hanem az öreg asszony eszményi szobra, összetettsége a szép öreg ségről elgondolásoknak és meglátásoknak. Stróbl maga egész sor művészlől vallotta, hogy az ő hatásuk alatt nevelődött. A sor élén Donatellót említette, pedig nem is az ő, hanem Michelangelo Dávidját nézte, amikor a „Perseus”-t mintázta. És Jean-Antoine Houdont, Francois Rudet és Jules Dalout is ilyen befolyásoló mestereinek mondotta. Párizsban őket tanulmányozta s állítólag a francia klasszikái irányzat sugárzását érezte műveikben. Pedig mind a három művészeti forradalmár volt, Rude még politikai is. Bécsi mestere, Zumbusch is nagy hatással volt rá, még akárhány későbbi művére is. De legmélyebben nem is szobrász, hanem Makart, a bécsi festő hatott rá. A színek és formák pompázó muzsikusa, hevületes litmusok mestere, a híres bécsi Festzug tervezője, hatalmas dekorációs képek festője. Meunier is festők, Daumier és Millet igézete alatt indult az útjára és Rodin művészetére Beaudelaire, a költő és impresszionista festők hatottak.

Stróblnak módjában volt Makarttal dolgozni és fiatal lelke megmámorosodott a dekoráció gyönyörűségétől. A hallgatag, szavakkal fukarkodó Makartnak képvíziói merő kábító beszédesség voltak: vallomások nagy izgalmakról, száguldó elgondolásokról, a mérhetetlen teret betöltő kompozíciókról. Ez a beszédesség, elgondolás, komponálás annál inkább hatott a fiatal Stróblra, mert ő meg csupa közlékenység

volt. Csak éppen le kellett fordítania a dekorációt a színek nyelvéből a szobrászatéba s a nagy dekorációból nagy ornamentika lett, az ornamentális elrendezés beleplántálódott a térbe, a mélységek és magasságok ontották az új hatásokat.

Van olyan eklekticizmus is, amely az önállóságot és egyéniséget gyarapítja, mert új alkotásra ösztönzi őket. Legnagyobb filozófusok közt is voltak eklektikusok és legnagyobb művészek is voltak nagyszerű kiválogatók. A barokk-művészet a manirizmuson át a kiválogatás útján alakult ki: kiválogatás és átalakítás útján. Stróbl Alajos pedig ízig-vérig barokk-művész. Nem a műtörténelmi barokk-korszak egyik késett mestere, hanem az örökbarokk erélyének nyilvánulása. A barokk-művészet lelki lendületet testesít meg, fizikai formát ad neki, ünnepiesíti a közönséget, szenvedelmessé hevíti a nyugodalmast. A barokknak a pátosz az erélye, az áradó ívelés a ritmusa, mint ahogy a reneszánsznak a harmónia az erélye, ritmusa pedig az egyensúly felé törekszik, a gótikáé az áhítat és a fölfelé törő függőleges vonal. Stróbl éppen csak ráeszméltette magát veleszületett pátoszára.

Stróbl fiatal korában kereste az eszményi stílust, az általános érvényű szépségeket, a kiegyenlítetttséget és a zárt formát, azután áttért az adottságok szépségeire, az adott helyzeteknek adott időkben ábrázolására és realiztikus szobrokon érvényesítette természeti tanulmányait és meglátásait, míg végül felülkerekedett veleszülettsége, a pátosz, a kifejezés pompájában való gyönyörúsége, a formák lendületén érzett öröme. Ráeszmélt a dekorációra és ornamentikára. A festő Makart értette meg vele a szobrásszal a dekoráció művészi jogát, Rude „Marsellaise”-a és Dalou „A republika diadala” pedig a dekoráció hatalmát tüntették fel neki. Nem tanult, éppen csak nekibátorodott tőlük: a fölfogása szabadult föl a hatásuk alatt, s azontúl semmi sem homályosíthatta el bátorságát. Kezdte semmibe se venni az akadályokat, még azokat

is, amelyekkel az anyag akadékoskodott. Csak olyankor, amikor egy-egy ember képmását kellett megmintáznia, mondott le bátorságának hangsúlyozásáról. Ilyenkor engedett az adottság követelményeinek, ilyenkor akarásait alárendelte az ábrázolt ember lelkülete követelményeinek, lelkesültséget mások megismerésének. Mikor el kellett mélyednie másokba, abbahagyta a szárnyalást.

Hitt a személyiségben. Kezdetben, amikor Donatellót vagy Michelangelói vallotta eszményének, a személyiség nem érdekelhette művészetét: hiszen nekik az ember ideális alak, tipikus megtestesítés volt. Utóbb azután, mikor a dekorációk mellé szegődött, az ember az ő számára csak dekorációs elem, csak ornamentum alkotó része, csak díszítő motívum volt. Mind a két esetben megtagadta emberről való felfogását, a személyiségről vallott hitét. Mikor Párizsban járt, ez a hite, felfogása gyökeret vert, megerősödött benne. Ez a Jean Antoine Houdon nagy hatása volt. A Voltaire-szobor szinte megnyilatkozásképp hatott rája és ezt a hatást uralta egész arcképszobrászata. Néha-néha mintha egy-egy emberábrázolásába, egy-egy mellszobrába bele akarna szegni dekorációs hajlama, pátosza, de csakhamar fölējük kerekedik annak a mosolygó, gúnyos tekintetű szobornak komoly elve: a személyiségbe való elmélyülés, az egyéni ember képmásának követelménye. A megfigyelés, a meglátás a kompozíció fölé kerekedett.

Van a mélységeknek is pompája, a bensőségnek is pátosza. Annak idején a barokk-művészet is ráadta magát ennek a pompának és pátosznak kifejezésére. Vannak a nagy barokk-művészetnek olyan arcképei, amelyek a személyiségnek, a szellemiségnek nyilvánulásai. Stróbl, aki mint arcképszobrász ízig-vérig naturalista, aki lelkületlátók elmélyedésével igyekezett egyenesíteni, barokk-energiájával is rátermett az emberinek, a belső pompának ábrázolására. Tisza Kálmánról, Justh Zsigmondról, Görgey Artúrról, Székely

Bertalanról, Szilágyi Dezsőről, Gyulai Párról, Vajda Jánosról, Schlauch Lőrincről, Trefort Ágostonról, Schullek Frigyesről és másokról mintázott mellszobrai szellemiségeknek ilyen megtestesítései. Hasonlóságok, anatómiai szabatosságok és lelkületi feltárások. Egymást kiegészítve oldják meg a szobrász formaproblémáját. Elvégre is a szobor formaprobléma, mégpedig elsősorban az, az arcképszobor is az, noha egyúttal tartalmi probléma is, kell tehát, hogy az arcképszoborban is szobrászi legyen a megszólalás. Legyen összefogó, ábrázolja együttthatók eredőit. Az eszményi emberképmás szobrászai, az ember fogalmának paradigmáit mintáztván, az egyszerűsítésben remekeltek. Az egyenesítő arckép szobrászai is így egyszerűsítettek, csak hogy egy-egy embernek, a modellnek, temérdek izom-, ideg-, arckifejezésváltozásából vonják le, egyszerűsítik le az eredőket. Ez a folyamat az, amelyről azt mondják, hogy a művész átéli a modelljét. Stróbl Alajos ilyen átélésekre törekedett. Meghozta az átélésnek a legnagyobb áldozatot; alája rendelte kompozíciós hajlandóságát, dekorációs örömét.

Élete fogytáig tevékeny volt. Amikor 1926 december 13-án elpihent, hetvenévi élet szűnt meg. Nagy álmok álmodása, nagy tervek szövése, nagy szépségek elgondolása, és álmok és tervek és elgondolások hatalmával az élet mindennapiságának diadalmas leküzdése: ez volt az ő életének hősisége. Schopenhauer azt mondja, hogy boldog élet lehetetlenség, a heroikus élet az a legfőbb, amit ember elérhet. Stróbl rácáfolt a pesszimista bölcsre, ő mint heroikus életet élő boldog életet is élt. Teremtett magának világokat és bennük szépen élt. Színpadokat épített és rajtuk diadalmasan ágált. A bécsi Festzug képe, amelynek rendezésében mint ifjú résztvett, élete fogytáig kísérte. És volt neki szociológiája is: az életet ilyen „Festzug”-gá kellene alakítani. A természet nem más, csak szépségrendező, a világ nem más, mint ennek a rendezőnek az elrendezése. Az ő eszményi államában a

művész áll legelői. A plátói állam legfőbb feladata a polgárnak az erényre nevelése, a jó gondolatának megvalósítása volt: Stróbl világának legfőbb feladata a szépségre való nevelés, államának feladata a dekorációnak, a szépségnek uralomrajuttatása volt. Ezt a szociológiát, ezt az államtudományt nem foglalta tételekbe, csak éppen benne éltek a tekintete tüzeiben, a mozgásai ritmusában, szavai muzsikájában, képvízióiban, művei pátoszában.

A szépség gondolata, a dekoráció érvényesítése volt pátoszának éltetője. Nemcsak a művészete, az élete is patetikus volt. Életének hősisége nemcsak erőben, hanem pózokban is nyilvánult. Ha átélte a modelljét, amikor arcképszobrot mintázott, átélte magát a szobrot, amikor emlékszobrokat alkotott. Mint a nagy színészek a szerepeiket, ő átélte szobrait, mint szerepeket. Mikor a Baross-szobor tervét, amely nem valószínűsített meg, mintázta, beleképzelte magát a hullámosta bazaltsziklán álló vasminiszter pózjába és a szikla tövében szárnyas kereket gurító génuszába is. És látta magát, mint cselekvő és mint szenvedő főalakot és mint díszítő mellékalakot, mint pátosz megnyilvánulását valamennyi emlékszobrán. Művészi szubjektívizmusának ez is magyarázata. Sajátságos szubjektívizmus: az egész világ, a nagy természet, a jelenségek, a cselekvések mind-mind ő benne vannak megtestesítve. Alkotásainak ő maga volt a tartalma. Micsoda hősi képzelet dolgozott benne, hogy ezt a hatalmas megtestesítést, megszemélyesítést, ezt az énbé átültetést elvégezze.

Jelképeit is a dekorációs hatás éltette. Stróbl csupa közlékenység volt, idegenkedett minden titokzatosságtól. Már pedig a jelkép is, az allegória is titokzatos. Az ő művészete a konkrétumokkal játszott, valóságok tündöklő elrendezése volt. A lelkületi tartalom csak közvetve, csakis a gondolkozáson keresztül alkalmas a dekorációra. Stróbl, akinek a lelke csupa közvetlenség volt, ezért élt oly ritkán emlékszobrain

jelképekkel és allegóriákkal. Csakis olyankor juttatta őket szóhoz, amikor a pátosz, a dekoráció elemeivé tehetette őket. Szent István budavári szobra az ő műve, Arany János szobra a Nemzeti Múzeum előtt, a Semmelweis-szobor az Erzsébet-téren, Jókai ülő szobra az Andrásy-út melletti Jókai-téren, grói Károlyi Sándor szobra a városligeti Mezőgazdasági Múzeum udvarán, vidéken a nagykőrösi Arany János-szobor, Dobó István egri szobra, a szegedi Széchenyi-emlékszobor az ő alkotásai. Jobbára realiztikus megszólalások, egymásik történelmi stílusokkal alkuszik meg. A budavári Szent István-szobron a román-gót egymásbaolvadás kora szólal meg, templomias sejtelmesség és monumentális díszesség, vallásos eszményiség és fejedelmi udvarok pompája. Magán a szobron és talapzatán is, amelyet Schulek Frigyes, a Mátyás templom híres újjáépítője, komponált. De keresztültör Stróbl külsőségekben való megkötöttségén a jelenetek szépségéhez való vonzalma. A templomi sejtelmességbe behatol a szép operai dekoráció.

Semmelweis szobrán barokk hajlandóság a polgári romanticizmus érzélgésével játszik. Emlékezés nem is Zumbusch, hanem Tilgner hatására. A szobor tervezésével Fadrusz Jánost bízták meg. Ez lett volna Fadrusz egyetlen emlékszobra a fővárosban. De Fadrusz meghalt és Stróbl kapta a megbízást. Arany János szobrán három szobrászi akarás is egyesül. A főalak egyéni ábrázolás, Toldi alakja a« eszményi típuszobrászat műve, Piroska alakja realiztikus genre-alakítás. Ez a szobor Stróbl művészetének sommázása lehetne, ha éppen az ő legjellegzetesebb elve, a széles, lendületes, festőiséggel is ható dekoráció nem volna olyan kisbeszédű benne. „Mátyás király kútja”-ban, amelyért Stróblt 1901-ben a nagy állami éremmel tüntették ki, a festőiséggel hatás teljes pompájában szólal meg. A budavári királyi palota falára komponált ez a szobormű szobrászatba átplántált festmény. Építészetet díszítő szobormű, amely csupa festői mozgalmasság.

Megtagadja mind a három művészet követelményeit és diadalra juttatja a dekorációt, vagy talán három művészet, az építészet, a szobrászat és a festészet beszédességét egy negyediknek, a színpadi művészetnek szolgálatába fogja. Stróblt azt szokta mondani, hogy amikor nagyobb feladat előtt állt, lerándult Olaszországba ihletért. Látogatóba ment Donatellohoz. De Mátyás király kútjához az ihlettségét mástól, Berniniktől kérte. A szobormű lendülete és kilengései, kompozíciója és elrendezettsége, mozgalmassága és pátosza, az anyag törvényein kívül helyezkedése és a térnek korlátlan kihasználása Bernini barokk-szellemét idézi föl.

Ugyancsak nem Donatello ösztönzi Stróblt arra a kis mellszoborra, amelyet nem sokkal halála előtt mintázott. „Fiatal leány” márvány mellszobra, a barokkművész áhítatos hódolata a quattrocento előtt, a tudatalanságból fölszabadult emlékezés, amellyel azután a tudatosság csudát művelt: olyan pillanatnak műve, amelyben az agg mester vallomást akart tenni, nem szavalni, amelyben csakis önmagához szólt, nem a világnak. Művészi pályájának nagy vonala visszaívelt a kiinduláshoz, Perseushoz s korareneszansz-hoz érkezett. A többi szobor a nagy ívelésnek egy-egy pontja. Forduló- és tetőpontok. Bennük a háromméretű szobrászat, amely korlátozottabb, mint a kétméretű festészet, ennek a korlátlanságára törekszik. És mozgósítja bennük a tértelen és anyagtalan zenét és a téren és anyagon felül még az időn is uralkodó színpadi művészetet is. Szinte akusztikus hatásuk is van. Valamennyi nagy történéseknek ábrázolása. Eseményeké, nem pusztá jelenségeké. Szobrászatnak, festészetnek, szónoklatnak, rendezésnek szintézisei, élményeknek és képzeleteknek, valóság-elgondolásoknak és képvízióknak összetevései.

Stróbl Alajos 1856 június 21-én a lipcsei megyei Királylehotán született. Apja bányatiszt volt, művelt ember, a fiát iskoláztatta s nem állta útját művészetre

való kiképzésének. A fiú a lőcei gimnáziumból a frizyeci kályhagyárba került, ott dekorációs szobrászi munkában gyakorolta magát. Két év múltán Bécsben volt az iparművészeti iskolában, majd ösztöndíjjal átment a művészeti akadémiára s ott Zumbusch tanítványa lett. Tanult tőle mesterségbeli tudást, de ösztönzést kapott tőle arra is, hogy a művészet határain túl is keressen megismerést. Sokat olvasott és tanult. Huszonkét éves korában megmintázta „Perseus”-át s nagy sikert aratott vele. Bécsben és itthon is kiállította s egyszeriben rangra tett szert a magyar művészetben. Itthon az Operaház számára megrendelték nála Spontini és Cherubini szobrát. Az Opera homlokzati fülkéinek Liszt- és Erkel-szobrait is ő mintázta. Munkái megtetszettek Ferenc József királynak, aki különben is kedvelte Zumbusch professzor tanítványát. Megmintáztatta vele saját mellszobrát. Természetes, hogy a király szobrásza egyszeriben mindenki szobrásza lett, elsősorban nagyuraké, minisztereké, főpapoké, államférfiaké, művészeké. Modellt ültek neki mellszobrokhoz.

Ezeket a szobrokat már jellemeztem. Valóságot ábrázoltak, s mesterük a személyekben személyiséget kutatott. Híresek lettek hasonlóságuk és beszédességük révén. Közben 1883-ban megmintázta Hegyi Aranka táncos alakját. A nagy, mozgalmas genre-figura szakítás volt az ideális szobrázzal.

1887-ben Párizsba ment, hogy meglássa a valóságban azt, ami ábrázolásban a lelkét megkapta. Párizsi útjáról azt mondta, hogy sorsdöntő, művészetét meghatározó volt. Hazatért s szobor-pályaműveken dolgozott. Néhánnyal pályadíjat nyert. Majd megmintázta Tisza Kálmán és Görgey Artúr mellszobrát. Híres alkotásai voltak, az egyik merő pompa, a másik diadalmas egyszerűség. És azután is egyre-másra mintázott mellszobrokat. Mindenki vele készítette el képmását. Megmintázta 1894-ben „Anyánk” nevű ülő szobrát. Az ideális szobormű nem képmás, hanem minden adottságon felül álló művészi munka volt. Houdon tanítása

és reneszánsz emlék. A szobrot Párizsban 1900-ban a Grand Prix-vel jutalmazták, most pedig a Szépművészeti Múzeum szoborcsarnokában áll.

Az allegóriák és jelképek beszédességével inkább a temetőnek szánt szobrain élt. Ott, ahol a kegyelet szónoki megnyilvánulást keres. A temető művészete elsősorban tartalmi, képletességet keres, hasonlatokat formál, a képletesség pedig szívesen fogadja a képszerűséget. Stróbl közvetlensége amazzal ellentétes volt, de emebben gyönyörűségét lelte. Temetői kompozíciói közt nagyhirű a Deák-mauzóleum kőkopisója, Kossuth Lajos mauzóleuma, Zichy Mihály síremléke. A Kossuth-síremlék szobrai csupa testet öltött muzsika, hatalmas instrumentáltsággal megszólaló programzene. Nem a fájdalom áhítata, hanem a gyász pompája szólal meg benne. Kossuth temetése a magyar föld megmozdulása volt s a síremlék ennek a megmozdulásnak az apoteózisa, a történelem színpadának jelenete. Jelenetszobrászat, az új barokk alkotása.

Stróbl 1885-ben a mintarajziskolának, a későbbi Képzőművészeti Főiskolának tanára lett, Huszár Adolf utóda. Tekintélyben, rangban is örököse. 1897-ben mesteriskolát szerveztek részére. Az iskolai műteremben tanított, de tanítása inkább példaadás, mint oktatás volt. Igazi példaadása kint a mesteriskola kertjében folyt le. Ott dekorálta az Epreskertet, díszítette a ligetet, romantikára fogta szobrok, emlékkövek, romok, oszlopok beállításával. A természettel és a művészettel színházat játszatott s a színháznak ő maga egyik hőse volt. A kertben és a műteremben a magyar szobrászok egész gárdáját tanította. Tanítványai közt voltak hívői, követői, bírálói, voltak olyanok is, akik más útra tértek, de valamennyi szerette őt a lelkesültségeért, hitéért, bizakodásáért, naivitásáért. És voltak ott olyanok, akik irigyelték őt értük. Ezek voltak a legigazibb megbecsülői. Sok megbecsülésben volt része. A királytól magyar nemességet kapott „liptóújvári” predikátummal, volt arany érdemkeresztje, Ferenc Jó-

zsef-rend középkeresztje, vaskoronarendje, volt a már említetteken kívül sok kiállítási kitüntetése, a Kisfaludy-Társaság a Greguss-díjjal jutalmazta. Szépen dekorált ember volt a nagy dekorációs művész.

Ötvennyolcadik évében volt, amikor a világháború kitört. Beállt katonának s mint honvédfőhadnagy hadba vonult. Az idők pátoszára neki, a patétikusnak, reagálnia kellett. Az emberiség tragédiájára rezonált az ő drámaiságra fogékony lelke. Azelőtt is minden percnél volt az ő számára, s neki is volt minden perc számára valami mondanivalója. Most egyszerre az időtől azt az üzenetet kapta, hogy nincs szüksége művészekre, tudósokra és filozófusokra sem. Hogy főhadnagykra van szüksége. Stróbl hadba vonult mint főhadnagy. Azután a természet megint ráeszmélt a művelődésre és megint kellett neki művészek. Stróbl visszament az Epreskertbe: a fekete epizód nem változtatott a lelkületén, az emberiről való felfogása sem változott meg. Az, hogy van benne szent bensőség és szép külsőség. A művészet hol amaszt, hol emezt, hol mind a kettőt keresse. Ő magáról úgy tudta, hogy mind a három keresésben előljárt. Megadatott neki, hogy élete fogytáig önmagában ne kételkedjen. Elkerülte ctnnyi nagy művész tragikuma; nem az elismerés szűnése, nem is világ elfordulása, hanem önmagába vetett hitének megszűnése a művész sorstragédiája. Sokan élték le gyászosan napjaikat ilyen tragikus hősök. Talán minden idők legnagyobb tragédiája a Michelangeloé volt, aki hatvanéves korában már nem hitt magában- Stróbl Alajosnak áldott volt az élete, mert meghalhatott önmagához való töretlen hitével.

Zala György

Zala György művészetének nem jelleme volt, csak nagyszerű készsége. A jellem meggyökerezettség, állandóság, meggyőződéstől áthatottság, a gondolkodásnak és érzésnek megállapodott akarata, de Zala György művészetében az affektusok az akarása iólé kerekedtek, nem volt erélye velük szemben, nem is igyekezett dacolni velük és hamarosan odaadta magát hirtelen támadt képzeteknek, külső körülményeknek: konvertálgatta felfogásait. Talán ez a jellemről mentesség adta meg művészetének azt a lehetőséget és tehetséget, hogy az egyéniségen kívül szabadon helyezkedjék és diszpozícióban ide-oda csaponghasson. Művészetében is, életében is nagy szerepe volt ennek az erősebb, a jobb szükségességekhez és lehetőségekhez való alkalmazkodásnak. Élete egyéb nyilvánulásaiban is ugyanaz a diszponáltság érvényesült, ugyanolyan mentesség a szellemiség és lelkiesség megállapodottságától és ugyanolyan meghódolás a célszerűség előtt.

A kitűzött cél, a terv, a vállalt feladat megvalósításához hozzászól a művészi utilitarizmus és abban a hatalmas készségben, amellyel Zala György ötvenöt esztendőn keresztül, első művétől, a Mária és Magdolna-szoborcsoporttól kezdve utolsó nagy művéig, a gróf Tisza István-szoborig, dolgozott, az utilitarizmusnak ez a hozzászólása mindig érvényesült. Zala a Mária és Magdolna-csoportot Münchenben, mint az akadémiai növendéke mintázta. Kompozíciója, felépítése a Piétákra emlékeztet. A fiatal magyar szobrász nagy cél-

tudatossággal, okosan hangsúlyozott hagyományokkal és a szükségeseknek érzett eszközök érvényesítésével, de esztétikai együttérzéssel és beleéléssel is mintázta meg ezt a müncheni akadémia elé kerülő szoborművet és díjat nyert vele. A Műcsarnokban is 200 arannyal jutalmazták. Most márványból kifaragva a Szépművészeti Múzeumban van és bronzba öntve síremlék a kerepesi-úti temetőben.

Egész sor tanára volt Bécsben és Münchenben az akadémiákon, különféle szellemiségű, más-más felfogású, a művészi alkotás áhítatótól különbözőn áthatott mesterek; nem igaz, hogy Zala György bármelyiknek is a hatása alatt maradt. Csak mesterséget, jártasságot, ízlést, a formákkal való bánást, a hatások dinamizmusát tanulta vagy leste el tőlük. Mindegyiktől mást, más hasznos megismerést. De a bécsi Hellmertől nem lett barokkista, csak megtanulta a barokktonust, a müncheni Knabl nem plántált lelkébe vallásos vagy csak egyházi rejtelmes idealizmust, Waggmüller nem formálta művészi beállítást naturalisztikusan nagyvonalúvá és Eberle Siriusnál töltött utolsó évében nem lett művészi meggyőződésévé az, hogy a pompa az idő stílusa, noha kétségtelen, hogy a dekorációt mindvégig leghatásosabb stílusesszkoözének tartotta. Zala tudott megmaradni a maga emberének, tudta iskolái minden tanításának hasznát venni, de tudott még az egyéniség határozottságától, az egyéni jellem parancsoló irányításától is szabadnak, függetlennek maradni. Az egyéniségben mindig valamely emberen kívül, rajta felül álló, magasrendű erő kényszerűsége nyilvánul. Zala művészete ettől a kényszerűségtől mentes volt. Az egyéniség nem parancsolt neki, de maga mindig telve volt a formálás készségével. És egész sor szebbnél-szebb művet formált utilitárikus művészetével.

Mikor 1937 július 31-én meghalt, egy diadalmas út ért véget. Hetvenkilenc esztendőjéből ötven év volt a munkásságáé.

Mindjárt kezdetben mint fiatal művész megtalálta érvényesülésének útját s ez útja elé világeletében nem gördültek komoly akadályok. Egész sor jelentékeny művet alkotott, valamennyiben jó művészet, hatalmas művészi készség és sajátos nyughatatlanság és szenzációk okozta képzetek, amelyek a nyugodt, bensőséges átérzésnek útját állták, érvényesültek. Még egyik, szinte monumentális pátoszra hajló művében, az aradi vértanú-emléken elhelyezett „Harckészség” szobrában is, a forma, a fölépítés, a gesztus valami nyughatatlan indulatot ural, az ülő férfiakt az izmok játékát, szinte az érverést érezteti. Nem is naturalizmus, hanem vérmesség formálja meg Zala nem egy nevezetes szoborművét és uralkodik el cselekvéseiben és elragadtatásaiban is. És ebben a nyughatatlanságban, vérmességnek odaadásában is mindig szemelőtt tartja a forma észszerű világosságát, tisztaságát, amelyet talán csakis legutolsó nagy művének, a Tisza István-szobornak domináló, allegorikus, a kigyó és az oroszlán harcát ábrázoló szoborcsoportjában, hagyott figyelmen kívül. Meg voltak benne, készségében, még nyughatatlanságában is, a monumentalitás föltételei, kifejezésének dekorativizmusa, ornamentális képzelete. És e tehetségadta sajátosságokkal és tehetségkészségekkel alkotott meg annyi jó szobrot és örökítette meg nevét a magyar művészettörténelemben.

Huszonkilencéves korában a magyar művészvilágot meglepte a „Mária és Magdolna”-szoborcsoporttal. S mikor Huszár Adolf nem sokkal azután meghalt, szinte magától értetődéssel a magyar szobrászat élére került Ströbl Alajos mellé, aki Huszár Adolf tanzsékét kapta meg a mintarajziskolában. Huszár Adolf után befejezetlen maradt az aradi vértanú-szobor és befejezését Zalára bízták. Schoen Arnold, a kiváló történettudós és régész, akinek a magyar művészettörténelem temérdek pontos adatot köszönhet, egy Huszár Adolfról írt kisebb tanulmányban idézi Zalának előtte tett kijelentését: „Egyedül a Hungáriát

vettem át Huszártól, de azt is annyira átgyúrtam, hogy újat alkottam belőle; különben nem lényeges a was, hanem a wie”. Schoen Arnold Zalának e nyilatkozata ellenére is hangsúlyozza, hogy a vértanúk emlékének alapeszméje Huszár szellemi tulajdona. Művésztünk története az aradi szobrot megosztja a két művész között. Bizonyos, hogy Huszár hirtelen haláláig, mint ugyancsak Schoen mondja, „szinte megszakadásig dolgozott s hogy a szobor a befejezéshez közel állott” műtermében.

Zala azután a budavári honvédszobrot mintázta meg megbízás alapján. Ez a szobor inkább festői, mint szobrászi allegória. Plasztikába átültetett kép. Az „Előre” jelképezése. Részleteiben, az alakok formálásában és a harcos attribútumainak ábrázolásában naturalisztikus, elgondolásában patetikus. Az eredeti talapzatot Lechner Ödön tervezte, de azután Schickedanz Alberttel másikat készíttettek.

Az Andrássy-szobor megalkotásánál Zala kezeit szinte megkötötték. A pályázati feltételek nemcsak lovasszobrot követeltek a nagy államférfi megörökítésére, aki hatalmas munkásságát — gyalog végezte, de még azt is megkívánták, hogy Andrássy mentéje be legyen gombolva. A szobornak hűségesen eltalált arcképszobornak kellett lennie, és Zala, még a lovat is gróf Andrássy Tivadar „Rigó” nevű paripája után mintázta. Vajda János, a költő, azért kardoskodott, hogy a szobor Andrássyt ne tábornoki egyenruhában, sem díszmagyarban, hanem mint diplomatát polgári szalonruhában örökítse meg. A szobor elkészüléséig a bizottságokban azon is vitatkoztak, hogy hová is állítsák. Zala, az első díjat nemzetközi pályázatban kapta és legyőzte benne a berlini szobor-monstrumok mesterét, Gustav Eberleint, a francia Antonin Merciét, az olasz Emilio Bisit és több más külföldit, de több kitűnő magyar versenytársát is. A szobor mögé Schickedanz hemicikluszt tervezett, a barokktalapzat Foerk Ernő műve. Zalának, az emlékmű

barokk tónusához semmi köze, az ő lovasszobra előkelő, realiztikus, mindenben a valóság ábrázolására törekvő arcképszobormű, de nincs semmi barokkos a talpazat két nagy domborműképben sem. Az egyik Anton Werner, berlini festő, „Berlini kongresszus” képének szobrászatba átvitele. A szobrot 1906 december 2-án leplezték le s az ünnepen megjelent maga Ferenc József király is.

Harmincöt esztendeig dolgozott, vagy legalább elmélkedett Zala György az ő legnagyobb alkotásán, a milleniumi emlékművön. Hatalmas építészeti és szobrászati kompozíció. Az építészeti részt Schickedanz Albert komponálta; a kettészelt hemiciklust, előtte a Gábor arkangyalt hordó oszlopot, amelynek tövébe magas talpazatra Zala a hét honfoglaló vezér lovasszobrainak csoportját állította. A kettéosztott oszlopsort elhatároló pillérek allegorikus szoborcsoportok vannak, a Háború és a Béke géniusza harci szekereken, azután a munkát és a jólétet, a tudást és a dicsőséget jelképező csoportok. Az oszlopok között tizennégy királyunk szobra áll s alattuk a hemiciklus talpazatában tizennégy dombormű van beillesztve. A királyok szobrait Zalán kívül hat neves szobrász mintázta, a domborműveket, az oszlopon lebegő Gábor arkangyalt, az allegorikus csoportokat és a hétvezért maga Zala. öt év alatt kellett volna elkészítenie az emlékművet, erre a rövid időre való tekintettel nem is hirdettek rá pályázatot, hanem Zalának, 1895-ben megbízást adtak és megállapodtak vele, hogy a millennium évére, 1896-ra, elkészíti a főalakok mintáit. Az emlékmű két főalakja Gábor arkangyal és Árpád vezér. Az arkangyal szobra 1897-ben öntőbe került s az 1900 évi párisi világkiállításon Grand Prix-vel jutalmazták. A többi szobor az idők folyamán elkészült. A milleniumi szobor nem egységes mű, inkább nagyszerű konstrukció, mint kompozíció. Minden csoportja megáll magában, de mindegyik nagy szobrászi készséggel alkotott művészi munka.

Nincs bennük egységes stílusra törekvés, a sokszerűségnek összeegyeztetése. Az ilyen, méreteiben nagy, széttagolt alkotáson, az unitas in multitudine elvnek kellene uralkodnia. Összefoglaló gondolatnak vagy érzésnek. S az ilyen egységre való törekvésnek, tulajdonképpen minden művészi alkotásban öntudatlanul kell nyilvánulni. De Zala egész művészete ellenkezett ezzel az egységre törekvéssel. Megfértek benne egymással az ornamentális lendület és a genreszerűség. formai ellentétek és szellemi különbségek. A cselekvést ösztökélő és az ábrázolást szolgáló motívumok egymásba kapaszkodtak, kivált olyankor, amikor ez dekoratív szépségekkel kecsgetett.

És ez a sajátossága mutatkozik végig a milleniumi emlékművön. Sok benne a festőiség, a dekoratív szépség, a színpadi drámaiság. A sokféleség reprezentáló erővel jelentkezik benne s ettől az erő kifejtéstől a művész nem jutott el a belső átéléshez, elmélyedéshez. Inkább ötletek, indulatok váltakozása, mint új átélések és elmélyedések mintáztatják meg vele ennek a szobornak sokféle alakját, csoportját. Nyughatatlan temperamentum, nagy szobrászi műveltség, ritmusmámor, a plasztikai nehézségtől való idegenkedés, gesztusok hangsúlyozása. Ezek a Zala-szintézis elemei. És ezek formálják a széttagolt építmenyen a milleniumi emlékmű szobrászatát.

Leghatásosabb a hét vezér csoportja. Kinyúló rizaliton áll Árpád fejedelem lovasszobra, kétoldalt hátrább két csoportban lóháton a hat vezér. Genreszobrok monumentálissá növesztve, múzeumi tanulmány, stilizáló kedvtelés és realiztikus ábrázolás művei. Kiválón megmintázták a paripák, Árpád fejedelem lova legjava lószobraink egyike.

Zala, másik nagyméretű emlékművének, az Erzsébet királyné szobrának megvalósulását ugyancsak harmincnégyesztendei vajúadás előzte meg. öt pályázatban vetekedtek egymással szobrászaink. 1902

januárjában járt le az első. Zala mind az öt pályázatban részt vett. Eleintén Jámbor Lajos és Bálint Zoltán építészekkel társult, a negyedik és ötödik pályázatban Hikisch Rezső építésszel. Az ötödik határideje 1919 március 1. volt. A szoborbizottságok és hatóságok nem tudták elhatározni, hova kerüljön a szobor, a várhegy oldalába-e vagy a várkertbe, a Margitszigetre vagy a városligetbe. Zala 1924 őszére elkészítette a királyné szobrát, de csak nyolc év múlva leplezték le. Köralakú, kupolás, tizenkétoszlopos római templomszerű építményben, ruszkiai márványtalapzaton helyezték el a királyasszony aranyozott bronz ülő-szobrát. A templom Hikisch Rezső műve. Maga a szobor festői, nagyvonalú, a ruha redőzetét dekoratív hatással érvényesítő arcképszobor. A pályabíróság híres külföldi tagjai, Bartholdi, Lambeaux, Bruno Schmitz javasolták a királyné alakjának kupolás építményben elhelyezését, de akkor az emléket a várhegyoldalra tervezték. A nagyvonalúság az aránylag kis építményben nem tud érvényesülni s nem jutnak érvényre az alacsony kupola alatt és a széles pillérek közt az aranybronzszobor fény- és árnyékhatásai sem. De valahogy összehangolódik az emlékműben a festőiség a szigorú építésszel, a verista ábrázolás a barokkos lendülettel, a pátosz a valóság hangsúlyozásával. Maga a szobor pompát juttat kifejezésre, az építmény pedig előkelő komolyságot.

Zala legutolsó nagyobb műve gróf Tisza István szobra. Együtt komponálta Orbán Antal szobrásszal. Építészeti részét Foerk Ernő tervezte, s az építészeti rész, a négy oszloppal tagolt magas pillér, uralkodik a szobron. A pillér előtt Tisza István szép bronzalakja áll díszmagyarban. Két oldalt mozgalmas népcsoportok, egy katona feleségével és gyermekével, egy kovács kalapáccsal, üllővel. A főalak erélyesen gemintázott arcképszobor, pátoszt szólaltat meg. Az oldalcsoportok nagy illusztrációk, telidestele Zala híres sokféleségével. Talán Orbán Antal is hozzájárult a

változatosságához. A nagy pillér tetején, fehér márványból kígyóval küzdő oroszlán. Jelképességet akarna kifejezni, képzeteket kellene kelteni. Méreteiben nagy, de formái zavarosak. Valami rejtelmes nagy ornamentum. Nem tudni, hogy mi része van a megalkotásában Zalának, Orbánnak.

A patetikus allegórizálásban öröme szólal meg a budapesti egyetem falába illesztett hősi emlétkben s a nagykőrösi hadi emlétkben. Zala műve a szegedi Deák Ferenc-szobor és gróf Andrássy Gyula hidapáti lovaszobra is. Természetes, hogy arcképszobrot, síremléket sokat rendeltek meg a híres szobrásznál, s hogy közöttük nem egy mindenképpen kiváló alkotás. Műkiállításainkon sűrűn szerepelt s ami érmet, kitüntetést művészintézmények adhattak, neki megadták. A kormányzó 1931-ben a Corvin-lánccal tüntette ki. Műveiért nagy díjakat, tekintélyes honoráriumokat kapott. De ő sem tudott a pénzzel bánni, amely valahogy szétfolyt a kezei közt. Ez is hozzájárult hangulataihoz, nyughatatlanságához. Nem küzdő, hanem gerjedelmes volt életében is. Ezzel jellemezték az ő és Fadrusz János lelkiületi különbségét, Fadrusz a küzdés, a megküzdés embere volt, Zalát gerjedelmek, indulatok hevítették. Még művészetpolitikájában is, amelyre öregebb korában adta magát. A fiatal modernektől rossz néven vette, hogy mindent a gondolatra és átélésre vagy elmélyedésre alapítanak. Őt az elmélkedés nem ösztönözte alkotásában. Mint szimbolista és mint patetikus is naturalisztikus volt. Mikor az előadása merő dekoráció, meglátott valóságot ábrázolt, sohasem spekulációt. Képelete reprodukált, nem kalandozott el vagy mélyült bele Meszelésbe. Míg a modernnek elmélkedve láttak és nézve elmélkedtek, ő tapasztalva látott és elméskedve ábrázolt. És tudott szenvedelmesen, heveskedve, haragosan nekirontani a fiataloknak, akik pedig őt mint nagy művészt megbecsülték és keserves életküzdelmek közepette sem irigyelték akadálytalan útjáért. Azoknak a keveseknek egyike

volt ő, akit, mikor elindult, elismerés fogadott és mind végig dicsőítés kísért.

Hetvenkilenéves lett, 1858 április 16-án született Alsólendván, Zala-megyében. Itt Budapesten kezdte tanulmányait, azután Bécsbe, Münchenbe került. Később be-betekintett Parisba, le-lerándult Itáliába. Más levegőért, de jól csak az itthoni atmoszférában érezte magát. Itt nem okvetetlenkedtek neki bonyolultságok. Mert bonyolultságok nélkül való volt ő és az ő élete.

Nevét megőrzi a magyar műtörténelem. A halálról azt tanítják, hogy az életnek aktusa, halála életének talán az egyetlen olyan aktusa volt, amellyel affektusok és gerjedelmek nélkül állott szemben.

Donáth Gyuláról

Az emlékezés is egyik áldozata lett a háborúnak és békének, hiszen pusztítottak nagy emberi értékek emlékében is. A világnak olyan sok a keserves megemlegetni valója, hogy nincsen se lelke, sem érkezése nagyokat is emlegetni. Vei optima nomina non appellando fiunt mala ... a legjobb nevek is elértéktelenednek, ha nem emlegetik őket. Az élőké is, hát még azoké, akiknek megadatott, hogy már ne legyenek! A keserves idők Donath Gyulának sem kedveztek. E sorok tegyenek tanúságot az emléke mellett. Hiszen valamikor is a tanúja voltam, mikor bizonyíthatnia kellett, hogy híres meséi igazak. Harminc évvel ezelőtt együtt jártunk a Keleten s azután mindig az én tanúságomra hivatkozott, valahányszor erősíteni akarta, hogy mindaz, amit elképzelt, meg is történt. Képzletében az egész világot jártuk be együtt és minden tündöklő látományát együtt éltük át.

Ragyogó, verőfényes, boldogságos volt a képzelete. Betöltötte, megszépítette az életét, kibékítette a hétköznapokkal, ünnepnapokat szerzett helyükbe. Világokat képzelgetett el vele, amelyekben jó és szép és érdemes is élni. Képzletének művészi munkájában korlátokat szabott műveltsége, akarata, lelkiismeretessége és meggyőződése, de beszédét, tréfáit, vágyait, egész életét korlátlanul formálta. Amott Wagnmüller és Semper állottak őrt, emitt Don Quixote és Peer Gynt is biztatták. Ez a csupa képzelet-ember művészi lelkiismeretessége és költői lelkessége ellentétességétől

komplikált ember volt: ellentétes, egymást egyenesen kizáró elemek összetevése. Szertelen túlzás és a forma áhítata, bohém gondtalanság és a rend szeretete, művészi forrongás és hagyományaihoz és tekintélyeihez való ragaszkodás. Mindvégig, életében is, művészetében is ellentétes hatások, erők és vágyak közt járt. Vagy legalább is nem egybevágók között: jobbra-balra eltérések között. És sohasem érezte az ellentállás erősvasztását, vagy erőfejlesztését. Az izgalmát sem, a drámaiságát sem. Mindig az ő megkonstruált ünnepnapjainak békéjét élte, mindig az elképzelései verőfényében sütkérezett.

De volt az élettel és világgal megbékítő még egy tényezője: tudásáról való tudata. Éppen csak ennek az egy élettényezőjének értékelésében nem volt része a képzeletének. Ez a tudata komoly számvetésen alapult. Nem is egybevetésen és összemérésen, hanem abszolút mértékelésen. A gyermeklelkület, a bohém gondtalanság, a donquixoti szertelenség, az ünnepnapteremtő képzelet nem jutott szóhoz, amikor elszámolt önmagának a maga mesterségbeli tudásáról. Nem úgy hitt magában, mint az önteltek, mint az egyedül jogosultak, mint a maguk kiválóságának eszelősei; nem is hitt magában, hanem csak tudta, hogy mit tud. Sokat tudott, komolyan tudott, becsületesen tudott. Ez a tudás volt az ő életének komolysága és tartalma. Művészetének értékét művészi eredményei adják meg, de művészi jogát nem az eredményei, nem is az akarásai, nem az utjai, kalandozásai, megérkezései állapítják meg, hanem nagyszerű szobrászi tudása.

A festés és az építészet lehetőségei ugyancsak olyan ellentétes hatások voltak, amelyek hol jobbra, hol balra terelték: hol a festőiség, hol a fölépítés csábította. Nem is közöttük járt, hanem hozzájuk szegődött. Hol díszített, hol szerkesztett, szobrászata hol merő ábrázoló dekoráció, hol nagy tömegeken uralkodó konstrukció volt. Ábrázolása realisztikus, fölépítése patetikus. Osztokodik korának a valóság

ábrázolásában való örömeben, de áhítatosan szolgálja a régiek szépségideálját is. Kezdetben az iskolán keresztül látja ezt az ideált, az akadémiák és akadémikusok tanításain át. Münchenben Knabl József, majd Wagnmüller Mihály tanítványa volt, Bécsben Semper Gottfried, a nagy építész hatása alá került. Tizenhét esztendei tanulást, iskolákban mestereknél való tanulást, vallott be magáról. Az évek összeadásában inkább fantaszta, mint aritmetikus volt. Egyszer összeadták különféle helyeken, műtermekben, iskolákban, mesterek mellett töltött éveit számát s vagy hetven esztendő adódott ki. Kinevetett bennünket, amiért az adataival komolyan bíbelődtünk. Hogy lenézett képzelete magasságából az aritmetikusokra!

A tanítvány még a tanuló volt, munkái élettelenül hidegek voltak mint maguk az oktatások, amelyek megnyilvánultak bennük: az oktatások csak külsőségekre, kifejezésbeli formákra fogták. Nem voltak lélek a mesterek lelkéből. Még Semper-korszakbeli alkotásai is akadémikusok, szigorú megtanultságok.

Hatvanöt éve, hogy megmintázta a bécsi Hofmuseum Athenodoros- és Dioskorides-szobrát, hat évvel később a mi operaházunk Arezzo- és Pergolose-szobrát. München és Bécs iskolaisága becsületet vallott velük. Semper írásban is megdicsérte a fiatal magyar művész szobrait, egyik könyvében megemlékszik róla. S a nagy építésznek és írónak ez a dicsérete Donath Gyula magáról való tudatának egyik talpköve volt. Semmi mással nem hivatkozott, csakis ezzel a néhány sor róla szóló írással, nem volt büszke semmi más dicsérő bírálatra, elismerésre, a munkáira sem, még az ötleteire sem, amelyekkel az ismerőseit fejbe kólintotta, csakis erre a néhány sor írásra. Pedig ezt a dicséretet a régi, az abszolút szobrászathoz való hűségével szolgálta meg. Azóta pedig eluralkodott rajta intellektualitása, irodalmi, elmélkedő, festői és építő tehetsége. Úgy lehet, hogy éppen Sempernek, a nagy építésznek, hatása alatt gyülemllett föl tudatalattiságában az épí-

teszi készség, hogy majdan később, évtizedek múltán, szobrászi munkájában érvényesüljön.

Donath Gyula szobrászatában a festőiségen és építészeti felépítésen kívül nevezetes osztálya van az elrendezésben való örömmek is. Irodalmi akarás nyilvánul meg benne. Sajátságos forrásból fakad: spekulatív gondolkozásból. Donath, amikor a szobrászatában irodalmi utakon jár, nem elbeszél, hanem okoskodik. Inkább bölcselkedő mint novellista vagy lírikus, inkább spekulál mint mesél. Szobrászatában az intellektualitásnak sok tartománya tevődik össze egy birodalommá: a festőiség érvénykeresése, az építészet tér-elrendezése és tömegeken uralkodása, a régi szobrászi szépségideálok, az új szobrászi indulat és hevületki-fejezés s azon kívül a bölcselkedés. Nem tudtak összeforni, csak forrongtak. Vetekedtek egymással, kitúrták egymást. Ez a különös forrongás leginkább azokban a szobortervezetekben nyilvánult, amelyekkel Donath Gyula a múlt század végének híres nagy szoborpályázataiban részt vett.

Ezek a pályázatok gondolatok, érzések, fölfogások beszédes kifejezésére szólították a pályázókat. Rászabadították őket az allegóriára. Az allegória pedig közhelyekkel dolgozik. A megértést akarja szolgálni, az általános megértést, a magyarázat nélkül való megértést. Bevett, a köztudatban megrögzött motívumokkal kell előhozakodnia. Ismert jelképekkel. Az elvont gondolatot velük kell konkretizálni. Az olyan spekuláló elmét, mint a Donathét, a közhelyektől való irtózás, új jelképes frázisok kieszelésére ösztökelte. Síremlékeiben a monumentális megoldásra törekedett. Az egy gondolatnak, az egy érzésnek egyszerre való megszólaltatására. De az említett szoborpályázatok vezércikkek vagy ódák, történelmi tanulmányok vagy himnuszok szobrászi megoldását várták a művészeketől. Jobbára csak rapszodiákat eredményeztek, valamennyinek elemeiből, részeiből összerótt fantáziákat. Donath Gyula pályatervei valóságos lélektani nyilván-

nulások. Nagy lelkületi küzdelmekről, az egységes ritmus, a harmónia régi fanatikusának küzdelméről azokkal a művészetén eluralkodott intellektuális akarással, a nagy fogalmazásnak, koncepciójának küzdelméről a töprengésből fakadt részlettel.

Donath Gyula szobrászata merőben szintetikus. Alapjában töprengő természet volt, szobrászatában a gondolat uralkodott s mégis kerülve kerülte az analízist. De hiszen a fölépítésnek is a művésze volt ő. Nem a fogalmazás mélyéből, belsejéből való kiindulást kereste, mint Rodin vagy Meunier, hanem a monumentális építészti tömeg-összerovást és térelrendezést. Szintetikus szobrászunk számosával van, de Donáth sajátosan kiválik közülük. A dekorációban a szerkesztő felépítést érvényesítette, de nagyméretű felépítését megzavarta ábrázoló kedve és mind a kettőt alárendelte okoskodásának. Minden dolognak jelképeességén töprengett. Neki semmi sem volt önnönmagáért, hanem azért, hogy mást jelképezzen. Ha régen élt volna kabbalista lett volna. S ebben a kabbalisztikusan ábrázoló, jelképekben gondolkozó művészen egy szemernyi rejtelmesség sem lakozott. Csakis a verőfényre reagált, nem a sötétséget kereste az okoskodása. Ez is érdekes ellentétesség a lelkülete és a művészete között. Már pedig meg van írva, hogy a műalkotás a lelkületen leszűrt darab világ, élet, természet.

Ennyi ellentétességgel minden más művész a maga művészetében színész lett volna. Ő a művészetében érvényesülő temérdek ellentét és ellentmondás közepette is minden alkotásában őszinte és becsületos volt. Mindig önmagát adta bennük, sohasem játszott szerepet. Az életben is nem játszott az örök gyermeket, hanem szürkülő fejjel is élete fogytáig öreg gyermek volt.

Ez a töprengő lelkületű szobrász, ez a jelképező észjárású, metaforikusán látó művész csupa boldogságos, tiszta gyermekiesség volt. Valamikor megmámorosodott az iskolája szépségáhitatától, azután bele-

szabadult a világba, amelyben egész sor más áhítattal, más irányzattal, más iskolával, más meggyőződéssel találkozott. Valamennyi küzdött a maga igazáért. Mindenfelől száz benyomás támadt neki és mindenfelé száz expressziét látott. Befogadta azokat, amelyekre a szépségáhitata valahogy rezonált. Nem forrtak együvé, külön maradtak benne. Ők lettek az ellentétességeinek ágya, a szobrászatában nyilvánuló izgalmas összetettségeé. Izgatták a töprengéseit, kacérkodtak a szépség-eszményével, bujtogatták a realizmusát, hevítették a monumentalitását és belesodorták és megrögzítették a jelképezésbe.

Ez a jelképesesség csábította ki a temetőbe, a síremlékek szobrászatába. A síremléket a kegyelet, az ünneplő emlékezés, a dicsőítő gyász rendeli meg. Beszédesnek, pompásnak vagy egyszerűnek kell lennie. Fejezze ki azt, hogy minden elmúlt és mégis örökké él. Ne legyen bőbeszédű, de mondjon el mindent. Tolmácsoljon érzéseket, tehát beszéljen szuperlatívuszokban, de ne éreztesse a túlzást. Az egy-két szóba sűrített mindentmondásnak és az ellentmondások kiegyenlítésének csak a jelképezés tehet eleget. És Donath Gyula megszerette a temető művészetét, amiért a jelképezés művészete. Neki a jelképezés nem kifejezésmód, hanem művészi tartalom volt. A jelkép neki magáért a jelképért kellett. A jelképezés fűtötte újjá az okoskodását. Okoskodott, hogy legyen mit jelképezni. A derűs, a gyermek, a bohém, a gondtalan művész rajongott a gyászért, mert a temető szimbolizmus szószéke. Újszerű lett, új kifejezéseket talált, megtagadta a régi allegóriát. Kereste az egy szó beszédeségét és megtalálta. Tömör, nagyvonalú, monumentális, nagystíluén egyszerű lett. Megmintázta Vajda János, báró Liphay Béla, Csemegi Károly, Ligeti Antal, Péterffy Jenő, Huszár Adolf, Teleszky István, Pulszky Ágost síremlékét. Csak egy-egy alak valamennyi. Pátoszuk van, de nem színpadiasak. Mélységes nyugalomnak vagy nagy indulatnak kifejezései.

De Donath nem érte be pátoszukkal s a mulandóságon okoskodva, az emberiség életének problémáit kerülgette. Egy nagyszerűbb jelképezés kedvéért kieszelt új, megrendítőbb, mélyebbre ható pátoszt: ezt is fölépítette, összeróttá. S hogy az építészet módszerét fogyatékosnak érezte, szegődségébe fogadta a iestői-séget. Festve és építve megmintáz egy Nietzsche-sír-emléket. Elhitette magával és el is hitte magának, hogy Nietzsche nővére Förster Elisabeth már várva-váija a szobormintát. És nem érzett csalódást, amiért a Nietzsche-község nem rendelte meg a síremléket. Hiszen a képzelete már akkor másfelé kalandozott. Elnevezte a síremléket a „Győzelmes halál”-nak. Így is azt íejezte ki, amit mint Nietzsche-emléknek kell kifejeznie. És ugyanezzel a szoborral résztvett a Munkácsy-emlékpályázatban. A szobormű szimbólumait belemagyarázta Munkácsy életébe. A „Kiszenvedett” című síremléke is megfagyott okoskodás.

Síremlékei naiv költőnek, naiv filozófusnak és nagyszerűen tudatos szobrásznak, alkotásai. Akármennyi is bennük a töprengés, a jelképező, a festői, az építészeti elem, kitör közülük diadalmasan a visszafajtott, az elemi erejű szobrászi erő.

Két emlékszobrát tudom, a bártfai Erzsébet királyné-szobrot és a budapesti Werbőczy-szobrot. Ez a szobra legszobrászibb alkotása. Márványba gondolt s a síkok nemes beszédességétől, vezető vonalainak nagy ritmusától, hatalmasan hangsúlyozott egységétől, a mozgásra indulás nagyszerű megrögzítésétől igazi szobor. Kevés igazi szobrunk van, de ez az. Éppenséggel nem forrong benne Donath bonyolultsága, mégis a legjobb szobra. A bánhidai és budavári Turul-szobor s az Andrássy-úti Krausz-palota kútszobra, a Vigadó kistermében lévő Füredi-szobor és a Kúria palotáján a „Védő” szobra is az ő műve.

Donath Gyula 1850 március 13-án született Pesten és 1909 szeptember 27-én, ötvenkilenc éves korában

meghalt. A Múcsarnokból temették. Az utóbbi évtizedek elképzelhetetlenek az ő életében. Belepusztult volna naivitásának, hiszékenységének, lelkeségének a fölborult világgal való összeütközéseibe. Jó volt neki meg nem élnie a „Győzelmes halál” rettenetes új győzelmeit.

Bezerédi Gyuláról

Bezerédi Gyula nem az elsők sorában állott, de legjava szobrászaink közül való volt: Budapest egyik legszebb szobra, a városligeti Washington-szobor, az ő műve. S ez a szobra elvitte hírét az Óceánon túlra, nevet szerzett neki Amerikában is. Mikor 1925 július 31-én meghalt, a legbecsületesebb művészek egyikét veszítettük el, akiben nem volt semmi színészség. Minden amit tett, ahogyan cselekedett és alkotott, természetességében gyökerezett. És ösztönösség vagy intuíció volt ez az ő természetessége, az úgynevezett belső életerőnek nyilvánulása. Akarásait vele irányította s ez tartotta vissza a színészkedéstől. Talán azt tartotta, hogy a művészet ugyan illúziók játéka, de ne legyen hamisságok mesterkedése. Bezerédi élete egyenesség és magátólértetődés volt: lényegét alkották és belőlük folyt minden sajátosága és belőlük folytak fogyatékoságai is. Ezeknek a fogyatékoságoknak nem volt sem ösztönző, erőszakoló, sem gátló hatásuk az útján, amely nem hajolt el messzire kora művészetének normáitól.

Az ilyen fogyatékoságok a művészt el szokták terelni felfogásától, föltevéseitől, céljától, megtévesztik motívumai dolgában, sőt munkája közben új motívumokat rajzoltatnak vele. Nem egy modern művészeti alkotásnak ez a hajlékonyság és elhatározatlanság volt a teremtő tényezője. Nem is akarások vagy nyugtalanító érzések, hanem a művészi meggyőződés hiánya okozták ezt a határozatlanságot, mindenre-

készséget. De a művészi munkának meghatározottnak, egy célra irányítottak kell lennie. Bezerédi munkájában ez a meghatározottság szabadságnak és szabályozottnak, képzetnek és rendnek együttességéből adódott.

Bezerédi életfilozófus volt, tisztában igyekezett lenni az élet jelenségeinek értelmével és reája vonatkozásával. Ebből az értékeléséből folytak a hangulatai, s ezek a hangulatok, amelyek többnyire bizonytalannak, inkább sejtésen, gyanakvason, vágyakozáson vagy hirtelen támadt odaadó hiten, mint konkrét, tárgyi bizonyosságokon alapultak, szabták meg nemcsak viselkedését, magatartását, hanem munkakedvét is. Ma sötéten látó pesszimista, holnap csapongó bohém volí, ma megkapó száraz humorával közeledett az emberekhez, holnap játékos elmésséggel tündökölt vagy keserőségbe temetkezett. Néha azt hitte, hogy valamely ellenségesség egyenesen ellene fenekedik, ilyenkor beletörődött abba a gondolatba, hogy tragikus alak, máskor pedig megnyugtatta az a tudata, hogy az élet maga a legiőbb jó. Tépelődött is, de nem tartotta a világot sem a lehető legtökéletesebbnek, sem a lehető legtökéletlenebbnek, még hangulataitól uraltan sem. És nem izgult túlságosan sem a sikerein, sem a csalódásain.

Érdekelte, nagyon komolyan vette a művészi alkotásban a formálist és vele összefüggésben a technikát és büszke volt rá, hogy maga alkotta meg a maga képzetait élményekből és elgondolásokból, sensualitásából, amely tárva-nyitva áll a külvilág előtt és szemlélődéséből, amely befogad és magáévá tesz fogalmakat. És gondolatok alakultak benne, anyagtalan nagy formák, amelyek azonban szétmállottak, mikor a technika részt kért belőlük. A megfontolt, még elképzeltségükben is meghatározott formák erős művésze akárhányszor zátonyra került, amikor az anyagot a gondolatok szolgálatába akarta fogni, amikor át akarta szolgáltatni őket a technikának. Pedig erős formalista és erős

technikus volt. A technika nem bírt a formákkal. Kétségtelenül tragikus folyamat. Nagy elképzelései ellanyhultak megvalósulásuk közben.

Hasonló volt ebben bécsi mesteréhez, Kundmann Károlyhoz, a volt császári művészeti akadémia professzorához, a Schubert- és a Grillparzer-szobrok alkotójához, aki példájával kihatott Bezerédi egész tevékenységére s aki monumentális volt elgondolásaiban, de beszédessége szelíd, részletekkel szeretkező volt. A bécsi Schubert-szobor és Bezerédi budapesti Washington-szobra rokon egymással. Bécsben Bezerédinek még egy mestere volt, Weyr Rudolf, kiváló barokk-művész, monumentálisan dekoráló szobrász, nagy kutak, emlékművek és festői szobrok alkotója. Bezerédi mint segédje dolgozott a műhelyében és az új Burgtheater és a Hofmuseumok nem egy szobrát ő mintázta. A mintázást már iskolásfiú korában tanulta Alexy Károlytól a belvárosi reáliskolában. Alexy a fővárosi Vigadó pilléreinél szép, táncos domborműveit faragta, híres volt mint kisplasztikus s a reáliskolában a „IV. osztálytól fölfelé a mintázást, mint szabadkézi rajzot helyettesíthető köteles tárgyat” tanította. A tanítás, Ney Ferenc iskolaigazgató emlékkönyve szerint „kellő érvényre sohasem emelkedhetett azon sanyarú és ízetlen viszonyok miatt, melyek az intézet és az illető tanító közt fölmerültek”. Tanítványa mindig csak néhány volt, de a Mogyoróson, Esztergom megyében 1858 április 9-én született kis Bezerédi fiú közöttük volt, és később is, mikor az iskolából kikerült, az maradt, míg 15 éves korában Bécsbe nem került.

Talán nem is kettősség, hanem inkább kölcsönhatás nyilvánult, a monumentalitásnak és részletekben való elmerülésnek egymást befolyásolásában, amely Kundmann műveiben és Bezerédi Washington-szobrán is eluralkodik. Ezt a szobrot szobrásza nagyszabásúnak gondolta és a kivitelben simulékony lett, monumentálisnak akarta és érvényesülni hagyta benne a részleteket, amelyek imitt-amott egyenesen aprólékosak. De azért

pátosza is van és intenzivitása, simulékonyága mellett erő, erély van benne és kifejez, nemcsak ábrázol: értetően kifejez jelentőséget. Washingtont korhű öltözkében ábrázolja, bottal, kalappal, balkarján redőzetbe fogott köpönyeggel. És minden pátosza mellett ez a szobor merő harmónia, szinte melodikusán az.

A Tinódi Sebestyén-szobor inkább festői. Emlékezés Weyr Rudolf mesterre, aki egyebek közt a Hans Canon-szobrot mintázta, képet, inkább illusztrációt, mint emlékszobrot. A Tinódi-szobor, amely lantotfogó fiatal levontét ábrázol, a Ferenc József király ajándékozta tíz millenniumi szobor egyike. Kecses, játszi formájú szobormű. A talapatból az ülő alak alatt faragott dombormű, magyar-török harci jelenet képe válik ki. Az ucca népe megszerette, elnevezte Bob herceg-szobrának. Valamikor népszerű operetthős volt ez a herceg és Blaha Lujza játszotta. Bezerédinek tetszett szobrának ez a népies beállítás. A néphumor csak szeretve tréfálkozik.

Baja városa Tóth Kálmán szobrát készítette el Bezerédivel. 1882-ben került haza Bécsből és hamarosan népszerű lett. Mellszobrokat és síremlékeket mintázott és allegorikus szobrokat a Vigadó és az Operaház részére. A Vigadóban a csárdás és a menüetté szoborszerű illusztrációit, az Operaház udvari páholyának lépcsőházába pedig két apródot. Nagyobb alkotása még a mehádiai Herkules-csoport.

Minden munkájában megnyilvánul az a jellemző párhuzamosság. A monumentálist elgondoló, finom érzésű művész örökletes vagy szerzett terheltége. Hatalmas akarás és a játszi-ságra hajló kivétel S a játszi-ságot lemondás és megalkuvás nélkül érvényre juttathatta kis állatszobrain és terrakotta alakjaiban. Megmintázásuk közben mintha megpihent volna, nem kellett rájuk nagy érzést pazarolni. Mellszobrai közt néhány remekben készült is van. Ha a megrendelő modell érdekes és nem akadémikus, az arcképet készítő festő vagy

szobrász még inspirációt is találhat benne, orientációt a művészi ábrázolás felé. A jó portrétista jó arcképpel vagy szoborral hálálkodik az ilyen irányításért. És Bezerédi a hálás arcképezők közül való volt.

Fiatalságában, férfikorában is erőteljes, szép megjelenésű volt, még atlétának is bevált, de azután, hatvanas évei felé összeroskadt és testében megtörtén vánszorgott a halál felé. Lelkület dolgában zárkózott lett, hangulatait nem árulta el. A vénséget egészen a maga dolgának tartotta, nem akart vele másoknál sem tiszteletet kelteni. Megszelídültek türelmetlenségei is, amelyeket különben csak nagyritkán éreztetett környezetével. Legkevésbé művésztársaival. Világéletében türelmes volt az új művészeti irányok türelmetlenségei iránt. Magától értetődőnek tartotta az egyéni különbségeket és a modernségekben ilyen különbségekre való törekvést látott. Meg volt róla győződve, hogy valamikor ő is ilyen törekvő volt, s hogy sokáig is az maradt. És ez előtt a magától értetődés előtt meghódolt teljes életében.

Az építészeti látásról

Írtam 1904-ben.

Az, amit építészeti érzületnek, akarathabitusnak hívnak, — a németek Baugesinnungnak nevezik, — képzeletből, művészi tehetségből, a gyakorlati célok tekintetbevételéből tevődik össze. Néha része van benne a genialitásnak, a teremtő, alkotó szellemi erőnek. A genialitás fősajátságának azt mondják, hogy intuitív, explozív és szuggesztív, de hiszen a genialitás az egyén eredetisége, különössége és az építészgeniének e három sajátsága nem jön számba, amikor az általában érvényesülő, egy-egy koron uralkodó építészeti érzületről szó van. Azok a genialitások tulajdonképpen rendellenességek a művészet szolgálatában. A szépség sajátos értékelését művelik különös belső érzés, belső érzék ösztönzésére. A genialis építés nemcsak gyakorlatilag kielégít, hanem lelkileg fel is emel. Az ilyen genialitások nyomán iskolák és iskolaszerűségek is támadnak. Alkalmazkodások, majd variálások, funkcionális követések s egy-egy kisebb egyéniség által történő módosulások. Azután bekövetkezik néha az alkotó és a reprodukáló képzelet kifáradása, elernyedése. Még az ilyen kifáradtság nyomán is támadhatnak modernségek. A biedermeier bérházstílus ilyen modernség volt. Amikor a képzelet elpihent, a látás is mechanizálódott, még a gyakorlati szempontok érvényesítése is automatikus lett. S ilyenkor az építészet megszűnik művészetnek lenni és megszűnik annak a magasrendű technikának is lenni, amely a cél, a gon-

dolat szolgálatában az anyag lehetőségeit legjobban kihasználja és a kihasználás közben vagy új formákat létesít, vagy túlteszi magát a forma esztétikáján.

Ebben az új formákat létesítő, vagy az esztétikus formát semmibe vevő építészetben is formáló erő a látás. Minden új művészeti irány a látás körül kereskedik, a megszokott látás helyébe egy új látás szükségességét, sőt egyedül üdvözítő voltát hirdeti. Az, amit a természethez való visszatérésnek szoktak hívni, nem egyéb, mint jobb látásnak követelése, s eddig nem igen volt olyan művészeti forradalom vagy csak szerves fejlődést jelentő előretörtetés, amely ne a természet jobb meglátását vallotta volna programjával. Magában az építészetben ez a program csak közvetve érvényesült. Az építész nem azért lát meg, hogy képeiből alakult képzeteiből képet formáljon, ami a többi képzőművészetben állítólag a lelkületen leszűrés útján történik. Az építész látása jórészt az anyagokban működő erők működésének észrevezésére irányul. Bonyolultabb látás, mert nem közvetlen képzetalakítással, hanem képzeteknek tapasztalatokkal összeró vasával jár. Talán nem is illeti meg a látás elnevezés, talán egy másik fogalomkörbe tartozik, talán inkább kombinációnak nevezhetnők, de bizonyos, hogy az építész az ő így formált képzeteiből valóságos képet alakít, amelyet lát, s bizonyos, hogy őt ez a képlátás munkájában irányítja. Az építész a rejtelmes nehézségi erőnek, a feszítő- és húzóerőknek tevékenységét valósággal látja és formálás közben mindig e látás adta képek hatása alatt van. Az építészeti stílusok kialakításában ennek a látásnak nagy szerepe volt. Ennek a látásnak hatása alatt támad az épület ritmusa, s ennek a látásnak hatása alatt alakul ki még az építmény dekorációja is. A homlokzat ennek az építészeti látásnak eredménye.

Minden művészi látásban a szokásnak vezető osztálya van. A művészi látás vagy megszokottság vagy pedig a megszokottság ellen való lázongás. Nemcsak

az alkotó művészek, de az alkotásokat néző közönség is, vagy megszokottan látnak, vagy csak azért is szembeszállnak ezzel a megszokottsággal. Talán maguk a művészek nem is ragaszkodnak annyira a szokáshoz, mint a közönség. A művész, aki nap-nap után modelleket néz, őket nézvé, jobbra mégis a már meglévő művészi alkotásokból megtanult formákat látja. De akárhányszor megesik, hogy tanultságától fölszabadultan látja meg modelljét, míg a közönség egyenesen tiltakozik ellene, hogy a művész mást is meglásson, mint azt, amit ő, a közönség, meglátni megtanult. Legjobban a közönségnek egy-egy modern akttal szemben tanúsított magatartásából világlik ki az a csökönység. A művész az aktot természetben látja, a közönség pedig aktot csak festve vagy mintázva látott, mégis a maga aktról való tudását tartja egyedül alaposnak. Még a naturalizmus követelményeit is csak ennek a tudásnak alapján engedi kielégíteni. S alighogy az új látás nevében új művészeti irány alakul ki: hamarosan kialakul ennek az új iránynak új látásbeli megszokottsága is.

Csak a látás régi megszokottságának és új megszokásának váltakozása az, amit a művészeti irányok változásának hívnak. Régi csökönység helyébe új vakmerőség lép, amelyből csakhamar új csökönység lesz. A változásnak ez a törvénye az úgynevezett építészeti látásban is érvényesül, noha ez a látás, a maga összetettsége folytán a művészi látásnak szinte teljesen más fajtája. Azokat a képeket, amelyeket az építész a szerkezeti erők tevékenységéről lát, ugyancsak megszokottan látja. Ugyancsak megtanult tapasztalatoknak rendeli alá a maga képzetait s azután ezekből a keverékképzeteből formálja ki képeit.

Azok közt a tényezők közt, amelyek az építészeti látásnak anyagot szolgáltatnak, a lehetőség határainak ismerete igen nevezetes. Nem szerkezetek megszerkesztéséről, hanem homlokzatok kiképzéséről és tömegek művészi tagolásáról van szó. A lehetőség em-

lítottam határait a technika a maga statikai tudásával megállapítja, de e határnak művészetformáló hatását az építészeti látás érvényesíti. Az építésznek azokat a határokat számítgatás nélkül maga előtt kell látnia, hogy hozzájuk mérten művészin alakíthasson. E határokról való tudásnak olyan formalátást kell nevelnie, amely megszokottá lesz, hogy az építőművész az új lehetőségeket művészin értékesíthesse. Addig, amíg ez az új építészeti látás nem lesz megszokott látássá, az új lehetőségek művészi megnyilvánítása idegenszerűn hat s a szépséggondolatot sérti.

Az építőművészet modernségének önértetét alaposan lezárhatja az a megismerés, hogy a máskülönbözőben szép modern építészeti formákban és új ritmusokban még mindig a statikai erők, főképp a nehézségi erő régi meglátása nyilvánul. Az új lehetőségek már érvényesülnek a modern épület szerkezetében, de a szerkezet művészi érvényesítése és a tagozás s a homlokzat kiképzése még idegenkedik az új lehetőségek megértésétől. Ez az idegenkedés és az új művészi érvényesítés tehetségtelensége is fogalmaztatta meg a modern építészetben hangossá lett jelszót a díszítés garázdálkodásáról. Pedig a tömegeloszlás is lehet díszítés. És az új hollandiai építészet már él a dekorációval is. A nehézségnek a formákban való hatását, a szerkezetre ható erőknek nyilvánulását még olyanoknak látjuk, amilyeneknek akkor láttuk őket, amikor még az új technikai lehetőségekről nem volt tudomásunk. A modern homlokzatrítmus ugyan teljesen eltér a történelmi építészeti stílusokéitól, néha tanúságot tesz egyéni invencióról is, de az új építészetnek művészi részében még nem látják az új technikai lehetőségeket.

A modern építész az épület szerkezetében minden új technikai lehetőséget érvényre juttat, de hiszen érvényre juttathatnák őket azok az építészek is, akik még valamelyest a történelmi stílusok hagyományaihoz ragaszkodnak és legmodernebb szerkezetű épületeiket,

ügynevezett akadémikus köntösbe öltöztetik. A modern építőművészet homlokzatoművészete nagy forradalmi közé tartozott a bécsi szecesszió, amely kimerült abban, hogy másképpen akarta a homlokzatot elképezni, mint a történelmi stílusok s ennek a másképpen keresését a korszerűség megszólaltatásának hívták. Meglepetéseinek annakidején örültünk és ötleteiben gyönyörködtünk. Egyes alkotásaiban, Wagner Ottó, Olbrich, Hoffmann műveiben a monumentalitás teremtő erejének nyilvánulásait láttuk, de az idő is tanúságot tett róla, hogy a pusztán másképpen erőszakolása csak olyan modernség, amely szépséges divat, nem pedig korszerűség.

Korszerűvé, művészivé a kor adta lehetőségeknek megfelelővé a modernség akkor vált, amikor a szerkezeti erők hatásának látásában — racionálissá tudott lenni. Amikor meg is tudta látni a lehetőségeket és képet alakítván azoknak az erőknek hatásáról, a lehetőségek határait látta is, nemcsak kombinálta és a formákat képzelettel és tudással alakította meg. Modern építészünknek a súly munkáját, az egyensúly érvényesülését, a nyomások tevékenységét a valósághoz híven látniuk kell, amikor művészileg kiképeznek. Nem azok a korszerű építőművészeti formák, amelyek csak másképpen szólnak meg, mint a régi, hagyományos, akadémikus, történelmi formák, nem azok az igazán korszerű formák, amelyekben egyéni ornamentika és sajátos ritmus nyilvánul, hanem azok, amelyekben a szerkezeti erők őszintén érvényesülnek.

Voltak idők, amikor új lehetőségek előbb a képzeletet bizgatván, az építészeti látással új észszerűséget láttattak meg. Vannak olyan műtörténelmi értékké szentesített építészeti emlékeink, amelyekben új építészeti látás, mint formáló erő nyilvánult. Elég a velencei doge-palota homlokzatára hivatkoznom, amelyben a formálóképzelet a technikai lehetőségek régi határain átalított s a valóságos lehetőségekkel élt. A két finom oszlopsoremeletre, amelyet gótikus kőcsipkázat

szinte túlfinomít, ránehezedik a magában véve ormótlan nagy, széles, tagozatlan, néhány ablakkal megszakított épületszekrény, s az így kiképzett homlokzat, amely a nehézségi nyomás és súlyhatás megszokott képeit megzavarná, megtagadná, mégis művészin hat. Mert a széles, nagy inkrusztált falfelületek az átlósvonalú berakás folytán szintén röpkén könnyűnek látszanak. Ez a vonalzás a súlyhatást megszünteti. A látás szerepének beszédes példája. Azt a homlokzatot nézván, építészeti látásunk egyszeriben másszerűen lát. S mászerű *építészeti látás nyilvánul* a ferde tornyokban, amelyekről nem bizonyos, hogy építésükben mennyi része van a játszadozó képzeletnek s mennyi a véletlennek. Ne fessegessük azt a kérdést, hogy vajjon szépek-e ezek a ferde épületek, és állapítsuk meg róluk, hogy művészi kiképzésükben nem is szólal meg az új, a más technikai lehetőségekhez simuló formáló kedv, de azt el kell ismernünk róluk, hogy a nehézségi nyomásról való képet megzavarták, s hogy az új kép csak azért nem lett általánosabbá, mert *az* építészetnek nem volt rá szüksége, hogy olyan technikai lehetőségekkel éljen, amilyenekről az az új kép szól. De az új építészet természetesen bőven él új technikai lehetőségekkel, és az új épület javarészt csakis új lehetőségeknek kiaknázása.

Tudvalevő, hogy az építészet fejlődésében, irányainak kialakulásában a képzelet és a ráció egymásra leskelődésének mekkora szerepe volt. Mindig a képzelet bátorított új építészeti *látásra*, mindig a képzelet, amely a lehetőségek határain átalított, zavarta meg azt a megszokottságot, amellyel építész és közönség lehetőségek megszabta formákat látott. Most az új építészeti látást nem a képzelet biztatja, hanem a racionalizmus. Az új célszerűségek követelte új szerkezetek lehetőségei új képek látására készítetik az építészt és a közönséget, a nehézségi hatás és a szerkezeti nyomások új képeinek meglátására. Az a képzelet nem a lehetőségekkel törődött, mikor az

építészeti látás új képeit megformálta, míg a modern racionalizmus, amely most új látást sürget, csakis lehetőségek megbecsülését követeli. Milyen hatalmasan változott meg az építészeti látás a dóri építéstől a délolaszországi görög építészetig, a bazilikától a kupolás központi dómig, milyen hatalmas új képlátás volt az építészet számára a nagy olasz barokk, amely mintha a nyomások hatását teljesen másnak látta volna. Valamennyiben a képzelet nevelte a szemet és tanított a nyomások és ellentállások hatásának újszerű meglátására. Ma a mechanikai szabotosság, a statikai kiszámítottság intézi a valóság meglátását és szoktat rá az új meglátásra.

Mert egyenesen rászoktatás kell az új látásnak, hogy művészi alakító erővé lehessen. Csakúgy, mint az alakító művészet egyéb ágaiban érvényesülő látásnak. A szemnek hozzá kell szoknia az új méretekhez, új alátámasztásokhoz, új szerkezetekhez és el kell szoknia régi méretektől, régi megtámasztásoktól, aláíragásoktól, hordó és függő szerkezetektől. A szemnek nem szabad összeroskadást, leszakadást látni ott, ahol a szerkezet biztonsága folytán ez az összeroskadás és leszakadás nem következhetik be, ahol azonban a régi megszokott méretektől gyökeresen eltérő méretek kerülnek eléje. Csakis a képzeleten uralkodni tudó anyagok tudják a látásnak azt a nevelését elvégezni. Olyan anyagok, amelyeknek statikai és szilárdsági törvényeiről a képzeletben gyökerező legenda hit alakult ki. Amikor a vasszerkezet került bele az építésbe, a vasat szinte mindenhatónak képzelte el a köztudat. És megváltozott a régi méretlátás és egyensúlylatas. Magának az építőművészetnek látása csak alig változott meg. Hiszen még máig is a megoldandó építőművészeti föladatak közé sorozzák a vas és a kő művészi összeharmonizálását. Teljesen új statikai kép meglátására nevelte és szoktatta a szemet a vasbeton. A vasbeton szerepeltetése folytán teljesen elavulttá lett a régi méretlátás és súlylátás. Amit a

vasszerkezet nem is dicstelenül kezdett, azt, ime a vasbeton dicsőségesen folytatta. A vasszerkezet nevelte vagy legalább követelte látás talán inkább csak amolyan fejlődésszámba ment, míg a vasbeton követelte látás valóságos látásbeli forradalom. Mert a vasszerkezet a gerinc hatásával hat, míg a vasbeton a gerinc tartó és hordó hatásának képét fölöslegessé teszi. A vasszerkezet testté vált statikai szabályzat, a vasbeton testté vált statikai anarchia képét szolgáltatja. Tudjuk s a köztudás is úgy tudja, hogy a vasbeton sem anarchisztikus statikai elem, de az általa megvalósított új lehetőségek a régiekhez képest olyan szertelenek és szerkezeteiben a szerkezeti erők és ellenhatások szereplése olyan burkolt, maga az anyag és hatalmas föladata pedig egymással látszólagosan olyan aránytalan, hogy az a kép, amelyet a vasbeton statikai magatartásáról formálnak, legalább is forradalmi kép.

Ennek a képnek a látását kellett a művészi képzéssel foglalatostkodó építőművészetnek megtanulnia. És törődnie kellene vele, hogy a régi szabályosságok, méretezések, súly- és nyomásérvényesítések romjain új építési szépségek szólalhassanak meg. Meg kell tanulniok az új lehetőségek szemüvegén látni, a világot az új képek látásához hozzá kell szoktatniuk, de meg kell győződve lenni róla, hogy az új építészetben akármennyire is uralkodnak az anyag törvényei, a praktikus észszerűség és követelményei, de benne is uralkodóvá válik a szellem. Mert nem az anyag uralkodik a szellemen, hanem a szellem az anyagot a művészetben, a technikában is.

Ybl Miklós

A félszázad, mely Ybl Miklós halála óta elmúlt, nagy idődistancia s az idő distanciájának is van pátosza, pátosz, amely nem szenvedelmes, csakis pompás. De van ítélkezése is és mintha az idődistancia az emberek és dolgok, az események és jelenségek értékelésének követelménye volna. Mert legjobban teszi lehetővé, hogy az értéküket megfontolva megállapíthassuk. Ebből a félszázados időtávolságból végignézhetünk azon a messzeségen is, amelyen Ybl Miklós reneszánsz művészete az ő korának eklektikus építészétől volt. Ybl, a 19. században reneszánsz épületeket épített, mégse sorozzuk az eklektikus építészek közé, akik ugyancsak a 19. században reneszánsz motívumokat dolgoztak fel. Mert ezek csak visszaidéztek, ő pedig újat termelt. A reneszánsz építészet a maga idejében nem is az antik művészetet, hanem ennek a művészetnek az erélyét élesztette újra. Nem másolva, variálva és permutálva, hanem termelve fejlesztette. A reneszánsz építészetnek noha a szépjelenség művészete volt, a dekoráció nem a végső célja volt. Ybl és eklektikus kortársai között távolságot határoz meg ez a különbség is.

A reneszánszkor építésze azt demonstrálja, hogy az antik építészet még nem érte el befejezettségét, amelyen túl már nincs fejlődés s hogy a reneszánsz építészet vállalta ezt a továbbfejlesztést. A reneszánszkor az antik építészetet nem reprodukáló, hanem produkáló képzelettel folytatta. Nem törődött bele

az antik építészet régi eredményeibe, noha a felélesztésüket jelentette, hanem az új alkotás gondolata érvényesült benne. Talán olyanformán, ahogy az akarások általában érvényesülnek. Wundt úgy látja, hogy az akarások hatásai mindenkor túlterjednek eredeti indító okaikon és új indító okok és új hatások keletkeznek. Az antik művészetet felélesztő reneszánszművészet keletkezésének és hatásának ez lehetett a titka. Egy nagy kultúrákarakatból így lett hatalmas kultúrjelenség. Az új stílusok mindig is ennek a gondolatnak érvényesülései voltak. Akarásokból kisarjadt akaratlanságok. Eredeti indító okok és rajtuk túl érő hatások játékai.

Ybl Miklós és az eklektikusok egymástól távolsága úgyis jellemezhető, hogy ezeknek emlékezésük és ízlésük, neki pedig képzelete és lelkesedése volt. Az eklektikus építész a maga öröklött tapasztalataiban válogat, vagy bírálva vagy dogmatikusan, vagy a legjobbat választja ki, vagy a múlt iránt érzett alázattal mindent jónak tart bennük. Vagy mérlegeli a tapasztalatokat, vagy pedig tisztelettel meghódol előttük. De Ybl Miklós a reneszánsz művészet eleven erejének volt részese. Olyan kisugárzása, amilyen ennek az erőnek a reneszánszkor óta számosával volt: irányok, stílusok és művészek. Amilyen például ugyancsak a múlt században Semper Gottfried volt. Az idő nem járt el fölöttük, hiszen időfelettiek. Nem voltak időszerűtlenek, noha egy más kor élményei között éltek a maguk élményeit. Mert a koroknak is vannak élményei, mindahogy vannak örököltségeik is. Az eklektikus művészet ilyen örököltség volt, de Ybl Miklósé korának élménye volt. Újjászületés, a szó szoros értelmében. Újjá lett élmény. Nem megtanultság, rászokottság, örököltség, ezért nem volt elavult, hanem nagy közbeneső idők után ugyanolyan jelenség, amilyenek annakidején a régiek voltak. Alkotó szellemiségnek nyilvánulása.

A reneszánsz és az új reneszánsz építészete közt az a különbség, hogy az egyik korok élménye, a

másik egy kor öröksége volt. Ybl, nem az örökösök közé tartozott, benne az örökhagyó lelke élt. A reneszánsz művészet különben modernségeink dacára máig sem lejárt korszak, nem befejezett erő. A quattrocento óta mindig más és mindig új tudott lenni. Temérdek változata volt, de az ereje állandó maradt. Olyan mint a fizikai energia: néha aktuális, néha potenciális. Néha hatékony, máskor várja a megmozdulást. Reneszánsz volt a római művészet is: a görög művészetnek megújulása, a görög ideák és ideálok megújulása. Teremtő géniekben élte újból a görög szellemiséget. De a reneszánsz nemcsak megújulás, újjászületés volt, hanem küzdelem is az ellaposodás, harc az elsekélyesedés ellen is. Ezért a sok változás és irány benne. Mindegyik egy-egy modernség. A reneszánsz nem körülhatárolt stílus, hanem évszázadok új meg új modernségének érvényesülése volt. Ybl Miklós ennek az energiának kisugárzása volt.

Hogyan is jön létre a művészeti alkotás? Ha valamely elképzelés minden szükségesség nélkül testet ölt, művészeti alkotás támad. De az építészet minden elképzelésével szükségletet, életkövetelményt elégít ki. Az építészeti alkotás minden időben egyéni vagy társadalmi hasznosságot szolgált, kielégítést adott. Egyének és társadalomnak is, eleget tett korok erkölcsiségének is. Eleintén csak eszköze ennek az utilitarizmusnak, azután céllel lesz. Mert minden művészetnek az az útja, hogy eszközből céllel nemesedik. A reneszánsz építészetben is elhatalmasodott a cél gondolata. És Ybl Miklós művészetén a célszerűség gondolata mellett, a művészi cél áhítata uralkodott el.

Az építészet a művészetnek az a faja, amely az általánosságnak, a nagy sokaságnak is szól. Hat rájuk észrevétlenül, öntudatlanul. Éppen ezért a művészet iránt való érdeklődésnek iskolája. A templomépületben a hívő akaratlanul gyarapszik ezzel az érdeklődéssel, a paloták, az utcák házaik, monumentalitásuk és dekorációjuk a tömegek számára is műalkotások,

szépségek. Az építészeti alkotások a tömegeknek öntudatlan szépségélményei, az öntudatlanságból világosodik meg a tudat vagy raktározódik el a tudatalattiság. A nagy építészek ezért az életszépítők közé sorozandók. Ybl Miklós városszépítő volt és népnevelő. Mert a városszépítő a sokaságot a szép és nemszép megkülönböztetésére tanítja. Az építész az a művész, akinek az alkotása tulajdonkép mindenkinek osztálya. A művészetet demokratizálja, szépségét az uccán szólaltatja meg a sokaság számára. Alkotásai hozzáférhetőségükkel mindenki szépségeivé válhatnak. A művészet kiváltságossága szépségkiváltságot érlel és a művészet arisztokratizmusára a szépségből kitagadottak értelmetlenül merednek, de az építészet visszakerzi nekik jogukat.

Az építész az egyetlen olyan művészet, amely nemcsak a jót egyesíti a széppel, hanem a célszerűséget is. Volt olyan kora, amelyben a szép a célszerűségen túltette magát. A művészet mint a célszerűséget negligáló szépségkeresés indult útjára és mindig is ezen az úton maradt. Azt a tételt, hogy minden jó csak a szépségével hat, az építész megfordította olyanformán, hogy a szépség csak a jósága révén kelt érdeklődést. Mintha az emberek ettől a jót szépen szolgáló művésztől meghatottan és bátorítottan maguk is építészékké lennének, amikor a legjobb jót és a legszebb szép áhítozását légvárak építésének mondják. Sok jelképeség van ebben. Az építészben látják a leghatalmasabb megvalósulás módját. A légvár pusztá vágyak, merő elgondolások, megálmodások jelképes megvalósítása. És megfelel annak a dogmává lett építési követelménynek, amely az anyagszerűséget parancsolja. Nincs az a legsachlichabb építmény, amely olyan anyagszerű volna mint a légvár. Az anyaga is, a formája is egyformán irrealitás.

De maga az igazi művészi építész is rá-ráveti magát a légvár-építészetre. Néha a gondolatai számára reális létezés tud szerezni. Mert a művészi kép-

zelet potencia is, ez pedig nyomozza, hajszolja a lehetőségeket. Vájjon nem volt-e légvár az a nagy Budapest, amelynek építéséhez ötnegyed századdal ezelőtt Ybl Miklós is hozzálátott? Sajátságos, izgalmas emlékü légvár volt. Levegőből, álmokból és igazi kövekből, téglákból építették és hatalmas akarásokból. Ybl Miklós hatvan esztendeig épített a nagyszerű légváron. Sokaságok rajongása, polgárok sovinizmusa és lokálpatriotizmusa nélkül lett valósággá. Mert a pesti és a budai polgár nem volt rajongó lokálpatrióta. A nagyvárost gazdasági és politikai szükségességek és vállalkozási és munkaakarások restaurálták légvárból valósággá. A megálmodás és megvalósulás minden fejezetének részese volt Ybl Miklós. A volt kőműveslegény, aki Pollack Mihály műhelyében résztvett a -Nemzeti Múzeum építésében, az építész, aki a régi pesti uccákba új házakat épített és végül a művész-mester, aki a város építési fejlődésébe pátoszt vitt. Ritmust nemesítő, méreteket növelő, harmóniakat ünneplő, törekvéseket bátorító, nagyszerűsége hevíto pátoszt. Pest uccái, házai, részben lapos közönséges-ség voltak, részben pedig szerény megnyugvásos bensőség. Alig nyilvánult bennök a művészeknek vagy akár csak mesterembereknek alkotásban való öröme. Csak néhány háza kedveskedett gyöngéd barokk vagy copf finomsággal és festői távlatokkal is csak imitt-amott szolgált néhány uccája.

Talán beleszegett a szürke, apró magátólértetődé-sekből és nembámonságokból összerótt városba valamelyes bensőség, de a monumentalitást elkerülte. Pedig odakint, ahonnan a gondolatok és szenvedelmek érkeztek ide, a monumentalitás körül nagy hevülés és mesterkedés folyt. Odakint forma-feltámadásokkal próbálkoztak, odakint nagy történelmi stílusok beolvasztása, átveretése, új monumentalitás síkraszólítása izgatta az építészeket. Mikor aztán megfogant nálunk az a határozatlan, sejtelmes vágyakozás, hogy Pest más legyen mint amilyen: ennek a patetikus gondo-

latnak nyomában kikelt a monumentalitás. Hiszen csak a pátosz forgathatja ki a közönségességet. A pátosz valamikor nagyszerű szenvedés megszólalása volt, azután a nagyszerű öröme is lett. A szürke, kicsinyesen bensőséges vagy laposan közönséges pesti építkezésbe egyszeribe beleszegett a pátosz, A Nemzeti Múzeum klasszikus palotájával.

A múzeum az első nagyszerű épület volt Pest-Budán. Ybl Miklós is részt vett az építkezésében. És Pesten egyszerre csak érvényre jutott a monumentalitás. Meg volt vetve a légvár alapja. Megindulhatott a nagyváros, a szépváros megálmodása. Kezdték kiszelni Budapestet. Az álomba bele-bele plántáltak egy-egy valóságot. Pollack, Hild, Zitterbarth házait. Az új klasszikus- és az empire-építés látott hozzá a város-építéshez.

Ybl Miklós ideje még csak azután következett. Az ötvenes években, amikor a nagy álomnak csakazértis megvalósulása kezdődött. Amikor a légvár építése egy egész nemzet menedéke, vigasztalása volt, s amikor Pest nagyvárossá fejlesztése minden légvárunk megvalósítására való biztatás volt, Ybl Miklós építeni kezdte Nagy-Pestet. És építi évtizedeken át. Minden épülete monumentális és jóidéig minden monumentális épületünk vagy az ő műve, vagy pedig rajta van az ő munkában való részének nyoma. A Tudományos Akadémia palotájának építését Skalnitzkyvel együtt ő vezette Stühler August tervei alapján. A maga reneszánszban meggyökeredzettségével és azon érzett örömeivel, hogy a szépség mégis mindig a formában fejeződik ki. Mert igaz ugyan, hogy a művészi szépség a formának és a lényegnek teljes egybevágását követi, de a nagyreneszánsz-művészet mégis azt vallja, hogy minden szépség a formában fejeződik ki. A forma teremőerő, a forma dinamikai elem. Ez a reneszánsz-művészi vallás és ez a reneszánsz-öröm. A formának uralkodó válásával finomodik, gazdagodik a reneszánsz építészet és alakulnak ki a nemes reneszánsz-

stílus-korszakok és azután a formának túlhatalmasodásával megindul az a művészeti korrupció, amely jó-részt értékes, de mindig érdekes stílusváltozatokat termel a barokkon és rokokón keresztül addig az ideig, amikor a reneszánsz megszűnt alkotó, teremtő erőnek lenni és pusztá emlékezéssé, emlékeken kérődzéssé nem lett.

Ybl Miklós nemcsak tudta a reneszánsz egész motívumtárát, hanem megértette a reneszánsz alkotó gondolatát és érezte a reneszánsz-alkotás örömét. A reneszánsz építészet a klasszikus művészet elemeiből új formát termel. A reneszánsz az antik művészetnek nem a megörökítője, hanem az elevenességét folytatja, új lehetőségeit és szükségességeit érvényesítette. A reneszánsz építészet nem konzervált, hanem teremtett. A teremtés is forradalmiság, nemcsak a rombolás az. Igazában csakis a teremtés forradalom, a rombolás csakis munkamódszer. A reneszánsz nagyszerű modernség volt és az a korrupció is, amely érte, amely belevesztette az elfinomultságba, majd a megvéghedtségbe, a modernségek rendes sorsa volt. Ybl Miklóst megihlette a reneszánsz-építészet gondolata, akarása, lelke. És ugyanolyan eleven energiával, ugyanolyan örömmel, mint régen volt társai, a Bramantek, a Peruzziak, újat alkotott s érvényesítette az alkotás forradalmiságát.

Ybl a reneszánsz-lélek részese volt. Pedig csak a fejlődése útján jutott el ehhez a részességhez. Ez a fejlődése szinte a biogenetikai folytonosságra emlékeztet. Kezdődik Ybl klasszikus építői korával, azután a középkori építészet kapta meg s a romantikus építéshez szegődött, végül elérte kifejlődöttségét, mint a reneszánsz mestere. Kezdi mint megtanuló, folytatja mint tépelődő és elérkezik a megértéshez. Mint Pollack Mihály tanítványa formákat tanul, mint romantikus építész a formák közt okoskodik, s mint reneszánsz mester uralkodik a formán. És ebben a felsőségben

éppen akkor, amikor a forma dinamikai voltát vallja, eljut a forma és a lényeg egységéhez. A forma mámorának boldogságában érti meg és érzi át a nagy szépségtörvényt, a forma és lényeg egybevágásának törvényét és érti meg azt a tanítást, amely minden idők nagy építészetéből, minden kornak építészeti szépségéből és nemességéből szólalt hozzá, hogy a hasznosság és célszerűség, a jóság és szükségesség is szépségformáló elemek. Első volt a szükségesség, elsőnek érvényesült a hasznosság, ők keresték a maguk számára a szépet, amely pedig természeténél fogva kerülne őket. Ez az építészet története néhány szóban. És ennek a történelemnek tanítását megértette és érvényesítette Ybl Miklós.

Ybl fejlődésében nevezetes korszak volt romantikus építése. Vájjon a müncheni romantika hatott-e rája, vagy nem ösztökélte-e valami ösztönszerűség, hogy régi nemzeti kapcsolatokat keressen? Egy-egy építészeti stílusról tudvalevő, hogy lokalizálódott és magyar irányzatú stílussá lett. Volt idő, amikor azt tanították, hogy a pécsi székesegyház négy saroktornya révén sajátos magyar építkezés volt. Henszlmantól származott ez a négytorony-elmélet. A tatárjárás előtt a román építkezésnek magyar helyi sajátosságai voltak. Vájjon nem a történelmiség ösztöne vitte-e Yblt a román építés felé? A negyvenes évek elején a Károlyi grófok a kaplonyi románstílusú templom restaurálásával és ugyanilyen sírbolt építésével bízták meg. Történelmi emlékek környezeték, régi családoknak régiekre emlékeztetése, régieknek megbecsülése volt a millieue. Főúri házakban élt, főúri történelmiség érte mindenfelől. És ezt a történelmiséget kellett művészetével szolgálnia. Gyermekkori emlékeibe is beleerőszakoskodtak feudális tekintélyek középkori formákkal és olyan tudatalattiságot sűrítettek össze benne, amelyből később könnyen válhattak ki még tudatirányító elemek is. Vájjon nem ilyenformán alakult történeti ösztön kerestette-e vele a régi magyar művészeti nyelvet és

találtatta meg vele a romantikus építőmódot? Vagy talán München hatott rája a maga romantikus próbálkozásaival, középkori rajongásával?

Volt abban az eluralkodott romantikus építészetben ellenkezés a földközitengeri latinizmus ellen. Idegenkedés a klasszikus és reneszánsz formagondolattól. Idegenkedés a világos, sugárzó harmóniától, attól a fantáziától, amely tulajdonkép magasrendű szellemi meglátás. A középkor bosszúja az újkor ellen, amely letiporta. A latinizmus formagondolata *clare et distincte*, míg a romantika valami mesés és rejtelmes formavilágnak keresése volt, amelynek bűbajos homályában nem erőszakoskodik az a világosság és sugárzó értelmesség. A romantikus építés ilyen idegenkedés és ilyen keresés volt. Stíluskeresés, amely merő zavar volt a díszítés és a szerkezet, a falfelület és a méret dolgában. Nem tudott egyensúlyba jutni a dekoratív részlet és a struktív egész. A reneszánsz a kettőnek egybehangzása volt, a romantikus építés pedig a konfüziójuk. A pompás reneszánsz építés ép ezért tud egyszerű lenni és a belőle és az ellene sarjadt stílusok ezért komplikáltak. Még akkor is, amikor a legnagyobb egyszerűsége törekszenek, mint például a Biedermeierben. Mert a legkülönbözőbb irányú és fajtájú szellemiségből tevődnek össze: látásból, spekulációból, érzésből és ösztönből. Ilyen volt a romantikus építés is. És sajátságos, hogy Ybl, akinek a szelleme a reneszánsz művészet szelleméből fakadt, egyideig ennek a reneszánsz-ellenes szellemnek hódolt. Mint ahogy az emberi művelődés egész történetén, de az egész emberiség történetén is az akarat és az ösztön hullámozása vonul végig vonalhegyeken és vonalvölgyeken és fordulópontokon és korszakokat határoz meg, úgy érhet egyeseket is az akarat és az ösztön egymásratoró hullámozása. Ybl romantikus korszaka ilyen ösztönhullám volt. Kora és saját maga történelmi rejtelmességének és mítosz-keresésének megnyilvánulása.

Yblt müncheni iskolázása idején (1840-1842), amikor Pollack Mihály jóvoltából az akadémia tanítványa lehetett, ezek a romantikus igyekvések kerültek ugyan, mégis inkább a klasszikus hatások alatt volt. Az igazi müncheni építészeti romantika, az új müncheni építészeti stílus, a sajátos neo-román építés, a Stier és Bürklein románsága, még csak akkor virult ki, amikor Ybl már megérkezett a reneszánsz-megismeréshez. A kaplonyi építést befejezte és 1846-ban hozzálátott a Károlyiak főti templomának építéséhez. Előbb Olaszországba utazott azzal, hogy ott a román hangulatba beleéli magát. Ez a második olasz útja volt. Először 1839-1840-ben járt Itáliában s akkor az antikba való beleélés vágya vitte oda. Már akkor a bécsi akadémia és Pollack Mihály iskolája az antik szépségre tanította. Ez a második útja életének legizgalmasabb élménye lehetett. Hiszen a legyőzetés és a diadal élménye volt. Az önnönmaga legyőzéséé. Nincs nagyszerűbb diadal, mint az, amelyet az új megismerés a régin arat. A tépelődő romantikát leküzdte Ybl-ben a megnyilatkozott és megértett reneszánsz. A történelmi rejtelmességet az a művészeti modernség, amely valamikor a reneszánszban mint erő érvényesült volt. És Ybl, aki Olaszországba azért ment, hogy ott románságot éljen át, mint a reneszánsz élet-elevenségének hagyományosa és megihlettje tért vissza hazájába.

De vállalt feladatát elvégezte, megépítette a főti templomot és szülővárosában, Székesfehérváron, a Vörösmarty-téren romantikus stíliú bérházakat épített. Már a feladata fölé került, a tárgyilagos tudás nyugalmaival és azzal a derús művészi meggyőződéssel, hogy a szépség minden áldozatot megérdemel. De betört ebbe a nyugalmaiba, ebbe a derűjébe az a kíváncsisága, nem érvényesülhetne-e új szépségHITE azokban a feladatokban, amelyekkel az építetők, a megrendelők, a mecénások a kezét megkötik? Mások határegyebeolvadásnak nevezik az ilyen érvényesülést:

a ridegek, a műtörténészek, a tudósok, a mindenáron néven nevezők. Miért ne tartjuk inkább lehetőségekkel való játéknak? Hiszen a művészet játék is, önmagáért való cselekvés, a képzeletnek mulatozása is. Vagy miért ne tartjuk a művészeti teremtőakarást, alkotó tudást diadalmas felsőségnek? Amikor ez az akarása és ez a tudása azt vallja, hogy neki mindent egészen úgy szabad, mint minden olyan művésznek, aki már előtte akart és tudott művészetet alkotni?

Ybl Miklós az egybeolvadt határokon, a verőfényes játszótéren, ott a diadalmas hatalmi tudatban egész sor épületet épített, a Múzeum-körúti Ungerházat, a kecskeméti protestáns templomot, amelyről egy 1865.-Í ismertetésben azt olvasom, hogy „babiloni stílusban” építette, a kigyósi, csurgói, dobozi, veszprémpalotai, tótmegyeri, stomfai, mácsai kastélyokat. És sírboltokat és kápolnákat. Híre, tekintélye és szabadsága egyre gyarapodott, a mecénás már nem szabta meg az útjait. Már alárendelte a mesternek a maga izlését, elfogultságát, babonáját, szeszélyét. És Ybl egyre beljebb jutott a reneszánsz örömbé. Néha-néha megint megalkuvást, vagy ötlet respektálását kívántak tőle és ezek a kívánságok akárhányszor haragra lobbantották. Olyankor, amikor úgy érezte, hogy a teljesítésükön szégyenkeznie kellene. Ezek a haragos fellobbanásai régi építetőket elriasztottak mellőle s ezeket a haragos fellobbanásait nem igyekezett jóvátenni. Máskülönb minden heveskedését, indulatoskodását hamarosan megbánta és a megbántottakat kiengesztelte.

Főképp a művészet, a mestersége ügyében fogta el ilyen fellobbanó harag. Amikor nembánomsággal, művészi könnyelműséggel találkozott. Áhítatos komolysággal vette a művészetet és különösen a munkát, azt vallotta, hogy a lelkes alkotásnak a lelkiismeretes dolgozás a módszere. A művésznek az eredményért meg kell dolgoznia. A művészet azzal is a teremtéstől való, hogy nem tud munka nélkül való eredményről.

És Ybl ennek a megdolgozásnak lelkiismeretességét, alaposságát olyan nagyon megkövetelte, hogy indulatos haragosa volt a lelkiismeretlen művész hebehurgyaságának.

Ybl Miklós reneszánsz-művészetének nagyon egyszerű a titka. Úgy dolgozott, ahogyan a reneszánsz-mesterek: a folytonos megújítás örömeivel, az új élethez alkalmazás okosságával, a régi szépségek eleven voltának átérzésével. Ybl úgy folytatta a reneszánszt, mint Semper: éltek, nem utánozták. Nekik a reneszánsz modernség volt szemben a történelmiséggel. Ybl csupa derűs megértés, Semper csupa forradalmi akarás volt. Semper, a kifejlődés nagy hivatottja úgy érezte, hogy a reneszánsz a klasszikus formából való kifejlődést még nem végezte be, hogy csak valameddig érkezett el vele, de hogy azután beléjeszegett volt az elfinomító, az elművésziesedett korrupció, majd meg a materialisztikus célszerűség-kultusz. És Semper azt hirdette, hogy el lehet jutni benne a kulminációig. Forradalmi akarással, a diadalmas művészeti korrupcióknak és a műtörténelmi konzervatizmusnak kiforgatásával.

Ybl nem verekedett, nem lázongott, nem döntött romba, nem romokon akarta a reneszánsz életrevalóságot és beérte vele, hogy érvényesítse. Nem volt a reneszánsz elevenségnek sem a forradalmára, sem a filozófusa, sem a missziója, csak örült neki és élt vele. A lelkületek, a környezetek, a tanultságok különbségéből fakadt a két mester különbsége. Az egyik barrikádokat épített és torlaszokon küzdött, a másik a társadalmi és politikai izgalmaktól félreállt és a művészetben meghúzódott. Az egyik Petőfi-természet, a másik Arany János-lélek. Mind a kettő a belső szükségességek és művészi szabadság hitvallója, csak hogy az egyiknek világhódító, a másiknak csak lendület-kielégítő ez a hitvallása. S az egyik köré tanítványok sereglettek, a másik nem tudott iskolát alakítani.

Ybl reneszánsz-művészetén elgondolkozván, az a sajátos kérdés vetődik előm, vajjon mivé lehetett

volna a magyar reneszánsz, ha annakidején az idő nem pusztítja el? Ha a nagy virágzás meg nem szűnt volna, ha a törökdúlás, elnyomás, párthadakozás nem vetett volna véget annak az építésnek, művészi akarásnak és alkotó elevenségnek, amely a magyarországi reneszánsz-építés korában megindult. Ha akkor a nagy országromlás meg nem akasztja azt, hogy olyan erők, amilyen négyszáz évvel később az Ybl Miklósé volt, s amilyenek Franciaországban a Piene Lescoté, a Salomon Brossé, a Claude Perraulté, Angliában az Inigo Jonesé, vagy a Christopher Wrené, vagy német földön a Holl Éliásé, Holzschuheré, a híres reneszánsz lokalizálóké, magyarul szólaltassák meg a reneszánsz kifejlődés igyekvését: az építés történelmének milyen büszke fejezete volna a magyar reneszánsz építés története! De a nagy kezdés abba maradt, és csak később, kerülő úton Lengyelországon át jutott át hozzánk ennek a formakiterjesztésnek kedve és tehetsége. Fent Felsőmagyarországon próbálkozott érvényesülni.

Csak a tehetség és kedv játszadozása volt, nem a nagy fejlődés üzenete. S Yblt nem érdekelte, bizonyos, hogy nem izgatta. Nem szolgált neki elég életanyaggal a reneszánsz művészet átértéséhez. A művészet olyan, amilyen Ybl reneszánsz-építése volt, derűs, gondtalan, okoskodás nélkül való magától-értetődések kellenek neki, nem fogalmazott programszerűségek. Yblnek pedig az ő román fejezete volt utolsó bekapcsolódása programokba, történelmi hagyományokba. Nem érzett magában semmi misszionáriusi áhitatot, se apostoli lelkességet, csak éppen a művészet magától értetődésének élvezője volt és a szépséghez való jognak és a szépségre való szükségességének kielégítésére törekedett.

Ybl Miklós építette át Pestet Budapestté. Mintha nem is külön-külön építette volna azokat a budapesti épületeit, hanem egyszerre a városszépségre gondolván. Mintha ő értette volna meg legelsőnek itt a kis-

városban a nagyvárosi uccát: százezrek járótútja, a szépségből kitagadottak fóruma. S a százezreknek nemcsak jó a szép, hanem arra a másik szépre is áhítoznak, amelyről megírták, hogy érdek nélkül tetszik. Az uccák hosszú, nagy során csupa ilyen kantianus jár és élvezzi érdek nélkül a házak szépségét. A házak szépsége, az épületek monumentalitása, az építészeti testőiségek, távlatok és harmóniák a sokaságnak, a mindenkinek műélvezete. A nagyvárosnak szép városnak kellene lenni, mert szépségből kitagadottak és kitagadottságuk tudatosai élnek benne. A városépítés már ezért is szociálpolitika.

Ybl Miklós építette a dunaparti vámházat, a Múzeum egész környékét, a mágnásnegyed java palotáit. Gróf Károlyi Alajosét, gróf Festetich Györgyét. A Hazai Takarékpénztár egyetem-uccai házát, a Margitsziget fürdőházát, a Várkert-bazárt, az Operát, ő tervezte át a Bazilikát és az ő tervéből alakult ki a budai királyi palota. A budai Takarékpénztár kőpalotája, a budai dunaparti Széchenyi palota, a ferencvárosi plébánia is az ő alkotása. Egy-egy házával szépülésre nógatta az egész uccát. Mintha a városszépség magvetője volna, mindenfelé elplántálta magjait. Városszerzte, uccászerzte. Egyidőben minden érdekes feladatot rája bíztak. Ganz Ábrahám, a híres vasöntő, az öntött vasszerkezet és kőarchitektúra egyesítésével bízta meg és Ybl megépítette a Széchenyi-uccai Ganzházat. A ház udvarfolyosói és lépcsőháza városérdekességek voltak. S maga a ház is a korabeli bérház-problémának szerencsés megoldása volt. Pedig a négyemeletes bérkaszárnya szerencsétlen művészetű feladat volt. Az ilyen házban, mintha beigazolódna a képzeletről szóló az a megállapítás, hogy tulajdonképpen nagy összegezés, integrálás, emlékezet és gyűjtött adatoknak, elemeknek összegezése. Én még a palota harmadik emeletétől is idegenkedem, mert megzavarja az egyszerre kigondoltság képét. Építését nem a tér és tömeg egymásra hatásának problé-

mája foglalkoztatja, hanem a részletek elrendezése. Nem komponál, hanem inkább permutál és variál. Még a felhőkarcoló építésze is, amelyben pedig a szerkezet hatalmas módjai a monumentális kompozíciónak új lehetőségeket tár fel, nem tudott szabadulni ettől az elrendezési igyekvéstől. A sok emeletes ház mintha merő számított elrendezés volna. A monumentális összerakottsággá, egymásra, egymásfölé helyzettségévé lesz bennük. De Ybl egész sor négyemeletes bérházon kereste és megtalálta a homlokzat harmóniáját. Az ő emeletsorai szervesen kinőnek egymásból, tagozásai egymásból fejlődnek. Ezek a homlokzatai beszédes tanúságtételek amellet, hogy Ybl a reneszánszt nemcsak megtanulta, de élte is és új megoldásokra készítette.

Az Opera, a Bazilika, a Vámház és a Várkert-bazár szépsége mindenkit ért, a köztudatot művészetről tudással gyarapítja. Ezt a négy épületet a benyomások és ítéletek között válogató művészet is nagy értéknek vallja és annak tartja a történelmiség kultuszától elpártolt új építészet is.

Az egyik templom, a másik színház, a harmadik hivatalház, a negyedik tulajdonképpen csak építészeti dekoráció. Mind a négyben más-más lehetőségek szabják meg a forma és tartalom egybevágását és a célratörekvést. Mert inkább a célratörekvés, mint az puszta célszerűség gondolata ösztönözhetett olyan négy monumentális épületnek építőjét, amelyek nem a mindennapnak otthonai vagy munkahelyei. Mind a négy más-más beszédességgel szólaltatja meg a reneszánsz-pátoszt, a reneszánsz-mester megrendülését vagy sugárzó derűjét. Azok az építmények, csupa nagyméretűség és formái a térnek felsőséges urai. Az építésznek a határtalan térrel való küzdésétől és a küzdelemben való győzelemtől, a meghódított szépségtől támadt a megrendültsége, derűje pedig a játékos kedvből áradt: amikor a tevékeny képzelet a célszerűségtől szabadultan játszadozhatott s mikor így

játszadozva szólaltathatta meg a forma és tartalom összefüggését. Ybl Miklós ezen a négy alkotásán megnyilvánul mindaz a pátosz és mindaz a derű, amely egész munkásságát jellemzi. Pátosza és derűje sohasem színpadi, mindig a reneszánszot éltető őszinteség megnyilatkozásai. Milyen igaz is az, hogy csak az él, amiben megvan a lehetőség, hogy több legyen és más legyen, mint amilyen! Az, ami csakis van és nem tud átalakulni, nem eleven. Ybl reneszánsz-építészete csupa alakulás, csupa fejlődés, csupa újat alkotás volt.

Mik irányították Ybl rátermettségét? Hogyan alakult ki tehetsége a képzeletből és a tudásból? Mennyi részük van művészetében, emberségében a veleszületettségnek, a tudatalattiságnak, a körülményeknek? Sem élete története, sem művészetének elemzése nem ad rá módot, hogy ezekre a kérdésekre megfeleljünk. Talán egyik-másik lelkiületi sajátsága vagy szokása kimagyarázható volna, ha nagyon kutatnák, hogy megérkezetségének milyenek is voltak az előzményei. Egy-egy állomásán egy-egy befolyásoló életkörülményével találkozhatunk. Ott látjuk az egyikben a mecénásokat, a főúri építetőket, akik a fiatal művésznek munkát, megrendelést juttattak, akik tanították és utaztatták. Ybl gróf Károlyi Istvánnak, a főúri grófnak, házi építészé lett. S a Károlyiak kastélyokat, templomokat, sírboltokat építettek vele és megszerezték neki a többi mágnás érdeklődését. A művész és a mecénás főurak között sajtós viszony alakult. A művész tőlük nagy messzeségbe érezte magát, gyanakvós idegenséggel tele messzeséget érzett abban a közelségben, amelybe hozzájuk jutott. Már az előbb említettem, hogy gyermekkori emlékeibe feudális emlékek szövődtek. Ezek az emlékek sokáig hatottak rája: azt a messzeség-érzést is ők élesztgették. Maga a mester beszélte el, hogy néha milyen nagy hatással ébredezett benne egy-egy ilyen régi emlék. Hát még a tudalattiságában hogyan raktáro-

zódhattak el az ilyen emlékek! A mecénásokkal nem sokat vitatkozott. Hallgatása közben igazába vetett hitét mélyítette. És később is, amikor már nem mecénásokkal, hanem nagyúri építetőkkel volt dolga, talán megszokásból, talán tapasztalatainak tanúságaképpen tartózkodott tőle, hogy jobbantudását demonstrálja. Csak néha tört ki belőle indulatosan haragja, amiért tudásán, igazán, gondolkozásán nagyon is erőszakoskodni akartak. „Nagyon sok pénzembe kerültek ezek a heveskedéseim” mondta egyszer egyik barátjának.

Ebben a nagyúri, főúri környezetben rögzödhetett meg híres hallgatagsága. Féltette meggyőződéseit, vélekedéseit a lármás, erőszakos, feltűnő nyilvánítás-tól. Csak mélyítette, megalapozta és körülbástyázta őket. De bizalmas körben, megértők körében, műhelyének emberei közt értékes beszédességgel szólaltatta meg őket. Ilyenkor el-elbeszélgetett a művészeti lehetőségekről, feladatokról, feltételekről, ilyenkor jövendő fejlődések körülményeit is fejtegette, művészeti összeférhetelenségeket állapított meg és ilyenkor a maga ifjúságának és a fiatalság művészeti törekvéseinek egymáshoz való közéről szeretettel beszélt. Ilyenkor művészi törvényességek szűrődtek le és szabadságok alakultak ki, összefüggések világosodtak meg és betekintés tárult a hallgatói elé egy hatalmas képzelet és egy értékes okosság munkásságának belsejébe. Ybl szerette a fiatalok többetakarását, de gyanakodott minden autoritativ nyilvánulásukra. Megkövetelte a munka szorgalmát, a gyakorlás lelkiismeretességét, de nem hitt benne, hogy a pusztá gyakorlás is érlel művészetet. Mert a gyakorlás a rátermetségnek módszere ugyan, de egyúttal automatáságra is nevel.

Az a szeretet, azok a követelések, gyanakvások, aggodalmak, biztatások szólaltak meg bizalmas beszélésben. A fórumon hallgatott, a nyilvánosság előtt tartózkodott a szótól. A fórumon és a nyilvánosság előtt

csakis dolgozott. Dologtevés volt számára a nyilvános felszólalás. Mikor 1882-ben a Magyar Mérnökök és Építészek Egyesülete az ő munkásságának ötven esztendősi jubileumát ünnepelte, egyetlen szóval sem felelt az ünnepi felköszöntőkre. Mikor azután az ünneplő társaságot vivő dunai hajó a budai Várkert-bazár elé ért, a társaság egyik tagja, ha jól tudom Ney Béla, rámutatott a bazárra: „— íme, Ybl Miklós toast-ja!” S a nagy társaság megindultan éljenezte, tapsolta a hallgatag mestert nagyszerű beszédeségeért.

Ybl Miklós 1814 április hó 16-án Székesfehérvárott született. Apja, aki fűszerkereskedő, tisztos polgár volt, fiát a gimnáziumban taníttatta, azután Bécsbe a műegyetemre küldte. Az ifjú négy évig, 1828-tól 1832-ig járt a bécsi iskolába, ahol a századeleji valamennyi építészeti hatás kerülgette. Legintenzívebben az antikizáló építészeti, az elpolgáriasodott, ellaposodott bécsi klasszicizmus. 1832-ben Pestre került Pollack Mihály mellé. Be kellett lépnie a kőművescéhbe, sorjában inas, legény, mester lett. 1835-ben Prágában Koch bécsi építész mellé jutott és mestere tervei alapján a Kinszky-palotát építette. Azután 1839-ben Olaszországba ment, majd hazajött s a Károlyi, grófok építészete lett. És megkezdte igazi életének történetét. Kiszabadult az antikizálásból, azután kényszerűségek, feladatok, a történelemben kapcsolódás bevitték az építészeti romantikába, a romanizálásba, de végül diadalmaskodott reneszánszhoz tartozandósága: valamást tehetett önmagáról, hazatérhetett otthonába, tanultsága, képzelete, tudása, akarása, hajlandósága otthonába, az eleven reneszánszba.

Első lett a magakora építészeti között. A szakörök vezérüknek választották, a Mérnök- és Építészegyletnek alelnöke lett, társadalmi közületek az élükre szólították, polgártársai bizalmukkal környékeztek, sok ünneplés, kitüntetés érte. Rendjeleket kapott, a király főrendiházi tagnak nevezte ki, külföldi

testületek dísztagja lett. Megjubilálták diadalait, kezdetének emlékeit, megérkezetségének nagyságát. Eluralkodott lelkében a derű, eszejárása csupa ínom higgadság, gondolatai merő leszűrtség voltak. Elpihent nagy megrendültsége és monumentalitását felváltotta a szép öregség. Ő is azok közé a tábornokok közé tartozott, akik szeretnének még egyszer hadnagyok lenni, de új hadakozásukat nem tudnák más-milyennek elgondolni, csakis olyannak, amilyen az volt, amellyel előre, fölfelé, diadalra jutottak.

77 éves volt, amikor elment közülünk, mint ahogy mindnyájunknak el kell menni: a szükségeseknek és a feleslegeseknek is, az útmutatóknak és az utat toposoknak is. És a nagy feladatokat végzők is, akik mégis mindvégig csak kezdők maradnak. Semper homo bonus, tiro est, minden jó ember és minden jó művész mindvégig kezdő marad, mindig feladatok, törekvések elején, kezdetén van. S ha maga kidől, a kezdés lehetőségéé tovább is megmarad. így kezdte volt Ybl újból azt, amiből kidőltek elődei, a reneszánsz mesterei. Ezért volt produkáló művész a reprodukáló közt.

Ybl Miklós időfölkötti volt, mint ahogy időfölköttiek a remekírók, a remekfestők, a remekművészek, a remekzenészek, a művészet klasszikusai. A reneszánsz nemcsak stílusok alakulása volt, hanem az „örök visszatérés” jelensége is. Talán nem igaz, hogy minden visszatér, ami volt, de talán igaz, hogy a szellemi értékek vissza-visszajárnak. Ez a visszatérés a szellemi energia megmaradásából folyik. Ybl Miklós művészete ilyen visszatérés volt.

S az időfölkötti művész munkásságában sok volt az időszerűség: politikai reneszánsz és szellemi újjá-válás idejében volt ő reneszánsz-művész. Hangsúlyozom, a reneszánsz-művészet korának újjáéledt erejével volt az. Nem a forma nyelvével, hanem ezt a nyelvet éltető szellemiséggel. Reneszánsz formanyelve a reneszánsz-szellemiségnek orgánuma volt. A formanyelv pedig alakul, akár az írásnyelve. Nem a letűnt, elmúlt

szellemiségek nyelvén fejeződik ki az új szellem. Az angolok már nem írnak Shakespeare, a németek Goethe, mi magyarok Vörösmarty nyelvén. És az új zene nem Bach és Beethoven muzsikája, a képzőművészetek új kifejezése sem a klasszikusaié. Az építészet is új szelleme orgánumának akarja új nyelvét. Új lehetőségek, az alkotás új ingerei, új szabadságok és új genialitás alakítják ezt a nyelvet. Az „időfölötti” egyelőre időszerűtlen lett. A reneszánsz nem is azért vált időszerűtlenné, mert történelmi stílus, hanem azért, mert időfölötti. De az ideája éppen az időfölöttiségevel megmaradó. Ybl Miklós pedig a megszemélyesítése volt.

Lechner Ödön

Abban a negyedszázadban, amely Lechner Ödön halála óta elmúlt, kemény dolga volt az időnek és az emlékezésnek. Megrohanták őket a történések.

Az emlékezés összetevői, a kegyelet és az ítélkező értékelés, szemben állanak egymással, de a Lechner Ödönre emlékezés összetevői nem ellentétesek: emberi sajátosságát és az emberiségben való helyét állapítják meg. Emlékét nemcsak kegyeletesen, hanem ítélkezve is értékeljük. Indító okait és céljait, sajátosságait, amelyek másoktól megkülönböztették és egyéniségének a nemzet egyéniségével összefüggését megadták.

A nemzeteknek is van egyéniségük, mint ahogy jellemük van. A nemzetek sokaságában egyéniség egy-egy nép, egy-egy nemzet. Ez az egyéniség pedig sokaságadta egység és egységek alkotta sokaság. A néplélekről azt tanítják, hogy olyan egyes lelkek eredője, amelyeket maga alkot. Hogy eredmény is, forrás is. Ennek a kölcsönös hatásnak a személyiségek a hordozói, közvetítői: a Lechner Ödönök. Ők azok az egységek, amelyek a sokaságnak jelleget, értéket adnak és ők a nemzet jellegének kifejezői. A népek, nemzetek megmaradását pedig az ő egyéniségük ereje biztosítja.

Minden egyéniségben élethez való akarat érvényesül, a népek egyéniségében is. Lechner Ödön a magyar nép egyéniségének értékes elemeit kutatta ki és állította sorompóba. A magyar vis vitálisnak megnyilvánulásait, a magyar formanyelvet, mint a modernség megszólalását.

Mint ahogy nyelv nélkül nincs gondolkodás, formanyelv nélkül nincs művészi gondolat. És nincs képzelet sem. Képzelet nélkül pedig nincsen új a művészetben. A képzelet újat alkot, a mást alkotja, a régiből kiszabadít. Lechner Ödön harca a történelmi stílusok abszolútizmusa ellen a képzelet szabadságharca volt. Az ő magyar formanyelve nem törekedett abszolút uralomra. Lechner nem szánta sem sablonnak, sem mintának. Mint ahogy nem sablon a költő nyelve sem. Csak példa, de nem minta. A művészeti modernség is hatóereje a folytonos megújulásnak. A magyar modernség magyar egyéniséget juttat érvényre a terpeszkedő egyformaság közepette. Nem igaz, hogy az egyformaság fejlődési eszmény, a fejlődésnek a differenciálódás, a különbözőségek kialakulása és érvényesülése az útja. A különbözőségeknek egy-művelődéssé összegzése éppenséggel nem egyformásítás, hanem értékek összesítése. A magyar modernség, egyéniség, formanyelv, a magyar művészi sajátosság, a Lechnerizmus ilyen értékek.

A népi formanyelvnek csakúgy, mint magának a nyelvnek, a népszellem e nyilvánulásainak, spontaneitása van. Magától lesz, önmagát fejleszti, nem akarási éleszti. Akik közrehatnak benne a forma, a szó, a szólás alakításában: csakis eszközei ennek a folyamatnak. Jobbára csak játékosan termelik formáikat, céljuk körül csak játszadozva. És üdeségeket visznek a megszólalásokba. A népi formanyelv is ösztönjelenység, a nyelv is az. De mindkettőben a nép szellemisége érvényesül. A népi formanyelvet a nagy művészet megszólalásává nemesíteni a Lechner Ödönök akarása. A formanyelvében is nyilvánuló népegység beviszik a szellemi közösségbe, a művelődésbe.

Mikor Lechner Ödön az építészetben eluralkodott történelmiség ellen a magyar formanyelven megszólaló modernséget mozgósította, a magyarságnak nemcsak élethez, hanem magyarságához való akaratát is megszólaltatta. Ez az akarat építőművészetünkben

sokáig nem érvényesülhetett. Úját állotta az a tárgyilagosság, amelytől elsenyvedt művészetünkben a sajátosság. Most megint ilyen tárgyilagosság kerekedik felül. Talán igaz, hogy a tárgyilagosság az értelem vívmánya, a nemzeti szubjektivizmus pedig inkább ösztönös, vagy képzetes, de ebben az ösztönösségben és képzeletben inkább nyilvánul meg az eredetiség. Már pedig a genialitásnak, a nemzeti genialitásnak is az eredetiség a forrása. Lechner Ödön, a genie, a magyar genialitásnak volt a nyilvánulása. A genie a legegyénibb egyén, mégis általános: nem önmagáért van, hanem összességéért, nemzetekért, népekért, a világért. Lechner Ödön a maga geniejével a magyar genialitást összetevőnek fogta a világkultúrába.

Megküzdött és megszenvedett érte. Mindig is harcban állt harcos tábor élén, támadókkal szemben. Azok között, akik támadták, olyanok is voltak, akik úgy érezték, hogy a modernségnek nagy erőt adhat a magyarsága: utat tárhat a lelkekhez. Nemcsak a megértéshez, hanem megérzéshez is. Akkor az építészeti modernség még vakmerőségszámba ment: még csak művészeti akarás volt, csak művészeti gondolat, nem gazdasági elgondolás. Még a lelkiület mélyéből fakadt, nem hasznossági megfontolásból. Érthető, hogy forradalmiságnak tekintették és támadva védekeztek ellene. A népi formanyelvnek a modernségbe kapcsolásában veszedelmet láttak, attól tartottak, hogy a néplélek reagálhat a modernségre. S ettől a kölcsönhatástól nem is a művészetet féltették.

A Lechnerizmustól a művészet arisztokratizmusát féltették: Lechnertől, a géniétől. Lechner pedig éppen séggel nem stílust akart erőszakolni, hanem stílusok alól való felszabadulásért szállt síkra. A magyar formanyelven megszólalás nem stílust jelent, hanem csak művészi beszédrészekből, mondatrészekből való felépítést. Hiszen a magyar szó, a magyar beszéd nem stílus, a magyar formanyelv sem más, csak a művészet magyar beszéde. Magyarul fejeződjék ki az, amit

magyar építőművész elgondolt. A magyar építőművész pedig a maga eszével és a maga képzeletével képviseljen. Magyarul egyéni legyen a magyar építőművészet modernsége.

Úgy tanultuk, hogy a nyelv a népszellem nyilvánulása. Szociális képződménynek is tartják. A népszellem nyilvánulása, mégis egyesek sajátosan szólalnak meg rajta: a költők, az írók. Petőfi, Arany, Ady, a népszellem alkotta nyelven alkottak sajátosat. És szociális képződmény is a nyelv, de egyéniségek érvényesülnek általa: az írás és beszéd mesterei. Hasonló a népies formanyelvnek és a nyelvnek lényege, hasonlatos az eredetük és ugyanolyanok a hatásaik. A formanyelv szintén a népszellem nyilvánulása és szociális képződmény. Lechner Ödön egyesek sajátos megszólalásának, művészi egyéniségek érvényesülésének lehetőségeit fedezte fel benne.

Lechner Ödön modernsége össze akarta boronálni az időtlen szépséget az időszerű lehetőségekkel és szükségességekkel. Ezek pedig nagy hatalmasságok: észjárások eredményei és forrásai. A művészeti történelmi stílusokat is ők formálták. Beleszólásuk volt a korok műveltségébe, egy-egy kor művészete és műveltsége pedig korrelátfogalmak. És Lechner Ödön azt vallotta, hogy nem tudjuk a maguk korában időszerű volt történelmi stílusokat a mai kor szükségességeihez és lehetőségeihez továbbfejleszteni. Csakis erőszakoskodhatunk velük, vagy ránk erőszakoljuk őket. Csak megfoldszhatjuk őket és csinálunk művészetet, amely folt a folton.

Talán még sohasem volt olyan kor, amely a művészi kezdeményezést úgy sarkalta, Ösztönözte volna, mint a mi korunk, amelyet pedig a hanyatlás korának kiáltottak ki. Hiszen a szükségességek és lehetőségek lázas sietséggel özönlenek, tornyosulnak benne. Lechner Ödön a legelső közt hirdette, hogy időnknek jusson a maga építészete: jóval a bécsi szecesszió előtt

és jóval a célszerűség egyedül üdvözítő hite egyéb változatainak világgá terjedése előtt is. Jusson a mi időnknek a maga építészete, mint ahogy minden korának megvolt sajátos építészete. A gótika, s a reneszánsz sok változata korok művelődésének tükrözései voltak, az empire a történelmiség mámoráé, a biedermeier a polgári gondolaté. És sorra került a népekre és a népre való ráeszmélés, hódító tudománnyá lett a néprajz és a folklóre és hódító eréllyé a népiesség. Anglia, Hollandia, Skandinávia modern építészete telidestele van népiességgel és alkotásaik egyszerűk és monumentálisak, bensőségesek és nagyszerűk.

Lechner Ödön a magyar népiesség erőit átültette a nagyművészetbe. És nagy művészetet vitt a népiességbe. Ez pedig nem szavakkal való játék. Ha minden korban lokalizálódtak, helyi jelleget öltöttek az uralkodó stílusok, a modern építészet is magyar lehet a magyar földön. Ha sajátóságosan olaszá, németté, angolná, spanyollá tudott lenni a gótika, ha volt francia, német, spanyol, platereszk, felsőmagyarországi reneszánsz, ha tudunk francia, német, bécsi, magyar barokkról, a maguk idejében egytől-egyig modernségekéről, miért ne szólalhatson meg, alkothatson a mi időnk modernsége magyarul? Ezt a kérdést vetette fel Lechner Ödön és megadta rá a feleletet.

Van magyar ritmus, magyar vonal, mint ahogy volt görög vonal és volt arabeszk. És van a díszítésről való magyar gondolkozás. Az „Unfug der Dekoration” jelszó úgy keletkezett, hogy beleuntak az öröklött dekoratív elemek örök permutálásába és variálásába, de nem tudott újakat kieszelni, újakat se kitálatni, se felfedezni az elerőtlenedett, fogahíjas képzelet. Az „Unfug der Dekoration” jelszó úgy támadt és úgy érvényesült, hogy a képzelet tehetetlenségét, az inspiráltság hiányát erénynek tették meg. Lechner Ödön pedig rámutatott egy ki nem használt, magát egyre megújító, felfrissítő dekoráció-forrásra, a magyar formanyelvre. És megszólaltatta a mi szükségessé-

geinknek és lehetőségeinknek eleget tevő időszerű építészetben.

Hogy nekirontottak akkor és hogy elfordulnak tőle most azok, akik nem értették meg, akik félreértették! Akkor a konzervatívok, ma az újszerűek. A konzervatívok azt mondták róla, hogy forradalmár, az újszerűek pedig magukat vallják forradalmároknak. De nem azok, mert a célszerűség hajszolása nem forradalmi mód. És sehogysem forradalmi elem az a célszerűség, amely a hasznosságot erőszakolja. Talán nincs is konzervatívabb konzervativizmus, mint az, amely a kényelmet helyezi minden fölé, még a szépség fölé is. A mindennekfölött utilitarista lehet a fejlődésnek a híve, de nem forradalmár. Az újszerűek lehetnek evolucionisták, de nem forronganak. Talán ezért sem tudnak közösséget vállalni Lechner Ödönnel. Az ő modernsége az építőművészet teremtő gondolatait meg akarta védeni a pusztulástól. Ezek a teremtő gondolatok: a kifejezés magátólértetődése, a térben hatás, az anyagok művészi érvényesítése és mindennekfölött a formának, mint erőnek érvényre juttatása. Kimenteni őket a reájuk fenekedő korrupcióból, ez is a Lechnerizmus feladatának része.

Az építészet művészet, márpedig a művészetnek a forma az életelve. Lechner Ödönt támadták azok, akik nem tudták, nem hitték az életelvekről, hogy elevenek és megtagadják őt azok, akik az építészetet nem művészetnek tartják, hanem csak technikának, akik tehát semmibe veszik életprincipiумait.

Lechner Ödön sorsának, küzdelmeinek megértéséhez csakis történelmi felfogással lehet közeledni. Annak a felismerésével, hogy abban, ami Lechnert érte, a történés logikája érvényesül. Élete minden állomásán a történés törvényszerűsége. Sorsában, gátlásokkal megküzdésében, megszenvedéseiben és diadaljaiban, tábortorzásában és ellenségektől ostromoltatásában az a törvényesség nyilvánul, amelynek minden, ami történik, alá van vetve. Művészeti, de még

tudományos gondolatok sem kerülnek ki az olyan ideák sorsát, amelyek vakhitekbe ütköznek. Az ő gondolata is megrögzött felfogásokkal ütközött össze. Intuícióból, vizsgálódásból, megismerésből fakadt és dogmatiz-mussal került szembe. De még ennél is harcra elszán-tabb ellenfelekkel, olyanokkal, akiket a létükért való küzdelem hevített. Új szépségek jogáért szállt síkra és veszélyeztette a régi szépségekre ráneveltek érvénye-sülését. A létért való küzdelmek pedig életre-halálra mennek, érthető tehát a Lechner Ödön körül folyt küz-delem irgalmatlansága. A világ folyásának, az élet járásának logikája érvényesült benne.

Lechner Ödön sok sugallást vitt küzdelmébe. A magyar művészi erő jogáért vívott küzdelembé. A kollektív magyar léleknek művészetre rátermettsége körül is folyt a harc. A magyar népléleknek ama tehet-sége körül is, hogy egyéneket termeljen, akik azután azt a teremtő erőt gyarapítják, élesztik. Teremtő erő, amely teremtőket teremt. A nép, ez a hatalmas fizikai erő, lelkületi finomságban, művészetben szólal meg. A népnek, ennek a nagy realitásnak és a művészet-nek, ennek a nagy idealitásnak egymásratalálása izgatón hatott Lechnerre. Nem lehetne-e ebbe az összetalálásba harmadiknak a nagyművészetet fogni. Nem ocsúdna-e föl tőle a történelmiségébe befáradt nagyművészet? Vagy nem nemesítené-e meg a paraszti népművészetet a nagyművészettel való kereszteződés? Lechner a francia korareneszánsz-építészettel kezdte meg a próbálkozást. Parent Clement párisi építész iro-dájában 30 francia kastély restauráló munkájában volt része. Parent mester történelmi stílusokat boronált össze. Tudós építész, történész és művész volt s nagyon megszerette a tépelődő magyar ifjút. Ha egyebet nem, azt az egyet megtanulta tőle Lechner, hogy a törté-nelmi stílusok sohasem voltak, most sem szentségek. Elbírnák az egymásbaoltást. Hiszen régen is egymásba-oltásokból alakultak ki. Lechner váci-utcai Thonet-háza és az Andrassy-úton, az Operával szemben álló palo-

tája ilyen francia-magyar úri és népi stílus-keresztződés. Majd új utat keresett: az angliai építészetben olyan alanyokat, amelyekbe magyar formákat olthat. Magyar díszítést, magyar hangsúlyt. Megépítette a kecskeméti városházát. Angliában járt és ott a gyarmati építkezésnek, a stílus-lokalizálásnak új módja ejtette gondolkozóba. Az angolok gyarmatországi építészetének ugyanolyan a szelleme, mint a gyarmati politikájuknak. Két művelődés összeegyeztetése. Nyugat és Kelet formanyelvén szólal meg, meggazdagított frazeológiával.

És Lechner úgy érezte, hogy ebben a gazdagodásban megismétlődik a régi keleti varázs, amelytől olyan sokszor felüdült és új erőre kapott a görög művészettől kezdve késő korig az építészet. Az angolok csupa életigenlés, keletjük, India pedig merő filozofikus élettagadás, és mégsem idegenkednek a művészetétől. Talán azért sem, mert a művészet tulajdonkép nem is lehet élettagadó. A művészet tevékenység: akarat vagy ösztön, teremtő szellem. Történelmi rejtély az életigenlő művészetnek és a Kelet élettagadásának kultúrában való egysége. Lechner ráeszmélt a magyar népi művészet keleti vonatkozásaira. A keleti eredetű magyar sohasem volt élettagadó, nem bölcslő, csak elmélkedő, de cselekvő nép és a Keletje sem volt élettagadó. Ahonnan motívumai származtak, ahonnan kapta, vagy hozta őket, ott a lelkek vagy csupa türk aktivitás, vagy csupa izlám fatalizmus. A fatalizmus pedig átélés, adottságba való beleélés, de élés, nem élettagadás.

Lechner Ödön eleintén az indiai művészettel való rokonságot vallotta. Az Iparművészeti Múzeum épületén beszédesen szólal meg ez a rokoni érzés. De aztán lazította ezt az érzést. A bécsi „Bildende Kunst”-ba írt cikkében azt mondja, hogy „wenn ich mir heute das Tor des Kunstgewerbe-Museums ansehe, bin ich ihm wirklich fast böse, weil es mir doch gar

zu indisch ist". Meg volt róla győződve, hogy az új építészetben a monumentalitás kialakulására hatással lesz a keleti épületek monumentalitása, hatalmas tömegekkel való játékuk. És arról is, hogy az új építészet új formaszépségekre áhítozását kielégíteni segítheti a keleti formanyelv. Nekünk pedig megvan a saját eredeti keleti formanyelvünk, amelyet népünk játékos kedvével, képzeletével, nagy ráéréssel egyre gazdagított. Nem is a motívumokban rejlik a gazdagsága: ritmus a kincse. A ritmusból hajtott Lechner Ödön művészete is. Nem is a magyar díszítő elemek alkalmazása, hanem a magyar ritmus érvényesítése az ő művészetének, stílusának, irányának igazi mivolta. Amazok sokaságát egységbe összefogja a ritmussal.

Minden művészetnek a ritmus adja meg a jellegét. A zenének is, a költészetnek is, a képzőművészetnek is. Ritmusában él a pátosz és ritmus élesíti a lelkesedést. És ritmusa van a szívverésnek. Lechner művészi pátosza formáinak ritmusában szólalt meg.

Lechner ritmusa legbelsőbb hatású, de egyúttal uralkodik is művészetén. Képzeletén uralkodik és akaratot ural. A Lechner-stílus ritmusművészet. Mint ahogy az volt minden történelmi stílus is. Ritmusának legszebb virága a postatakarékpénztár házának pártája. Emlékszem rá, hogy Otto Wagner és Eliel Saarinen hogy megcsodálta. És a ritmusától lett magyar és egyéni minden olyan épülete is, amelyet történelmi stílusokra rászorítottan épített. Francia-renaisszánsz házain, román és gótizáló templomain is eluralkodik sajátos ritmusa. Még a szegedi barokk városháza is. És az indiai hatást uraló Iparművészeti Múzeum sem indiai, hanem Lechneri a ritmusa révén. Megépíti a kőbányai templomot, a pozsonyi Szent Erzsébet-templomot, a Földtani Múzeumot, a Balázs-villát és megtervezi a tőzsdepalotát, a kultuszminisztériumot, a kecskeméti Rákóczi-tornyot és rajzol sok száz tervet és sokezer vázlatot: valamennyiben ez a sajátos ritmus felszabadította képzeletét és uralkodott is rajta.

Van a művészetnek is valamelyes önkénytelensége, önereje, spontaneitása: a ritmus kegyelméből. A ritmus nemcsak út, hanem mozgató erő is. Irányítja, szabályozza a megvalósulásokat. Független a gondolattól, de ötleteket tud kipattantani. Nemcsak a hang adja a zenét, az is igaz, hogy *c'est le rythme, qui fait la musique*. És a térben tömegekből és a tömegeken síkokkal, vonalakkal formáló építészetet is, a képzeletes építészetet.

Lechner a maga ritmusszükségességének kielégítéséhez sajátos anyagot keresett. Nem volt babonása az anyagszerűségnek, de ki akarta élvezni az anyagadta lehetőségeket. Nem igaz, hogy az anyag parancsol, a művészet történelme rácsófol ennek a parancsnak tanára. Az anyag nem parancsol, nem követel, csak lehetőségeket tár föl. Lechner Ödön a kerámiában temérdek lehetőséget talált. A ritmus úgy diadalmas, ha nem kell küzködni, ha nincsenek gátlásai: Lechner ornamentikáját, formafolyását legjobban az alakatlan anyagból alakító plasztika, nem a kötömbből faragó skulptúra szolgálta. A gyúrva, mintázva, simítva, domborítva formáló agyagosság, amely el is kalandozik az agyagban, mint ahogy ő, Lechner Ödön, elfantáziált a motívumokkal. A kerámia, amely színt és fényt is visz a falakra és tarkítja az árnyékhatásokat és megeleveníti a síkokat, hogy ne mint ürességek tátongjanak a házon. A ritmus minél több lehetőségét egy eleven, szépen, nemesen, derűsen monumentális építészet-célrátörekvését szolgálta a kerámia Lechner művein.

Volt Lechner Ödönnek egy kedves szavajárása: az „okadottság”. Azt vallotta, hogy minden építész alkotásnak okadottnak kell lennie. Az építészetben minden időben alkotva, formálva érvényesültek az okozati és célszerűségi kapcsolatok. Minden jelensége, alkotása, formája, egyszerűsége, túlzása valamikor valamilyen oknak közvetlen, vagy közvetett okozata volt. Célszerűségi okok, vagy célrátörekvések

okozata. Minden akaráson cél uralkodik és célszerűnek mond Kant mindent, amit az akarat szükségesnek mond. Minden az akaráson múlik, minden kor mást akart szükségesnek, mást látott szükségesnek. Nem igaz, hogy az építészetben a célszerűséget most eszeltek ki, Lechner Ödön okadottsága is megelőzte. De meg nagy a különbség a célszerűség és a célratörekvés közt. A németek amazt Zweckmässigkeitnek, ezt Zielstrebigkeitnek nevezik. A lakásgyárat ám építsék célszerűen, a templomot célratörekvően. A nagyépítészet, a monumentális, a pátosszal megszólaló építészet mindig célratörekvő.

Az építészeti alkotást meghatározó okok közül pedig ne hiányozzon a lelkesedés. Lechner Ödön, a lelkesedő művész, a célszerűség és célratörekvés szintézisét kereste. Racionális építész volt már félszázaddal ez előtt. Az észszerűség és a képzelet összeegyeztetője. A teremtő világfantázia, a „schöpferische Weltphantasie” cíj célszerűséget és a formát összeegyeztette: ennek a szintézisnek nyilvánulásai a természeti szépségek: a természet csupa célszerű és szép forma. Lechner Ödön alkotó képzelete annak a teremtő világfantáziának a kisugárzása. Az építészetben a célszerű is szép, a szép pedig célratörekvő: ez Lechner Ödön alkotó munkájának törvénye.

Épületeit szépeknek, okosoknak és fantasztikusoknak tervezte. Az épületet széppé formálni ugyancsak célratörekvés. Csak a képzelethíjasok tagadják a szépség jogát. De a szépség a művészetben nem jog, hanem kötelesség. Az u. n. racionalisták az élet egyéb nyilvánulásaiban nem tagadják meg a szépséget, miért tagadják meg éppen az építészetben? Azért-e, mert az építészeti szépségnek hagyománya, történelmi múltja van? De hiszen szembeszegezhetik a hagyományoknak és történelmiségnek az egyéniséget. Védekezhetnek, támadhatnak új formák költésével. Spekuláció helyett komponálással, új formaforrások feltárásával.

Lechner Ödön föltárta a magyar formanyelvet. És kiiagyogtatta a maga tündöklő ritmusát. Mindkettőt a művészi egyéniségnek szánta, ennek legyenek megszólalásai. De bármennyire is a magyar formanyelv parancsát és jogát tette meg művészeti elvének, az elsőbbséget az egyéniségnek adta. Az egyéniség a primus: a személyiség a kicsúcsosodása, Lechner minden művészeti erő közt legtöbbre tartotta. Főprincípiumnak, amelyből a művészet kiindul, magnak, amelyből fakad és kivirágzik. Az egyéniség erő, amely meg lehet önmagában is, a formanyelv pedig csak jelensége az erőnek. A művészi egyéniség tevékeny, nem lehet passzív a maga megszólalásával szemben sem. Az egyéniség, személyeké és népeké, szépséget alkot, de a formanyelv csak alkotott szépség. Ha magyar formanyelven nem művészi egyéniség beszél: a beszéde gépies, modoros, szokványos, a modoros, szokványos utánzásos magyar formanyelv pedig szakasztott olyan, amilyenek a szajkóit történelmi stílusok. Ha Lechner Ödön még élne, bizonyára helytállna vele szemben is azoknak a moderneknek igazáért, akik nem is a magyar formanyelven, hanem az egyéniségük alkotta formákkal építenek, de szépen építenek.

Lechner Ödön nem tudta megérteni, mert naiv volt mint az istenadta őszinteség, hogy hogyan is fordulhattak ellene és gáncsolhatták el olyanok, akik máskülönben a nemzeti gondolkodást élesztik. Nemzetiek voltak, ő pedig népi. Akkor még ellentéteseknek tartott értékek voltak ezek. A nemzeti történelmi hagyományok nevében zárkóztak el a népben gyökerező művészet elől. A gótikus, román, reneszánsz és barokk építészetet történelmi nemzeti vonatkozásúaknak vallották, de a népi magyarság idegen volt az ő művészetükről való gondolkodásuknak. Nem bocsátotta meg nekik a nemzetinek és népinek ezt a szembeállítását.

Sokan elmés, finom, mosolygó rokokó urat, derűs

életművészt láttak benne, aki örömet szürcsölgeti az élet szépségeit. De hogy vérzett a szíve s hogy izzott a szeme s hogy lázadtak az érzései a finom mosolygás mögött, amikor elgáncsolták azt, amit a genialitása elgondolt, a poézise költött és a képzeletből áthozott a valóságba. Nem a maga sérelmét fájlalta, akárhányszor könnyezve is, hanem a művészete megtorpedozását.

Voltak sikerei, hiszen egész sor épülete áll, mindmegannyi műemlék, majd valamennyiért vért izzadva, lelkeségében megalázva kellett küzdenie. Lelkének csak a felével alkothatott, másik felére keserűség borult. Voltak hívei, tábora, áhítattal, csüggték rajta, kitarítottak mellette és megértői voltak a képzőművészek, a festők és szobrászok is. Mindig harcvonalban állt, de nem volt harci természet. Ez volt a tragikum. Ha csak tervezhetett, rajzolhatott, formát adhatott volna, de védekeznie is kellett, amiért támadták és áskálódtak ellene s amiért szembekerült a nagy ellenséggel, az előítélettel és balhittel. És mégis úgy lettek az alkotásai, mint ahogy minden időben a nagy műemlékek lettek: a művész hitéből és tudásából. A művészet hitnek és tudásnak, áhítatnak és készségnek együttese. A művészetben hit és tudás az egymás életföltétele. Nem két serpenyője egy mérlegnek, mint a vallásos hit és tudományos tudás, hanem egy eredőnek két összetevője. Lechner Ödön művészi hite és művésztudása ilyen összetevők voltak: egy nagyszerű művészi erkölcsiségnek összetevői, egy magasrendű egységnek, teremtő szintézisnek alkotói. Az egyéniség összeolvadása a gondolattal, önfeláldozó hazafiság a tiszta művészet országában, helytállás a meggyőződés autoritásáért: ennek az erkölcsiségnek a követelményei és nyilvánulásai is. Az eszme, mint kötelesség, az idealizmus, mint áhítat ennek az erkölcsiségnek a mivolta. Csakis az erkölcsiség viszi előre a művészetet. Lechner Ödön előre vitte.

Lechner Ödön törekvéseit besorozták a szecesszióba. De a szecesszió nem is stílus volt, hanem szabadságra törekvés. A művész lázadása az ellen a művészet ellen, amelyet nem ő teremt, hanem amely őt vezérli. A képzeletnek forradalma a forma ellen, amely szabályokkal igazgatja. A szecesszió pedig hódított, mert sikerült a divat alkalmazosságára fölkapnia, de meg azért is, mert a szabadság a szellemiség terén mégis csak nagy erő. A szecesszió szabadulás volt a stílusok korlátlan hatalma alól, nagyobb forradalom, mint a reneszánszé vagy a rokokóé volt. Amazok új stílust alkottak a régi helyébe, ez a régiek és újak romjai fölött a képzelet szabadságát akarta proklamálni. Annak a nagy szellemi, áramlatnak, amely az egyén jogát hirdeti, meg kellett csinálnia a szecessziót, a minden művészségnek és minden bolondságnak szabadságát. A bolondja elpusztul, de a művésze nem ütközik lépten-nyomon valami muszájba, vagy nemszabadba.

Ebben a szabadságra való nagy törekvésben, a stílusok kiakolbólitásának idejében, új iránynak apostolává szegődött Lechner Ödön. A magyar formanyelv jogát és lehetőségét hirdette és bizonyította. A földindulás közepette tornyot épített, a mindent lekaszálok közt virágot ültetett. Nem is meggyőződés, hanem rajongás vezérelhette, olyan, mint azé az ábrándos legitimistáé volt, aki a Grève-téren a liliomos-lobogót bontogatta. És mégsem a legitimisták dicsőítették, hanem a modernek. Az újak, a lázongók, a stílus-rombolók. Nem az ortodoxok mondták a magukénak, hanem a szecessziósok. A szecesszió nem kérdezett jel-szót, csak azt nézte, hogy a jelentkező mit alkotott. Lechner Ödönt nem új sablon megteremtőjének¹ tartotta, hanem új művészi formák megalkotójának. Szabadsághősnek, aki segít korlátokat lerombolni és zsarnokságot detronizálni. Művésznek, aki szintén nekiront annak a művészetnek, amely csak parancsol és tilt és rátehénkedik az ember képzeletére.

A magyar építő stílus keletkezése ellenkezett mind-azzal, amit stílusok fejlődéséről a műtörténelem tanít. Akárki, még ha nagy művész is, nem statuálhat új stílust. Michelangelo se tudta a barokkot kijelenteni, csak előljárt a fejlesztésében. A stílusnak időre van szüksége, hogy meglegyen, mint a tojásnak arra, hogy kikeljen. Századoknak vagy legalább is évtizedeknek kell rajta kotlaniok, hogy kikelhessen. És századok se csinálhatnak a díszítő stíusból építő stílust. Azóta a művészi díszről való irtózás megpróbálkozik egy stíltalan stílus alkotásával. De Lechner Ödönnek sikerült a magyar naiv művészi elemeket alkalmazni és stilizálni, és velük a régi stílusok kereteit széttördelni. Tudott szaszanída-eredetű motívumokkal magyar hangulatot kelteni és a négy magyar díszítő virágot és a magyar díszítő állatok sorát sok egyéb naturalisztikus témával megtoldani. Sikerült neki a konstruktív és díszítő elemek új összeegyeztetése. Mert Lechner Ödön, az úgynevezett szecesszionista, soha sem vallotta magát annak, a művészi szabadságért állt ki a sikra, noha látszólag stílusért kardoskodott. Mert művész, akinek a képzelete nem az országúton jár. A magunk naiv művészetének virágait kötötte bokrétába. Úgy érezte, hogy az akan-tusz, amiért ezeréves, a művészi szépség világában nem szentebb mint akár a százszorszép vagy a kakas-taraj.

És úgy érezte, amit különben azóta az egész építési modernség érez, hogy a szerkezet megszabott vonalai valamikor nem voltak megszabottak. A félkör és a csúcsív, a párkány, a vízszintes és függőleges ritmus és egész atyafiságuk csak lett. Hát lehessen az is, amit ő eszelt ki vagy ellesett a magyar és a vele rokonnak vallott népies művészettől. És lett is. Megépítette az Iparművészeti palotát. A megszokottság embe-reinek nem tetszett. Hiszen a művészetben a szép nem a tetszés, hanem a nevelés, a gyakorlat vagy a megszokás dolga. Nagy átalakulást jelent az, amikor az embernek olyasvalami tetszik, ami a megszokottnak

ellentéte. Második természetünkön való győzelem. Csak kevesen aratnak ilyen győzelmet. Az elfogultságtól való szabadulás és az előítélet lehántása valóságos átalakulás. Ehhez pedig az erő maga nem elégséges, a megismerésnek valamely természetfölötti neme kell hozzá. Az épületműnek nem kell valamilyennek lennie, még akkor sem, ha maga az építője hirdeti olyannak. Az Iparművészeti palota nem volt magyar, még ha maga Lechner Ödön is annak mondta. Csak szakítás volt a kötelező, a megszokott stílusokkal. Csak egy erős művészi egyéniség kifejezése, csak önálló művészi alkotás, egyéb semmi volt. Ez pedig elég. Talán nem is nagyon szép, mert nagyon szokatlan volt egy nagy művészi akarásnak s egy ezzel harmonikus tudásnak a bizonyítéka.

És ugyanolyan a kőbányai templom is. A magyar naiv művészetben lelkesülő nagy szabad művészetnek alkotása. A stílusok ortodoxai kétségbeeshettek rajta: templom mint forradalmi jelenség. Megfagyott harci riadó a stílus legitimistái ellen. Azóta a templom-építésen eluralkodott a művészetet felforgató forradalom, a tárgyilagosság. De ez a templom sem volt egy kötelező magyar építéstílus alkotása. Csak egy jeles magyar művésznak a munkája. Csak szecesszió-féle, amely a képzeletet a magyar mezőkre küldte virágokért. Hanem az Isten háza bátran lehet akár szecessziós ház is, mert az Úr nem a formákat nézi, csakis a szíveket vizsgálja. Az ortodoxok tagadják ugyan az Úr modern voltát, de azt nem bizonyíthatják, hogy az ő stílusaik híve. Bizony naturalista a világ teremtője, s a stílusokat is csak úgy teremtette, mint a többi állatot, hogy az emberek szolgálatjára legyenek. Ne pedig az emberek legyenek az ő szolgálói! . . .

*

Lechner Ödön fejlődésének útján, amelynek stációi közt megtaláljuk a magyarosított francia reneszánszot, végül eljutott a magyar modernséghez. Az a meggyőző-

dés vitte az útjára, hogy magyar művészet magyarság nélkül nem is művészet. Nem jól esett neki megpihenni oly árnyékban, amelyet idegen területen nőtt fának ide áthajló ágai vetettek. Érezte a sok évszázados mulasztást. Ez a különös érzés különös hangulata a magyaroknak. A Petur bánokat és a Széchenyi Istvánokat termi. A kesergőket és az alkotókat, a kétségbeesetteket és a reformereket. A romokon kesergőket és a nagy építőket. Ez az érzés elemi erővel kaphatott bele a fiatal művész lelkébe, hogy fogadalmat tétetett vele hazát szerezni a magyar szellemnek az építőművészetben.

De volt neki még egy másik ösztönzője is, A művésznek az a szükségérzete, hogy újat alkosson. Képzetele jogot követelt, ő pedig nem tudott neki egyebet adni, csak stílustörvényeket. Csak aritmetikusa lehetett az építészeti elemeknek, amikor a nagy matematika magasságaiba és mélységeibe vágyakozott. A teremtő művész, akit befognak konzerválónak, a költő, akit szövegmagyarázatra szorítanak, vagy sorvadásos beteg lesz, vagy pedig forradalmár. Azzá lett Lechner Ödön a maga szelíd, békésen lírai, töprengő lelkületével.

Elindult tehát keresni a maga számára az újat, nemzete számára az elszalasztott régít. A magyar történelmi stílust. Kereste azon az úton, amelyen a nyugatiak a magukét régen megtalálták. Kereste az összefüggést a lokalizált stílusok és a lokális elemek közt. Nem is művészi, hanem tudományos munkát végzett. És azután keresésére indult sajátos művészi elemeinknek, amelyeket a naiv díszítő őrzött meg mind e mai napig: a fazekas, a gölöncsér, a hímző, a varró, a faragó, az ács, az ötvös, a mesterember és a házi mesterség. És hogy megtalálta őket, kereste a titkukat. Azt, hogy miért magyarok, mi az egyformaságuk, hogyan variálódnak, hogyan változnak? Mert művészi alkotó szükségérzete, amely újnak keresésére küldte, nem elégedhetett volna meg a naiv művészi elemek pusztán alkalmazásával. Hiszen a művészi elemek alkalmazása elől menekült.

Nem alkalmazni, hanem alkotni akart. Azt a századokon keresztül elmulasztott alkotó munkát akarta elvégezni. Hogy megmagyarosíthassa a történelmi stílusokat, akár csak egyet közülök, előbb szükséges volt, hogy vérvé váljon a magyarság. Abból a megtalált kevés művészi elemből rekonstruálnia kellett díszítő művészetünk egész nyelvét. A kevés szó mögül ki kellett kutatnia az egész gazdag elkallódott vagy még ki nem íorrt nyelv szellemét. Olyan alaposan, olyan tősgyökeresen, hogy maga is költőjévé lehessen.

Volt előtte más is, akit ugyancsak égetett annak a nagy mulasztásnak szégyene. Igazi művész volt ő is, olyan, akinek ösztönzői közt bizonyára szintén megszólalt az a szükségérzet is, hogy újat mondhasson, hogy az édes maga versét megkölhthesse. Csakhogy az öreg Feszi nem tudományos, rendszeres úton kutatta a hiba nyitját és a jóvátétel lehetőségét. Nem kutatta a nyugati lokalizálások természetrajzát és nem kutatta azt a magyar művészi ösztönt, amelyet annak idején nem tudott volt megkapni és munkára serkenteni az idegen stílusok hozzánk özönlött nagy sora. Fantasztá volt, aki okokkal, adatokkal nem törődött. A fantaszták nagy fogalmazásával, amely a körülményeket semmibe se veszi és vakmerőségével, amely lehetőségekkel nem törődik, elhatározta, hogy nem pótolni kell a mulasztást, hanem egyszerűen meg kell szüntetni a hiányt. Vissza kell térnünk a Keletre, ahonnan származunk és el kell hoznunk onnan azt, amit otthagytunk, a magyar építészetet. Feszlnék elégséges volt az, hogy a magyar Kelet népe: egyenesen a mohamedán Indiába száguldott és ott reklamált számunkra művészetet. Hozta haza özönével az ottani művészet elemeit és belőlük szerkesztette meg a maga magyar stílusát. Tiszteletre méltó művészettel, igazi művészi örömmel. Be nem látva azt, hogy tulajdonképpen ugyanazt tette, amit a történelmi stílusok követtek el, amikor bevonultak hozzánk: nem vetett ügyet ránk, nem szólaltatta meg a mi művészi nyelvünket.

Nagy volt a tévedése, de talán semmivel sem volt kisebb Lechner Ödön tévedése, amelynek pedig történelmi alapja is volt, amely rendszeres munka és a múlt milieujének szinte tudományos megállapítása nyomában járt. Az a Keletre utazás otffelejtt kincünkért és ez az utazás a múltba elfelejtett kötelességünkért csakis kirándulása volt, de nem lehetett hódító út. Sem amaz, sem a másik. Amaz tiszta fantazmagória volt, ez a műtörténész vaksága. A műtörténészé, aki fölismerte és megértette a múltak elevenségét, de nem ismerte föl és nem értette meg a maga kora elevenségét. Ennek az elevenségnek tiltakozását a múlt zsarnoksága ellen, nagy, elemi erejű vágyakozását az egyén szabadságára, szükségérzetét az építőművészetnek ismét logikussá tételére. Lechner Ödön akkor kereste az építőművészet magyarságát és magyar börtönt akart neki adni, mikor annak magyar szabadságra volt szüksége. Mintha valaki a régi magyar jobbágyságot állítaná vissza ott, ahol a magyar demokrácia az életszükségesség¹. A mai viszonyokból kivénhedt stílusok alól való szabadulás korában e stílusok magyarosítása hiábavaló munka volt, de lehetetlen munka is, mert nem volt egyéb, mint az élő, a még mindig eleven magyar naiv művészi elemeknek haldokló vagy már megkövesedett törzsreoltása.

Talán a múltak kutatása távolította el a művészt a jelentől. De csakis eltávolította és nem idegenítette el. A múlt neki édes harmóniákkal szolgált és a jelen zenéjének készülődését jó ideig nem hallotta tőle. De egyszerre megszólalt a muzsika csodatevő riadással. A művészet harci riadója volt a művész szabadságáért, a jelen szózata a maga jussáért. Ezek a hangok úgy kaptak bele Lechner lelkébe, akár a megnyilatkozás. Kiragyogott előtte vakító fénnel a megismerés. Már most tudta, hogy kivel kell síkraszállania a magyar építészetért. A modernséggel, nem pedig a stílusokkal. A modernséggel, amelytől szabad lett az egyéniség is, a művészet elevensége is. Már nem a stílusok cserép-

edényeiben, az iskolák virágházaiban tenyészik a művészet, hanem szabadon az anyaföldben. E művészet először lett magyarrá azzal, hogy most modernné lett. A történelmi stílusok megmagyarosítása közben egyre beleütközött a maga művészi elemeinek abba a bajába, hogy alkalmazásuk nem történhetett anyagszerűen. Ezek az elemek nem a kőépítészet elemei voltak, jó részt felületdíszítésül szolgáltak s a kőnél, még a fánál is könnyebb anyagok a mélység hatású háznál gyengébb testek felületeit díszítették. Igaz ugyan, hogy az új viszonyokkal megalkuvó régifajta művészet az ornamentikának és díszítésnek szerkezeti kiképzésétől és anyagszerű alkalmazásától régen elpártolt, de ez a művészet csak korcsművészet. Értelmetlenségét nem fogadhatta el az olyan művész, akinek kutatásai a multak és művészetük értelmi összefüggésének szóltak.

Különös circulus közepébe jutott: a magyar motívumok számára új anyagokat kellett keresnie s az új anyagok miatt el kellett távolodnia a történelmi stílusoktól, amelyek idegenül tekintettek rájuk. Azok a pusztán vonal- és felületelemek a szobrászi dísz kívánó, tagolásban tetszelgő történelmi stílusokban nemcsak azért voltak idegenek, mert máshonnan származtak, mert ritmusuk, fölfogásuk, stilizáltságuk módja más volt, hanem azért is, mert nem tudtak érvényesülni az uralkodó háromméretű ornamentikában. Nem kaphatván bele sem a szerkezetbe, sem az ezzel szervesen összefüggő ornamentikába: nem formálhatták át azt a stílust, amelynek megmagyarosítására törekedtek.

Ezek a tekintetek, ezek a meggyőződésé érlelődő tapasztalatok ugyancsak hozzájárulhattak Lechner Ödönnek a modernség élére állásához. A modern építés az új anyagok, a statikai vívmányok, az új szükségességek és lehetőségek építészete. Átformálta statikai érzékünket, át kell formálnia a szemünket is. Meg kell tehát változnia már ezért is, de az új anyagok folytán is az építészeti díszítésnek, nem is szólván a művészi egyéniségről, amely ugyancsak érvényesíteni akarja

az újhoz való jogát, jussát. Ebben a nagy változásban nagy szerepe jut a felületnek. Az új házon az övé a java-rész. Igaz: az új ornamentika még bátortalan, még tapasztalatlan. Még csak ezután kellett kifejlődni a vonal-és a felületdekorációból. Ez a kétméretű dísz a három-méretű ornamentikának iskolája. Nos, a felület vezérlő szerepének korában a magyar naiv művészet kétszere-sen érvényesülhet. A maga együgyű naturalizmusával és primitív stilizálásával teljesen beillik a naivitás-hoz menekülő és belőle új hatásokra induló modern-ségbe. Olyannyira, hogy az a hitem, hogy a modernség itt e földön magától megformálta volna azokat a ma-gyar naiv elemeket, ha készen nem találta volna őket.

A postatakarékpénztár háza a Lechner-építészet fejlődése útján az az állomás, amelyen modernség és magyarság már összeolvadt s amelyre eljutván, a ma-gyar modernség a maga egyéniségét teljesen kiala-kítva, büszkén lépegethet az európai új építőművészi törekvésén élén járók közt. Lechner Ödön nem pótolta a századok mulasztását, nem szerkesztette meg vissza-felé néző képzellel a magyar stílust, hanem egyszerre kitörülte elmaradottságunk tudatát, amikor az európai modernségbe beleiktatta a magyar modernséget. En-nek a háznak építésénél nem bővelkedtek Lechner eszméi abban a szabadságban, amelyre a művésznak rendes körülmények között is szüksége van, hát még olyan körülmények között, amikor azt a házat jobbról is, balról is lestek, hogy a modernség igazát is, kudarcát is bizonyítsák vele. Mikor az a ház több volt ház-nál: vár, amelyből a fiatalok bátorítást kaptak a küz-delemre s amelyet az elfogultság vagy hitetlenség meg-támadni készült, hogy a romjai alatt eltemesse az ellen-ségeseknek vallott törekvéseket. Alig tudok a magyar építészetben olyan épületet, amely felé az érdeklődés olyan lázasan fordult volna annak idején, mint e ház

felé. Ez a ház még azoknak is, akik a magyar építő-törekvések ostorozol voltak, imponált mint művészi megnyilvánulás. És nem tudok a tesvérművészetekben és a szellemi alkotás egész nagy világában manapság terméket, amely az egyéniségnek elemibb erejű kifejezése volna, amilyen Lechner Ödönnek ez a háza.

Az építésnél, ismétlem, nem a művész eszméje volt a hangadó szó, hanem azoké a körülményeké, amelyekben különben a modern építés rögtönösen beigazolhatja a maga rátermettségét. Az olcsóság, az idő rövidsége, s a legolcsóbb s a legrövidebb idő alatt való építésnél a helynek legbúsásabb kihasználása: ezek a szempontok nehezdedtek rá a művész alkotó képzeletére.

A postatakarékpénztár háza a legolcsóbb középületek egyike. Az olcsóság követelése az építőművészek keserves megszorítása, de kétségkívül izgatja a találékonyságát is. Legalább is úgy, mint sok más olyan körülmény, amelyre a művészek tervezése közben, de már építés közben is ügyet kell vetnie. Ne felejtjük el különben sem, hogy a díszítő művészet modernségének kezdeményezésében jókora része volt az olcsóságra való tekintetnek.

Mintha a költségek csekély volta nem korlátozta volna egy pillanatra sem Lechnert. Szinte fanatikusan bizonyította ezen az épületen, hogy a művészetben, amelyet felsőségesnek hirdettek, megvan az alkalmazkodás nagyszerű tehetsége.

A majolikának egyre sűrűbb alkalmazása, újabb formáinak keresése jórészt ennek köszönhető. Ha Angliában az éghajlati viszonyok, a köd és a füst lomboló hatása az építészeket a majolikának alkalmazására bírta, nálunk talán ugyancsak éghajlati viszonyoknak tekinthető az a pénzben szűkölködés, amely középületeink — melyek mégis csak jogot formálhatnak valamelyes monumentalitásra, — építésénél nagyon érezhető. A monumentalitást, amennyiben az anyagtól is függ, elérhetővé teszi az új, olcsóbb

építőanyag, amelynek kieszelésében Lechner Ödön a szó teljes értelmében remekelt.

Valami különös anyagszenvedély hajtotta szüntelenül kutatásra Lechnert. Ismerte az ország köveit, márványait, trachitjait, gránitjait, ismerte színjátékait, keménység hatásukat. Nem érthette nagyobb öröm, mintha valahol valamilyen új árnyalatú kőzetet talált. És kísérletezett, kísérleteztetett egyre a mesterséges anyagokkal, hogy újabb és újabb hatásokat, szín- és fényhatásokat érjen el velük. Hol a pirogránit, hol a mázas cserép, hol a vak terrakotta, hol a lenyes majolika, hol a vakolatba rakott üvegmozaik a hatás eszközei. És nemcsak ismerte, hanem érezte is ezeket az anyagokat. Mint ahogy régi nagy mesterek statikai elméleti tudás nélkül érezték a követ. Érezte statikai igazi hatásukat és nehézségi, fényhatásukat. Azt, hogy mit bírnak el, és azt is, hogy mit tudnak a néző szemével elhittetni. A díszítő építészetben ez az utóbbi sajátáguk nevezetesebb, mint az a másik.

Az anyag neki egyik vonal- és formaalakítója volt. Az új anyag, amelybe a régi ornamentum csak erőszakosan szorítható. Az új anyag, amely az új szerkezethez alkalmazható, amelyet egyenesen az új szerkezetek tettek szükségessé. Mikor Lechner a postatakarékpénztár házában az oszlopos vastartókat, amelyekre vasgerendák fekszenek, oszlopszerűen beborítja, ez a beborítás nem hazudja el a vasszerkezetet, hanem csak díszíti. A borítás alatt megérezni a vasat, a gerenda és a hordó oszlop összekötése értehetően kiszólal abból a gyöngye ívből, amely hamarosan átvisz a fekvő gerendát borító felületbe. Az oszlopféjből, a galambok mögül kitörő kigyók rásimulnak a vízszintes gerendára. Ez a rásimulás a vezérmotívuma az egész vasborító díszítésnek. A vastartókat nem olyan kőutánzás takarja el, amely erőhordást hazudik. A vas érvényesül nemcsak a szerkezetben, hanem a szemléletben is.

Ísmétlem, a magyar dekoráció nyelvének természetes használhatása indította Lechnert újabb és újabb

anyagok keresésére. De küldte a keresésükre az az új elem is, amelyet bevitt az építészetbe. S ez a fényhatás. A homlokzatai nem az árnyékok hatását hívják segítségül. A felület az ő domíniuma, a felület pedig nem szolgál hangulatot adó, az ornamentika pátoszáat emelő vetett árnyékokkal. Segítségül hívja tehát a fényjátékot, a sugárzást és a fényreflexet. A majolika, a mázas cserép, a mozaik az ő instrumentumai. A postatakarékpénztár homlokzatán a fehéres mázas téglára bízta a fényhatás elérését. Kár, hogy az eléje szabott idő rövidege nem engedte meg, hogy azokat a felületeket mindvégig égetettmázú téglákkal borítsa. A téglafelület javarészét csak hideg máz fűdi. Hanem azért a fényhatás így is megvan, meleg reflexáradatban, gyönyörűséges színekben pompázik a vakolatkeretbe berakott üveg-mozaik dekoráció.

Ez a homlokzat sok megbíralás, sok elítélés tárgya. A vaskos tagoltsághoz, a párkányokkal megosztottsághoz, az erkélyekhez, és nagy ornamentikához szokottak idegenül néztek erre a felületművészre.

Ez a hagyományosan látóknak idegen, mert még szokatlan homlokzat a Lechner-építészet logikus voltát tünteti fel. A művészet és az értelem egységességét. A házsarkokon magasba törő támasztóoszlopokat gyárkéményeknek nevezték el, pedig ezek az oszlopok olyan világosan beszélnek a statikai érzéknek, mint például az erőpoligon a technikusnak. Ezek a „kéményoszlopok” nem is új elemek, ismeri őket Kelet építésze is, de ismerik őket az angol építészet sarokkiképzéseiben is. Ezek a magas támasztóoszlopok a két felület nyomásának ellensúlyozói — a szemnek, amelynek jól esik a statikában való megnyugvás. Ahol körülfutó párkányok abroncszatással működnek, ott a támasztottság feltüntetését a szem nem kívánja meg, de ahol nagy felületek dülnek egymásnak, ott a tekintet ezt a felületvégződést megköveteli.

A felületdíszítésnek ennél a háznál is, mint a többi Lechner-háznál, a szalagos keretezés a gerince. Azok

a széles, magyar ritmusú vonalak, amelyek a felületet táblákra hasítják, s a táblák érdekes rajzával érik el a díszítő hatást. Ez a szalagos, vonalos díszítés nem szeszély, hanem a magyar művészi elemek szóhoz juttatása, a magyar művészet nyelvén való hozzászólás a világművészet dolgához. Már ugyan mester szólal meg ezen a nyelven, hanem a nyelvet még nem képezhetette ki egészen. Ennek a művészetnek még nem volt, máig sincs plasztikája. Már tudniillik olyan, amelyet nem úgy ültetnek beléje, hanem amely belőle nőtt ki. Ennek a művészetnek csakis felületelemei vannak, s ez elemeknek most azokkal az új anyagokkal kellett találkozniok, amelyeknek még szintén nincsen plasztikájuk. Ezeknek az elemeknek felületstilizálása nem volt átvihető egyszerűen szobrászi stilizálásba. Ez a másik stilizálás a jövő dolga. A magyar elem a modern ornamentikában még csak föladat, még nem eredmény. Az a Lechner-féle szalagos keretezés a jövő fejlődésnek megvédése a meghamisítás ellen. Nekem csak a szimmetriának az az aláhúzott hangsúlyozása esik rosszul, amely ezzel a szalagozással jár. A szimmetria porkaláb lehet, amely az ismétlés taposó-malmába tereli a mindig újat kereső észjárást is. A szimmetria a művészi alkotásnak takarékosága. A házban magában nem igen ismétlődik meg valami, mire való a házon ez az önmásolás? A homlokzatnak is van ballisztikája, de nem a szimmetria őrzi benne az egyensúlyt, hanem az egyes részek arányos értékelése. A szimmetriát magát nem tartom bajnak, de erőszakolásáról azt tartom, hogy csökkenti a művészi benyomást. Kivált az olyan építészetben, amely festői hatásra törekszik. A festői tömegelosztás szépségérvényesítés. Az új hollandiai építészet ebben remekel. Dudok hilversumi városháza az épülettömegekkel a szépség hatásnak mesterműve.

A felület és a vonaldíszítésnek kitűnő példája a főhomlokzat nagy oromfala és a házat koszorúzó, mind a három homlokzaton végigfutó párta. Ha valamire

ráülrik a megmerevedett zenét emlegető mondás, erre a csudaszép oromfalra, s arra a valóságos rajzmámort hirdető pártára ráillik. Ez a párta vallomás arról az örömről, amelyet a művészen a vonal magyar ritmusának megtalálása keltett. Megkoronázza a házat, mint ahogy annak a ritmusnak megismerése a magyar díszítőművészetre törekvésnek megkoronázása. Ez a vonal uralkodik az egész házon, lent a kékes trachit talpazaton, amely a kemény, biztosanhordó alapozás benyomását kelti, az ablakkereteken, a kapuk és ajtók keretezésében, a lépcsőfokok metszésében, a mennyezetek és a lépcsőkorklát rajzában, a nagy csarnok rekeszfalain és bútorain. Mindenütt más és más, mindenütt az anyaghoz és a helyhez módosul és mégis mindenütt egyforma, mert mindig együgyű a ritmusa

Annak a szemnek, amely ezt a ritmust megtalálta, kutatásában meg kellett találnia a magyar stilizálás törvényeit. Azt a törvényt, amely szerint a naturalisztikus elemekből díszítmény válik. Nem naiv illusztráció, hanem díszítő feldolgozás. Csakis az ösztön nyitjának megismerése szabadíthatta fel Lechnert, a magyar művészetet akarót, az ismert motívumok uralma alól. Neki már nem a tulipán és nem a százszorszép és társaik a magyar díszítés elemei. Annak a törvénynek s annak a ritmusnak ismerése lehetővé tették neki, hogy szabadon válassza a természetet, a jelképezés, az allegória nagy világából a maga motívumait. Neki már nem a szúr és a kalyhacserép vékonyka rajza adott művészi elemeket, hanem az egész világ. Magyarul tudta látni és magyarul tudta stilizálni azokat a motívumokat is, amelyből a mi naiv művészetünk nem tudott. A természet egész világából szedte a magyar elemeket. Még a mitológiával összefüggő jelképesség elemeit is magyarosította. A két saroktorony csúcspdíszje a szárnyas kígyó; ez a kígyó tör ki a vastartókat borító oszlopok fejei közül és ez ismétlődik a lépcsőrács külső támasztóin, amelyek arra valók, hogy

az építésszabályzatnak megfelelően, a könyöklőn való lecsúszást meggátolják.

Ez a stilizált lépcsőrácsvédő, ez a különben kicsinyke részlet világot vet Lechner egész tervező munkájára. Nincs ezen a házon egyetlen gomb sem, amely a stílust megzavarná. A ház minden részlete beillik a ház stílusába és úgy megkomponáltatott, mint az a csudás párta a földél szélén, a ház tetején, a párkány helyén, vagy a galambos oszlopfelek a csarnokokban.

Még a szobák, közönséges hivataloszobák, falfestése is Lechner rajza szerint készült. Ez sem a szobafestő patronos könyvében született. A falak a hajlásig egyszínűn festve, a színes falsíkokon stilizált ábraszalag fut végig, maga a hajlás beolvad a mennyezetbe, amelyet nem szakít meg sem vonalozás, sem más rajz. Csak középpütt van új motívumokból alkotott mennyezetrózsa. Ez a típusa minden szobának, noha minden szoba festése más-más. Meglepő hatású a díszteremé. Sötét bordeaux-piros mezők között magyaros dekoráció. A hajlásszalag fölött gyöngén plasztikus, leheletszerűen színezett mennyezet. Ez a leheletszerű színezés, a finom tónusok keresése végig vonul a nagy fény- és színhatású homlokzaton belül az egész házon. A középcarnoknak fala, oszlopai gyöngéden sárgások, szinte csontszerű színűek. A gyöngé színek a fényreflexek fölfogására hivatvák. S a csarnokban az üvegcserepekből boltozott kupolán keresztül szűrődik az a reflex-szel játszó világosság. A zöld padló, a barnán színezett bútorok, a csontos sárga falak, a kupola alatt futó ablakoszorú, az új formák és vonalak özöne, az oszlopok, oszlopfelek, falfelületek különös dísz, egységes és új hatássá verődnek össze. Ez a csarnok úgy, amilyen új berendezése előtt volt, a szép-távlatú udvar, benne középpütt a csarnok a maga ragyogó üvegcupolájával, e körül vasrácsos terraszel elül a főszárny nagy ablaksora, két oldalt az oldal-szárnyak zöld vasrácsos oszlopos nyílt folyosói, köztük a főszárnyal szemben a nyugodt, keretes, szürke vako-

latú udvari szárny homlokzata, a tetőgerincen, a sárga majolikatarajozás: még azoknak is nagy művészeti alkotás, akiknek megrögzött tetszése odakint a homlokzaton fölborzolódik.

*

Jót akart a Gondviselés mikor Lechner Ödönt közvetlenül a világháború kitörése előtt, 1914 június 10-én, hatvankilencéves korában az élők sorából kiszólitotta. Az emberinek és embertelenségnek iszonyataitól megkímélte őt, a szépségre teremtettet. Az építés mámorosának nem kellett a rombolást megérnie. Nem értette volna meg, hogy mért kellett erőnek, tehetségnek, a világ szépséghez való jogának elpusztulnia. De hiszen a maga nagyszerű akarásaival és elképzeléseivel életében is értelmetlenül tekintett sok olyan jelenség felé, amely mélységesen érintette életét. Saját tragédiái sora felé is. Huszonkilencéves korában, hatévi házassága után özvegységre jutott, azután csalódások és hányattatások voltak útjelzői. Közöttük tört előre. Szelídlelkű, előkelő, finom modorú, mosolygós arcú melegtékintetű ember volt, de meleg tekintetével megértést keresett. Sok híve volt, tábora volt, ragaszkodtak hozzá, de ellenségei, nem is ellenfelei, lelketlenül üldözték. Szemeit néha el-elfátyolozták könnyek. Nem volt harci természet és harc élné állott. Ez volt a tragikuma és gondjainak forrása. Diadalokat aratott de valamennyit megkeserítették. Intrikákkal kellett megküzdenie és gondjai voltak. Még megélhetése se volt gondtalan. De odakint a külföldön is nagyra tartották. A bécsi Wagner Ottó a legnagyobb mesterek közé sorolta. Emlékszem Saarinen Eliel, a nagy finn építész szavaira, amikor vele és Wagner Ottóval néhány épülete előtt állottam, „Ezek a művészetnek olyan kincsei, mondotta, amelyeket épüget látni kell, mint a híres műemlékeket. Egyedülálló kincsek”.

Lechner Ödön régi pesti, a 18. század elején ideköltözött német családból származott. Ő lett a leg-

magyarabb építész, mint ahogy a békésmegyei Ajtós fiából a legnémetebb festő Albrecht Dürer lett. A bajor Lechner von der Lech-család leszármazottja volt. Apja Lechner János, a város főadószedője volt, a Városliget egy része az övé volt, de mivel egy tisztviselője negyvenezer forinttal megszökött, Lechner, hogy a város kárát megtérítse, átengedte a városnak a városligetben levő telkeit, kivéven villáját. Ide ki-kikocsizott néha József nádor két fiával és Lechnerrel és Hild József építésszel városrendezésről tárgyalt. Maga Ödön, apja második fia, a belvárosi reáliskolába járt, onnan a József-ipariskolába, a mai műegyetem ősébe, egy év múlva Hauszmann Alajossal és Pártos Gyulával a berlini Bauakadémiába került. Nem nagyon tanult, inkább rajzolgatott. Valahogy elvégezte az iskoláját, de igazi iskolája Paris volt, ahová felesége halála után ment. Három évet dolgozott Clement Parent irodában és részt vett régi francia kastélyok modernizálásában, azoknak történelmi és modern stílusban tervezésében. Erről a három évről lelkesen beszélt, berlini éveit semmibe se vette. Azután hazakerült, Pártos Gyulával társult, vele közösen pályázott, minden épületrészletet maga rajzolt meg. A legnagyobb rajzoló egyike volt, a kávéházban is minden mondását és elgondolását pompás skiccekkal illusztrálta. És korrigálta szeretettel, szinte izgatott érdeklődéssel fiatal építésztársai, terveit, mikor véleményét kérték. Pályázott és tervezett és pályaterveit el-elgáncsolták. Sohase tudott számolni, sok építkezésének nem volt anyagi eredménye. Szegényen halt meg 1914 június 14-én. Volt egész sor kitüntetés, kiállítási érme. Munkássága megbecsülésére, eszméi ébrentartására megalakult a Lechner Ödön-Társaság, a főváros hozzájárulásával pedig szobrot állítottak neki a Liszt Ferenc-téren. És multak az évek és fellángolások lelohadtak, de értékeléshez való joga és kötelessége megmaradt a művészettörténelemnek, amely kultúrtörténelem is, de lehet nemzetének eleven lelkiismerete is.

Érthető, hogy kíváncsiak voltunk rá, hogy az 1930. évben, Lechner halála után tizenhat évvel Budapesten tartott nemzetközi építészeti kongresszus külföldi tagjaira hogyan hatottak a magyar stílustörekvések és a Nemzeti Szalonban rendezett kiállítás, amely a nemzetközi építészeti kiállítás keretében nekik e törekvések eredményeit demonstrálta. Leginkább Lechner Ödönről való vélekedésükre voltunk kíváncsiak. Nem tévedtem bele interviewokba, hanem csak el-elbeszélgettem néhány külföldi vendégünkkel a magyar építészetnek erről a fejezetéről. Nem érdekelt azok véleménye, akik a maguk művészi irányának egyedül üdvözítő voltát vallván, fanatikus elfogultsággal támadnak mindennek, amire nem esküdtek föl. Láttam, hogy voltak magyar elfogultak is, akik a maguk beállítottságuk alapján állították be idegeneink részére Lechner Ödönt. És látnom kellett ott is, hogy a hamis beállításnak mekkora véleményformáló súlya van ott, ahol tájékozatlanok preparálására törekszik. Találkoztam ős ilyen beállítással, de a rosszul informáltak részéről a fõlszabadulás örömevel is, amikor ott a kiállításon a saját maguk szabad véleményének lehettek a megalkotói.

A kiállításnak külön Lechner Ödön-terme volt. Fényképekben, eredeti rajzokban, Lechner rajzolta távlatképekben láthatók voltak nevezetesebb építményei. A Földtani Múzeum, az Iparművészeti Múzeum, a Postatakarékpénztár, a kőbányai templom képei. És néhány meg nem valósult terve is. Az a remek terve is, amellyel a Tõzsdepalota építésére kiírt pályázatban részt vett. Nem egy ilyen terve volt. A közoktatási minisztérium a Dunaparton palotát akart építeni: Lechner első díjat nyert a pályázaton, meg is bízták a terv kivitelével. De azután állampénzügyi okokból a megbízást visszavonták. A kiállításnak ebben a Lechner-termében sokat beszélgettem hollandus építészekkel. Ízig-vérig modern építõmûvészek, hiszen fiatalok és hollandusok voltak. A maguk útján

járók, vagy Berlage, Dudok, Oud, Pieter Kramer bátorítottjai.

J. W. Janzen, Dick Greiner is köztük volt. Lechner földben gyökerezettségét és formafantáziáját magasztalták. „A történelmiség béklyóiból való szabadulása művészi alkotó fantáziája erejével történt”: az ő szavaik. „A kevés nagy egyéniség közül való, a konvencióból művészi egyéniség vitte ki és új birodalma a személyiség országa volt.” És megcsudáltak a néplélek formáló erejével összeforrottságát. „Az ő szerepe a modern építészetben, monda az egyik, hasonlatos a mi Berlagenkéhez.”

Lindberg, a helsinki-i építészprofesszor, ugyanígy nyilatkozott Lechner Ödönről, akit nagy földije Saarinen Eliel, mint már említettem, annak idején, amikor Ottó Wagnerrel, a bécsi szecesszió-építészet világhírű mesterével együtt itt járt Budapesten, mint a modernség s a népiesben gyökerező egyéni művészet mesterét ünnepelt. Fritz Höger, a híres német építész, a hamburgi Chilehaus építője, a Klinkertéglának dekorációra is alkalmazója, egy egész napot szánt Lechner műveinek tanulmányozására. Kocsit bérelt és bejárta Lechner építkezéseit, a kiállítás Lechner-termében pedig belemélyedt Lechner épületképeibe.

Hogy hogyan vélekedik Lechner Ödönről, mondják el levelének következő sorai: „... Különösen művészi személyiségének nemessége kapott meg, amely művének beható szemlélésénél tárult elem. Erős tudás és az eklekticizmusból szabadulásnak hatalmas ingere szólal meg műveiben. Első alkotásai, úgy láttam, még a reneszánszban gyökereztek, de már bennük is érvényre jutott a magyar népművészet. Azután pedig egyre szabadabb lett és egyre inkább kialakult egyéni sajátossága. Művei mindinkább tárgyiak és stiuktívok lettek s ő egyre jobban kiaknázta gazdag képzeletével az anyag adta szépségeket. Figyelemre méltó, hogy milyen szeretettel viseltetett a kerámiai anyagok iránt. Kedves anyagai voltak a keménytéglá, a klinker,

a mázastégla, a majolika és mindenek fölött a pirogranit, amelyet eddig nem ismertem s amelynek technikai és művészeti megbecsülése bizonyára neki köszönhető. Minden munkájából magas idealizmus és szent, szenvedelmes lelkesedés szól hozzánk. Azonkívül nagy alaposság, de meg felületességtől és olcsó művészkedéstől való idegenkedés. Lechner művei vagy három-négy évtizeddel ezelőttről valók s ezért, hogy őt és magasztos (erhabene) alkotásait kellőképp megbecsüljük, az időn keresztül kell őket mérlegelni. És az világlik ki, hogy Lechner mint építőművész olyan nagyság volt, akihez foghatót alig lehet melléje állítani.” „Jó, folytatja, hogy a maga korában alkothatott, de számunkra talán még értékesebb lenne, ha ma is élne, zavaros korunkban, amelyben a jó és a célra törekvő modern alkotások mellett annyi léha divatosság is érvényesül. Lechner Ödön igazán rátermett személyiség volna, hogy segítse ezt az építőművészeti kórságot (ennek nevezném, megállapítván, hogy Budapest ártatlan benne) hamarosan meggyógyítani, megszüntetni. Nekem nagy örömöm, hogy benső vonatkozásokat érzek az önök mesteréhez, akinek működése immár letűnt időé. Mert a korról dacolva egészen a maga énjéből merített. Csudálattal adózom neki ezért, örömmel hallottam, hogy van önöknek egy Lechner Ödön-Társaságuk, építőművészek és a művészet barátainak egyesülése, amely Lechnerben alapot és horgonyvetésre való talajt lát és a mely hódolattal adózik neki. Milyen kár, hogy az ilyen hódolatból életében csak kevés jutott részére. Bizonyára ő is úgy járt, mint jó magam. Lelkes alkotó munkáját hála helyett támadások érték és bizonyára nem kerülte el a kortársak irigykedő agyarkodása. De napirendre tért fölöttük és még tántoríthatatlanabban folytatta útját. És azért is Lechner Ödön tisztelői közé tartozom, mert annyi a kapcsolat köztünk.”

Az építészeti ritmusról

A művészet alakulásában, fejlődése tüneteiben az erők egymásra hatása nem a felszínen történik, a műtörténelem kénytelen oknyomozásra indulni, hogy az egymásra hatást megismerhesse. Szinte banalitássá lett az a tétel, hogy a művészet eleven, hogy tehát élettörvényei vannak. Ebben a felfogásban a művészet olyan önálló, magában álló szervezetnek látszik, amely a maga külön életét éli. A művelődés megbecsülése, vagy legalább azoknak a törekvése, akik a kultúra különös megbecsülőinek tartják magukat, sajátos frazeológiát formált, és ennek a frazeológiának kedves tétele az, hogy a művészet eleven szervezet. Ez a frazeológia szavak szép hangzásából, mondások lendületéből új teremtményeket alkot. Közülük való a művészet mint organizmus is.

A művészet jelenségeinek a világ életével való összefüggését kutató műtörténelem természetesen nem fogadja el a művészet önállóságáról szóló tételt. Semmivel sem csappan meg a művészet becsülete, ha azt valljuk róla, hogy nincs különálló életenergiája, hanem hogy csak a világ életét mozgó energiának sajátos kifejezése. A művészet se egyéb, mint a társadalmi élet megnyilvánulása, és minden változásában, minden törekvésében, minden hullámzásában ugyanazok az erők érvényesülnek, amelyek a történelem megfelelő fejezeteiben a társadalom életét intézik, szabályozzák, formálják. Van tudvalevőleg olyan felfogás is, hogy a művészet alakulásaiban ugyan-

azok a gazdasági erők érvényesülnek, amelyek társadalmi formációkat és történelmi jelenségeket alakítanak. A materialisztikus történelmi felfogásnak a művészet történelmébe való átvitele érdekes kísérlet volt. Szükségesnek tartották annak az egységességnek szempontjából, mely világjelenségekben mutatkozik, vagy amelynek a dolgok fölött való uralmát filozófiai meggyőződésként vallják. Ez a materialisztikus műtörténelem a művészet nyilvánulásait alakító erőknek, a művészetet inspiráló erőknek törvényeit, a társadalmi és történelmi energiákkal összefüggését kereste. Hanem azért nem értéktelen, sőt egyenesen oktató fontosságú az a művészettörténelmi vizsgálódás is, amely a művészet tüneteinek a megjelenési formáiban nyilvánuló szabályszerűséget kutatja. Míg amaz a művészeti tünetmények származását, emez a nyilvánulásuk módját kutatja. A művészettörténelmi vizsgálódásnak ez a fajtája sem vallja azt a felfogást, hogy a művészet magában élő, saját külön élelét élő szervezet, hanem csak arra igyekszik, hogy a művészetnek, mint a világ életét mozgató erély egyik nyilvánulásának megszólalási formáiban mutatkozó szabályszerűséget kutassa. Amaz a művészet erőit, emez a művészet ritmusát kutatja.

ilyen vizsgálódások közepette észre kellett venni, hogy az építőművészet alakulásaiban a szerkesztés és a díszítés szerepét vissza lehet vinni a vízszintesnek és a függőlegesnek különböző nyomatékosságára. Aszerint, amint az egyik vagy a másik dominál, történetek az építészetben alakulások. Vagy fordítsuk meg a tételt: aszerint, amint az építészetben megváltozott a szükségességekről és lehetőségekről való felfogás: a homlokzatban, tehát az épület beszédességében vagy a vízszintes, vagy a függőleges irányú ritmus hatalmasodott el. Valamelyes túlzással, — már pedig tudvalevő dolog, hogy a tételüket bizonyítani, iparkodók, a föltevéseikbe vagy észleleteik logikájába szerelmetes okoskodók mindig hajlandók túlzásokra —, az

építőművészet minden korszakát úgy különíthetnők el egymástól, hogy az egyikben pillérművészet, a másikban a párkányművészet uralkodott.

Az építőművészet alakulásának ritmusában is hullámvás érvényesül, dominál. A hullámvonal éppenséggel nem ábrázol visszatérést, hanem a kiindulástól eltávolodást, folytonos újulást jelez. A hullámvonaleletek eluralkodása óta a hullámvonal törvényeiről félreértések terjedtek el, s akárhány „hullámgondolkzó” a hullámvonalra ráfogja az önmagába visszatérő s onnan újabb visszatérésre kiinduló vonalnak, a körnek törvényeit. Az építőművészet ritmusa, ismétlem, hullámvonalú. A hullámvonalnak vannak ugyan tető- és fordulópontjai, hanem azért folytonos benne az átmenet. Stílusok, amelyek egymást fölváltják, amelyek egymásnak logikai ellentétei, találkozásuk alkalmával szinte úgy viselkednek, mint a bajvívásra készülődők: tisztelegnek egymásnak, mielőtt egymásra ütköznenek. A stílusok, miközben fölváltják egymást, kapacitálják, azt mondhatnám, hogy korrumpálják egymást. Ez a korrupció biztosítja, megkönnyíti az új stílus diadalát. Az olyan stílusok is, amelyek valószínű forradalmat jelentenek a régebbi építészet uralma ellen, megalkusznak a leverendő stílus tapasztalataival. Az eredetiség mellett, amely az építőművészet egyes korszakait jellemzi, folyton-folyvást érvényesül az eklekticizmus. Ez az érvényesülés biztosítja az építőművészet fejlődési, alakulási vonalának folytonosságát. A hullámvonalas fejlődési ritmust.

A régi stílussal kompromittáló, tőle korrumpált új stílus elfoglalja helyét és uralmát megállapítván, igyekszik szabadulni a korrupciótól. Ez a törekvése egy időre sikerül, s ebben az időben diadalra jut az úgynevezett stílnemesség. Mondjuk, hogy stíltisztaság. A stíltisztaság a stílus igazi természetének legtökéletesebb, zavartalan kifejezése, a stílust teremtő szükségességeknek egységes formájú kielégítése. Annak a szabályszerűségnek kialakulása, amelyet azok, akik a

stílus tartalmát, egységességét, minden nyilvánulásának egymásból folyását és egymással összefüggését, vonalritmikáját, tömegeken való uralmát megértették és megérezték, a maguk logikai munkájával megformálták. A stíltisztaság megbecsülése ortodoxiát szül, szigorú, kíméletlen ortodoxiát. De ez az ortodoxia, bármily értékes kincseket őriz is, és bármily nemes eredményeket imád is, nem uralkodhatik sokáig zavartalanul. Hiszen lenyűgözi a képzeletet, a leigázottnak pedig az a szokásuk, hogy lázonganak. A fantasztika egyre hatalmasabb[^] lesz az ortodox stíltisztasággal szemben, és újabb művészeti korrupció jár a nyomában.

Íme a stílusok kialakulásának és megromlásának erői: a stílust a szükségesség szüli, az ortodoxia ápolja, gondozza s a korrupció elemészti. Mind a három hatalmas erő. Az egyik forradalmi, a másik konzerváló, a harmadik degeneráló. Amaz eruptív őserő, a másik megtisztult alkotó erő, a harmadik elfinomult, elművésziesedett dekadencia. Az egyik geniális, a másik nemes és bölcs, a harmadik neurasztenikus. Ez a három erő változtatja egymást a stílusok kialakulásában, s ez a változtatás jelzi és biztosítja az építőművészet fejlődési vonalának folytonosságát.

A reneszánsz története beszédes bizonyosága az alakulást okozó három erő egymásra következésének. A reneszánsz változatai annyira eltérnek egymástól, hogy külön stílusoknak tekintik őket. Más-más szükségességekből és lehetőségekből alakultak ki a szabályaik, mégis úgy érezzük, hogy az egész sor évszázadra terjedő mélységes művészeti mozgalom a nagy hullámvonalnak csak egy, bár hatalmas hulláma. És megérezzük az egységét, ha annak a három alakító energiának szempontjából szemléljük. A kora reneszánsz a büszke, tudatos, célját tudó, az építészet elemeinek logikus összefüggését valló forradalom. A virágzó reneszánsz a stílnemesség örömét őrző ortodoxia; a késő reneszánsz ajtót tár a lázongó korrupció-

nak, amely a barokkóban diadalra jut. És e korszakok egyes stádiumaiban is érvényesülni látom azt az egymás nyomába lépő három stílformáló erélyt. A quattrocentónak a cinquecentóba átmenetelében is megnyilvánul a képzelet korrumpáló vágya. A fantasztika ott is nekiesik a logikának, de nem a korrupciót, hanem a stílnemességet viszi uralomra. Kialakul a stíljelenségek egységessége, a harmóniájukban való öröm. S a virágzó reneszánsz a maga egészében nemes oitodoxiává lesz, amelyben hatalmas egyéniségek a képzeletet a harmónia szabályossága alá fogják.

A klasszikus építészet is bizonyosságot tehet a három energia következetes egymás nyomába lépésének, íme a régebbi antik építészetre, amely a művészi szükségességek forradalma, a hellenista építészet következett, amely nemes tudással és a formatisztaság fanatizmusával ortodox öre a harmóniának. S aztán nyomába lép az a római építészet, amelyről Vitruvius, a római kor egyetlen építészeti írója, akinek a műve iánk maradt, „De architectura” című munkájában keservesen azt panasolja, hogy eluralkodik rajta a képzelet szertelensége. A korrupciót panasolja talán jogosan, talán az ortodoxoknak siránkozásra hajlandóságával.

És a három stílrányító erőnek uralma, következetessége érvényesül a gótikában is, de főképpen a reneszánsznak azokban a sok-sokféle későbbi alakulásaiban, amelyek a nagy barokkóval kezdődnek és századokkal később az empiriával bevégeződnek.

Ebben a nagy és állhatatos folytonosságban a pillér és párkány különféle súlyának szigorú elhatárolása lehetetlen. Mert az átmenetek ennek a két főalkotó építészeti elemnek szereplésében is érvényesülnek. De a stílusok logikáját kutatván, a határozavaró átmenetek ellenére is megállapíthatónak vélem a vízszintes és a függőleges irányú ritmus stílusformáló szerepét.

A pillér is, a párkány is sajátos alakuláson, ment át. A falpillér, amely a leghatalmasabb szerkezeti elemnek, a pillérnek, dekoratív elfajulásaként szerepelt, s kivált a görög építészetben a faldíszítés nevezetesebb alkatrésze volt, az építészet lehetőségeinek és szükségességeinek kialakulása közben díszítő jellegét elvesztvén, szerkezeti elemmé lett. A párkány a maga szereplését mint tisztán szerkezeti elem kezdte meg, az idők folyamán tisztán díszítő szerepre tett szert. A falpillér a fal előtt álló oszlop díszítő pendantja, majd pedig a hordozó és tartó pillérnek a falra dekoratív átültetése, beleillesztése volt. Abban a szerepében a görög templomban, ebben a másik szerepében pedig legjellemzetesebben a görög lakóházában látjuk. A görög falnak csak a falpillér adott építészeti jelleget. Mert mindjárt kezdetben az volt a dolga ennek a díszítő elemnek, hogy a falnak konstruktív látszatot adjon. A párkány volt jó ideig a görög hosszfalnak igazi jellegzetessége. A párkány jellemezte a falat hordozó minőségében. Talán valamelyest paradox az az állítás, de a magyarázó voltát érzem, hogy a párkány tulajdonképpen nem azt jellemezte, hogy a fal a súlyt hordozza, hanem hogy a súly a falon nyugszik. A monumentális görög építészetben ezt a paradoxont az oszlop szerepeltetésével egyenlítették ki. A súlyátvitel a falban is megtörtént, de nem látszott. Nem érezte az, aki az építményt nézte. A nehézség munkájának érzése legelembb, legösztönyszerűbb érzésünk, s a homlokzat tagozásában, a fal kifejtésében ez az érzés uralkodó erejű. A falpillér az ő uralma alatt tett szert a szerepére, noha kezdetben úgy látszott, mintha tisztán díszítő szükségesség növesztette volna be a falba, vagy — ha úgy tetszik — növesztette volna ki a sima falból.

A párkány a betetőzésnek nemcsak a jelzése, hanem tényleges nyilvánulása, tehát az épület szerkezetének szerves része volt. Csak később jutott neki a díszítő szerepe, s a dekoratív tagolásnak legnevezete-

sebb elemévé lett. Kialakultak a párkánynak sokféle formái, a talapzatpárkányon kezdve, a vállpárkányon, az architravon, a szalagzatokon végig a koszorúpárkányig. Egy részük a maguk díszítő feladatának domináló voltát érezte, a többi szerkezeti hivatásukat hirdette, de valamennyi a maga szerkezeti eredetéhez sokáig hű maradt. Addig, amíg a tagozás harmóniája el nem hatalmasodott a szerkezet észszerűségén. A párkány már nem a fal súlythordó voltának nyilvánulása vagy hirdetője, hanem a felületet díszítő elem lett. A párkány már nem jelentett tetőzést és nem hirdette a falnak talapzott voltát, hanem csak befejezte a falfelületet, bekeretezte a síkot.

És itt társult vele a falpillér. A falra átvitt, a felületen alkalmazott pillér. A vízszintes tagozás csak harmóniát adott, a függőleges tagozás ritmust ist. S a görög ház, amelyben a falat is meghódította az ornamentika, amelyben a falnak nemes kockavonal egyszerűségét leküzdí az illúzióra való vágyakozás: rászorult a tagozás ritmusára. A keretezés eluralkodott a falon, de a görög építészet a maga erős érzésével a keretezést sem tudja másképp megoldani, csakis szerkezeti formában. A falra átviszi a pillért, s megadja vele a falnak a függőleges tagozást. Szerkezeti jelleget ad a falnak, hogy intenziyében díszíthesse.

És függőleges és vízszintes tagozás küzd egymással mind e mai napig az elsőségért. Volt idő, amikor a kettő közt fegyverszünet létesült, amikor egyik sem volt hatalmasabb a másiknál. És többnyire a korrupció korszakában állt be az egyensúly a függőleges és a vízszintes tagozás között. Az újítás és az ortodoxia korában az elvek érvényesülnek, a korrupció korszakában elmosódnak, az elfinomultságba belevesznek. Az elvek pedig vagy a nehézségi erővel szemben a reakció érvényesítését követelték, vagy pedig azt, hogy a szerkezet észszerűsége kifejezésének szükségét semmibe vételével a díszítés mindenhatósága érvényesüljön. Amaz a statikai érzés nyilvánulása volt,

emez a felületben való művészi öröme. Amikor nem dominált sem az, sem ez, mert megalkudtak amazzal is, ezzel is; amikor a nehézkedés nagy érzése mellett a felület uralkodó voltával kacérkodni tudtak, amikor összeegyeztették a súlyérzést a felület súlytalan, szertenyülő, elterülő voltának érzésével, a tagozás zavaros, minden irányba kapaszkodó: korrupt lett. Nem uralkodott benne sem egyik, sem a másik vezérlő elv.

A modern építészet alakulásaiban is váltakozva érvényre igyekezett jutni hol a vízszintes, hol a függőleges ritmus. A felületet megosztó párkány vagy a felületet felbontó pillér. A bécsi néphumor az egyiket Bauchbindestilnak, a másikat Hosenträgerstilnek nevezte. A vízszinteség egy berlini építész híve a vízszintes ritmus korszerűségét illusztrálni igyekezvén, a rohanó D-vonatra mutatott rá, amire a függőleges irányzat híve a magasba törő repülőgépet említette. Hasonlatok. Nietzsche szavaival élvén „Gleichnis, Dichterschleichen”. Az új házfelületen elhatalmasodott vízszintesek nem is a felület egyhangúságát mérsékelni hivatvák, hanem az egymásra halmozott épülettömegek szerkezeti rendjét demonstrálják. Mégis van valamelyes tömegelosztást érzető feladatuk.

Az építészeti korrupció fogalma is rászorult az új értékmegállapítására. A korrupció csak éppen stílusromlás, az egységesség megtagadása, a harmónia megzavarása, de nem művészi hanyatlás. A művészeti korrupció a képzelés szabadsága, az egyéniség korlátlan érvényesülése. Igaz, hogy gyakran a tehetetlen eklekticizmus okvetlenkedése is volt. De ne azokat a stíluskorrumpálókat nézzük, akik egyéni tudás, invenció nélkül pusztán csak értelmetlenül, összefüggéstelenül alkalmazták azt, amit tapasztaltak. Hiszen a tehetségtelenek munkáit az újítás és az ortodoxia, a forradalom és a konzerválás korszakaiban sem vesszük számba, miért ítéljük meg éppen a fantasztika uralkodását az ő munkáik alapján?

Szükségünk volna rá, hogy Ítéletünk megformálása közben szabadulhassunk a hagyományainktól. Megállapíthatjuk, hogy éppen a stíluskorrupció volt a stílusforradalmak előjárója. Akkor, amikor a stílus a maga aktualitásában élt, mikor korának technikai készségét, technológiai lehetőségeit és művészi törekvéseit összeegyeztette, s amikor azt az összeegyeztetést az ortodoxia meggátolta. A stíluskorrupció a fantasztika s az új lehetőségek érvényesülése volt a stílus-szal szemben.

A tegnapi, az elevenjében gyökerező korrupció, mint mondtam, a képzelet uralma volt, a szabadságtól egész a szertelenségig. Ez a szabadság az individualizmust érvényesülésre ösztökélte s a nagy egyéniségek szabad, bátor elhatalmasodása vagy új iskolát vagy reakciót szült. Vagy község sereglett köréjük, vagy pedig a logika védekezésre toborzott ellenük, így támad az új stílusváltozat. Michelangelo is a művészeti korrupció hőse és évszázadok művészetét toborzotta maga mellé követő községnek. Bernini is korrupt, de szeretném megítélni tudni saját korának egyéni szabadságra való vágyának szempontjából. Amaz korrupciót szított a harmónia ellen, emez a ritmus ellen. Amaz a szertelenségnek diadalra juttatója volt, emez az észszerűséget kezdte ki korrupt művészetével.

Az észszerűségnek az építőművészetben való szerepét különben is másképp ítélték meg más-más időben. Ma, mikor a modernség a hasznosság és célszerűség s a szerkezeti igaz szuverenitását hirdeti, talán úgy különböztetünk, hogy az építésben művészet-számba minden időben csak az észszerűség alkotásai, korrupciószámba pedig ugyancsak minden időben az észszerűtlen építészeti művek mentek. Vitruvius, aki nemcsak nagy építész, hanem tudvalevőleg szerkesztő mérnök is volt, hiszen még hadigépeket is konstruált: az ő Krisztus előtt 16 és 13 között írt építészeti munkájában nekirontott Apaturiusnak, amiért

olyan építészetet festett faldekorációnak, amely szerkezeti tekintetben lehetetlen. De azt is mondta, hogy ez a szerkezeti lehetetlenség, amelyben a képzelet szerte- lenkedett, a népnek nagyon tetszett. Íme az észszerű szerkezeti építészeti díszítésnek első tudós és művészi követelése, és íme már akkor is szemben állt vele a képzelet legigazibb megbecsülője, a nép.

És tizenöt századdal később Leon Battista Alberti, a kora reneszánsz nagy enciklopédistája, aki nagy volt mint tudós, jeles mint festő s a maga kora leg- kiválóbb művészeti írója volt, erélyesen szembeszáll azokkal, akik az építészetben a szerkezeti funkciók föltüntetését követelik. Pedig éppen ő volt az, aki Vitruvius építészeti munkájának a maga korában becsü- letet szerzett, s a régi római építészek művészettörté- nelmi rangját megállapította.

Az észszerűség becsülete mindig más-más volt az építészeti dekorációban és mindig a korrupció korá- ban szerezte vissza azt az értékét, amely a nemes ortodoxia idejében elkallódott. Hiszen a korrupció túl- tengése elől az észszerűséghez menekültek azok, akik az elfinomodott, elművésziesedett, dekadens építészet- tel szakítani akartak és új művészetet propagáltak. De az észszerűség fogalmának tartalma is más-más volt más-más korszakban. Szinte hihetetlen, hogy milyen fogalomzavar uralkodott néha-néha e téren. A rene- szánsz kihajtásai, amelyek a szerkezeti észszerűségtől jórészt nagyon messzire estek, a természethez, az anya- természet észszerűségéhez való visszatérést emlegették üdvözítő programjukképpen, s ha a rokokóépítés, az en rocaille stílus hitvallását kutatjuk, azt látjuk, hogy még ez a stílus is a természethez visszatérést hirdette. Az észszerűség dolgában uralkodó fogalom- zavart talán semmi sem jellemzi beszédesebben, mint az, hogy az architrávnak megkunkorodása, a tartó párkánynak meggörbítése is, annak idején a termé- szethez, tehát az észszerűséghez való visszatérés je- gyében történt.

Az észszerűség és a képzelet váltakozása a függőleges és a vízszintes tagozás érvényesülésének váltakozásával párhuzamba hozható. A szokásos metaforika az észszerűséget józanul lépdelőnek, a képzeletet pedig magasságba szárnyalónak látja. Amazé volna tehát a vízszintes vonal, emezé a függőleges vonal. Annyi sok ellentéteesség hangoztatása után rácsfolhatunk erre a jelképes iránymegszabásra is. Nem a függőleges tagozást keresi az építészetnek fantasztikus fajtája és nem a vízszintes tagozás az észszerű építészet dominánsa. A párkány, amióta elvesztette tisztán konstruktív jellegét, s amióta pusztá dekoráción kívül csak konstruktív szerepszinészi eljátszás a dolga: az észszerű építészeti kifejezésben alárendelt szerepet játszik. De annál fontosabb a dolga a dekorációban.

A párkányból nőtt ki az ornamentika. A párkány szerkezeti igazi föladatot már nem végezvén, a felület harmonizálása, a síkok elosztása lett a dolga. Az ív belőle alakult és nem a függőleges vonalból nőtt ki. Az ív a vízszintes építészeti vonalnak kifejlődése volt. A vízszintes tagozásnak a vízszintes vonal és az ív voltak a vezérvonalai, mind a kettő a párkányzásban érvényesül. S a kettő együttesen föltételezte az ornamentikus kitöltést. A homlokzat a statika kifejezésétől messzire esvén, egészen a harmónia kifejezésének maradt. A fantasztika átvette benne nem éppen csöndes birodalmát. A reneszánsz építészetében a párkány dominált, a párkány és a belőle kinövő ornamentika. A párkány abszolút érvényesülésének remeke a Palazzo Strozzi. Majano mester három domináló párkányvonallal a felületet hatalmasan harmonizálta. Ebben a harmóniában statikai nyugalom a szimmetria békéje, s a nagy vonalnak a nagy felületben való uralkodó szerepe nyilvánult.

A keretező fali pillér eltávolodván a maga dekoratív szerepétől, lassan egészen struktív kifejezésű lett. A hordás és tartás dolga egyedül általa nyilván-

nult a házban. Még ott is, ahol csak dekoratív föladata volt, látni véljük benne az erőszokszög eredőjével szemben nyilvánuló reakciót. A függőleges tagozás statikai érzést váltott ki. S míg a párkány és velejároi felület-harmóniát éreztettek, a pillértől és atyafiságtól vonal-ritmust érezttek. Amaz a fantasztika minden irányúságának nyitott teret, emez az észszerűség szigorú egyirányúságát szólaltatta meg.

A nagy építészeti forradalmak a pillér uralmát juttatták érvényre. A gótika is, a modern vasszerkesztés is. Az építészeti harmonikus kialakulások a párkányt teszik meg vezető motívumnak. A reneszánsz is, az új klasszicizmus is. A párkány és a pillér szerepének változásában kifejeződött a stílusok változása. Látom az ó-keresztény és a bizánci építésben a pillér fontosságát, a román stílusban a párkánynak előtérbe jutását, a gótikában a pillér abszolút uralmát, a reneszánsz sok változatában a párkány művészi térfoglalását, a barokk és rokokóban a pillérnek stilizálására is, de föltétlenül érvényesülésre is törekvését és „látom a teremtő reneszánsz kimúlásában, az empire-ban a párkány harmonizáló igyekvését.

Megható kimúlása volt ez a nagyszerű művészeti teremtő energiának, a reneszánsznak. Hogy elérte a végelgyengülés, még egyszer megifjúhódott, hogy szépségben halhasson meg. Az antik világ volt a forrása, belőle merítette élete erejét és halottas ágyának az empiret kereste, az újjáébredt antikot. Mégegyszer szépet, nemeset alkotott, s aztán behunyta szemét. Az empire után már csak az emlékét ébresztgették, már csak múltját idézgették, hagyományait variálták, de maga már az alkotásban alig vett részt. Elszenderült és már csak örökösei voltak, akik a hagyatékon osztozkodtak.

A pillér és párkány szerepének súlyválogatása úgy tekinthető, mint a racionalizmus és a fantasztika küzdelme. Ez a küzdelem vitte előre az építőművészetét. Mindig amaz járt elől és mindig ez lépett a nyo-

mába. Amaz előkészítette a talajt, ez virágot ültetett beléje. A racionalizmus az építészetben érvényre jutatta a technikát, a fantasztika a harmóniát. Amabból az okos építészet alakult ki, emebből a patetikus művészet. Amannak az a részint még csak megoldásra váró feladata, hogy az észszerűségnek művészi kifejezést adjon, emez a racionalizmus eredményeit elsajátítván, a maga nagy erejét tisztán csak a harmóniák keresésére fordította.

S hogy eljutottunk a modern építészethez, a racionalizmust megint forradalmi szerepében látjuk. Hatalmas hadserege van: a technika, a technológia, a higiéné. A technika szinte csudatékony, s a köztudat minden csudára képesnek vallja. Az új építésnek nemcsak a technika vívmányaival kell számolnia, hanem a technika mindenhatóságába vetett hittel is. Az építés észszerűsége általános követelmény lett, s az új anyagok, új szerkezetek, új lehetőségek kiforgatták az építészetet a hagyományokon való elősködésből. Az építészet új körülményei között talán Leon Battista Alberti mester is nem panasználja a szerkezeti funkciók észszerű feltüntetését. Vagy ha igen, akkor azon panaszkodna, hogy mikor e funkciók feltüntetése új művészeti kifejezést fakasztott, a képzelet mőrt nem esik neki mohón e kifejezés kifejlesztésének? A maga korában a művészi szabadságot követelte a statikusok funkció-szigorúságával szemben, ma a technikusok funkció-mohóságának láttára a művészi szabadság érvényesülését sürgetné. Azt sürgetné, hogy essen neki a képzelet az új feladatoknak. Az egyéniségnek azzal a szabadságával és bátorságával, amelyet ő a maga korában, a kora reneszánszban követelt. De a tudós, a művész, a bölcész, az író minden beszédességével tiltakozna ellene, hogy a képzelet csakis ismételgessen, másoljon, permutáljon és variáljon.

A modern építés, a vasbeton és a vasszerkezet építészete, a világos és szellős otthon építészete, a raktárház és üzletépület építészete, a pillérnek megint

uralmat juttat, de azért a párkány nem esett ki színjátszó szerepéből. A racionalizmus az ő nagy művészetirányító hatalmának a függőleges tagozás zavaratlan érvényesülését követelhetné, mert a pillér, a magasságban is szilárdan, bizton hordó pillér, a függőleges vonalat szuverénné tette. A vízszintes tagozás szimulál, de azért új művészi hatások kifejezésére fordíthatja, fordítja is a modern építés.

N É V M U T A T Ó

- Ady Endre 411
Ajtós 436
Alberti, Leon Battista 449, 452
d'Alembert 287
Alexander Bernát 74, 263
Alexy Károly 377*
Ali Rudolf 151
Alfamira barlang 40
Andrássy Gyula gróf 121, 324,
361, 365
Andrássy Tivadar gróf 361
Apaturius 448
Arany János 127, 135, 236, 308,
310, 353, 411
Arezzo 369
Aristoteles 87
Árpád fejedelem 344, 362, 363
Assurnasirbal 314
- Bach 407
Bajza József 74
Bálint Zoltán 364
Balkay Pál 65, 70
Barabás Miklós 177, 178, 315
Baross Gábor 352
Barrés, Maurice 288
Bartholdi 364
Bastien-Lepage 166, 171, 217,
219, 220, 251, 270, 276, 277
Báthory István 327
Beaudelaire 348
Beethoven 3, 74, 167, 327, 407
Benczúr Gyula 198-207**, 205,
207
Beöthy Zsolt 74, 263
Bérez örmagy 119
Berlage 438
Bernini 348, 354, 448
Bezerédi Gyula 332, 375-379**
Bihari Sándor 158, 206, 214-222**,
Bisi, Emilio 361
Blaha Lujza 378*
Böcklin 59, 95, 139*, 187*,
191, 193, 274
Bogdány Jakab 196
Böhm Pál 219
Bonnard 266
Botticelli 93
Boucher 97, 199, 201
Bouguereau 269
Bracque 273
Bramante 394
Brandes 228, 234
Brocky 127
Brosse Salomon 400
Bruno Giordano 46
Burckhard Jakab 62
Bürklein 397
Byron 135
- Canon, Hans 378
Canzi Ágoston 182
Carrière Eugen 261
Cézanne 48, 59, 110, 238
Chaplin, mdme 163
Chasserieu 139
Cherubini 355
Claude Lorrain 171
Cogniet 127, 128*
Coltier 329
Cornelius Peter 103
Corot 101, 230
Courbet 45, 59, 104, 117,
156, 169, 170, 171, 172,
216, 217, 220, 251
Cranach 93
Csemegi Károly 372
Csokonay 313, 314
Curie 4
Czolbe Henrik 240

Dalou 348, 349
Daumier 101, 104, 348
David Louis 124
Deák Ferenc 121, 185, 324
Deák-Ébner 216
Defregger 205
Degas 277
Delacroix 45, 77, 124, 128, 139,
168, 258, 268
Delaroche 119, 124 128, 139
Delaunay 273
Denis Maurice 77, 260
Derain 273
Derkovits Gyula 287-293**
Descarfes 5, 45
Diez 261
Dobó István 353
Dónáf János 65, 70
Donatello 348, 350, 35-4
Donath Gyula 367-374**
Don Quixote 367
Doré 140, 143
Du Bois Reymond 10, 11
Dudok 432, 438
Dugonics András 313
Dumas fils 129
Dürer 76, 93, 154, 251, 289, 298,
321, 436
Duret 235

Eberle 359
Eberlein 361
Egressy Gábor 310
Einstein 41
Engel József 325
Eötvös József báró 121, 310,
325, 326
Eperjessy Júlia 141
Erkel Ferenc 355
Erzsébet királyné 363
Etex Antoine 170
Eugénia császárné 129

Fadrusz János 331-337**, 353,
365
Faust 135
Fauves 242
Fáy András 313
Fényes Adolf 158, 206, 220, 221
Ferencz József király 185, 208,
219, 221, 355, 378
Ferenczy István 67, 70, 302, 312*
Ferenczy Károly 75*, 93, 99, 100,
208, 241-255**
Ferenczy Valér 246, 252, 254
Fernkorn 32Г, 322, 325
Festetich György gróf 401
Feszi Frigyes 179, 180, 425*

Feszfy Árpád 211
Feuerbach Anzelm 105, 157,
158, 178
Flaischer Cäsar 252
Flaubert 129, 173
Foerk Ernő 361, 364
Förster Elisabeth 372
Fourier 190
Fragonard 97
Fries 279
Fuchs Gusztáv 120
Führich 156

Ganz Ábrahám 401
Garborg Arne 228
Gasser Hans 312, 321, 322, 325,
328
Gauguin 95, 261
Gautier 37, 74, 75, 129, 139,
140, 142
Gavarni 139
Geiger Nep. Joh. 118
Genthon István 178
Gericault 124
Giorgione 98, 341
Giotto 341
Goethe 20, 91, 99, 171, 182,
407

Görgey 144, 181, 185, 350, 355
Goya 99, 140, 193
Graguss János 115, 226, 269
Greiner Dick 438
Grillparzer 3, 331
Gundulics 345
Gysis 187
Gyulai Pál 144, 351

Hackl 269
Hartmann Eduard 243
Hauszmann Alajos 436
Haydn 327
Hegel 88
Hegyí Aranka 355
Heinrich Ede 180
Hellmer 334, 359
Hemsferhuis 86
Henszlmann 180, 395
Herterich 260
Hesz János 70
Hevesy Lajos 37, 74, 75, 163
Hikisch Rezső 364
Hild József 393, 436
Hüdebrand Adolf 75, 77, 93,
298, 300, 320*, 321
Hirschler Ignác dr. 169, 174, 185
Hodler 59
Hoffmann Josef 384

Höflich Anna 148
Höger Fritz 438
Hokusai 307
Holl Elias 400
Hollósy Simon 242, 243, 276
Holzschuher 400
Hóra Alajos 70
Horovitz Lipót 232-240**
Houdon 348, 350, 355
Hromada 328
Humboldt Wilhelm 13
Hume 51
Huszár Adolf 313,316,320-330**
341, 356, 360, 361, 372
Huszár Illés 329

Ibsen 228
Ilona nagyhercegnő 141
Imbriszovits Luka 345
Ingres 56, 268
Ipolyi Arnold 156. 171, 179, 200
Israels 77, 160, 282*, 283*
Izsó József 317
Izsó Miklós 302-319**, 323, 325,
327, 341
Izsó Miklós felesége 317
Izsó Miklós szülei 317

Jakovecz Antal 310, 312
Jámbor Lajos 364
Janzen J. W. 438
Jelki András 163
Jendrassik Jenő 144
Joachim 328
Jókai 236, 308, 353
Jones Inigo 400
Joó János 67, 70
József főherceg 155
József nádor 436
Justh Zsigmond 350
Kallós Ede 246, 253
Kandinszki 273
Kant 106, 145, 176, 418
Karlóvszki Bertalan 281
V. Károly császár 74
Károlyi grófok 395, 403, 405
Károlyi Alajos gróf 401
Károlyi István gróf 403
Károlyi Sándor gróf 353
Kaulbach 119, 124, 156, 168
Kazinczy Ferenc 64*, 65
Kernsfok Károly 77, 216, 221,
290, 292
Keszler Adolf 325
Kiss Bálint 70
Kiss György 338-346**
Kiss György apja 340
Kiss József 73, 318

Knabl Josef 342*, 343, 359,
369
Knaus 166, 168, 171, 172
Koch Henrik 405
Köllő Miklós 332
Kossuth 170, 327, 356
Kramer Pieter 437
Kubinyi Ágoston 119
Kundmann Karl 377*
Kupeczky 65, 69, 127, 198
Kupelwieser 181
Kurzbauer 205

Lambearx 364
Léndor Tivadar 104
Lange Fr. 98
Laurens Jean Paul 207, 208,
217, 219, 220, 238
László Fülöp 236
Lechner János 436
Lechner Ödön 221, 361,
408-439**
Lefebvre 281
Leibl 169, 171, 172, 193
Leibnitz 91
Lenbach 153
Leonardo 76
Lermontov 136
Lescot Pierre 400
Lessing Kari 124
Levertin 188
Liebermann 75, 77, 170
Liezen-Mayer 198
Ligeti Antal 169, 185, 325, 372
Liliencron Deflew 207
Lili Georg 297
Lindberg 438
Lipthay Béla báró 372
Liszt Ferenc 185
Löffitz 227
Lotz 93, 98, 117, 148-161**,
177, 178, 179, 180, 181, 183,
184, 328
Lotz Kornélia 152, 153
Lotz Károlyné 161
Lotz Vilmos 148

Mach 45
Madách 135, 136
Madarász Viktor 123-132**
Maqyar-Mannheimer 223-231**,
281
Mahler Gustav 228
Maillol 93
Majano 450
Makart 105, 199, 211, 212, 22',
348, 349
Makarték 104

Manet 45, 59, 99, 187, 191, 192,
217
Mann Thomas 250
Mányoki 65, 69, 127, 198
Marastoni 141, 156'
Marées 110, 249, 298, 321
Mária Terézia 325, 334, 335
Marko Károly 127
Matisse 273
Mátyás király 335
Maulpertsch 199, 201
Max Gabriel 193, 205
Mayer Aug. Georg 170
Mayer Ede 325
Meier-Graeie 170
Meissonier 98
Meit Konrád 100
Menzel 160
Mercié Antonin 361
Meunier 253, 301, 348, 371
Meytens Martin 237
Michelangelo 74, 76, 85, 2<5,
300, 304, 311, 348, 350, 422,
448
Mihajiojna nagyhő 141
I. Miklós cár 140
II. Miklós cár 144
Millet 166, 171, 217, 341, 348
Minne 93
Mirbeau 74, 75
Monticelli 268
Munkácsy 112, 142, 157, 158,
162-175*, 185, 218, 260, 262
Münsterberg 264
Muther 74

Nagybányaiság 242, 243
Ney Béla 405
Ney Ferenc 377
Nietzsche 13, 35, 57, 78, 87,
88, 112, 176, 190, 241, 249,
279, 288, 316, 372, 447
Nolde 273

Olbrich 384
Orbán Antal 364, 365
Orlai-Pefrics Soma 315
Oud 438
Paál László 161, 192, 196, 258
Palágyi Menyhért 51
Palestrina 344
Pallavicini Roger 311
Pákh Albert 313
Perent Clement 414*, 436
Pártos Gyula 436
Pásztor János 161
Peer Gynt 367
Pellegrini 273

Pergolese 369
Peri Jacopo 344
Perlmutter Alfréd 284
Perlmutter Izsák 279-286**
Perrault Claude 400
Peruzzi 394
Péterffy Jenő 372
Petőfi 125, 135, 163, 170, 207,
253, 303, 308, 311, 314, 315,
316, 411
Petrovics Elek 103, 241, 263,
292
Pefferkofen 158, 221
Petur bán 424
Pfeifferné 115
Piacsek 262
Pica Vittorio 285
Picasso 273
Piloty 103*, 104, 105, 119, 125,
126, 158, 198, 199, 200, 205
Plafon 76, 87, 296
Pollack Mihály 392, 393, 394,
397
Praxiteles 61, 93
Prokruszes 190
Pulszky Ágost 372
Pulszky Ferenc 44, 139, 200
Puvis de Chavannes 59, 270,
277
Pyrker érsek 70

Rácz Pál 328
Radziwill hő 236
Raffael 101, 345
Rahl 117*, 118, 156*, 157, 158,
178*, 179, 180, 181, 183, 185,
236
Rahlék 124
Rákosi Jenő 333
Rembrandt 74, 140, 165, 172,
236
Reményi Ede 313
Renan 186
Renoir 99, 274
Reffel 103*, 119
Réti István 77, 242
Révay Miklós 310
Révész Imre 216
Riedl Frigyes 74
Rippl Anetta 263
Rippl-Rónai 208, 252, 256-264**
Rippl szülei 262
Rippl bácsi 262
Robert-Fleury 269, 281
Rodin 77, 93, 99, 168, 295, 299,
300, 311, 320*, 321, 348, 371
Rombauer 70
Róna József 332

Rosso Medardo 299, 300
Rousseau Jean Jacques 239
Rousseau Henri 291, 292
Rubens 93, 98, 99, 198, 201
Rude 348, 349
Ruskin 275

Saarinen Eliel 416, 435, 438
II. Sándor cár 140, 142
Sapieha hgnó 236
Sarasafe 328
Scheffer Ary 139
Schelling 45, 60, 88, 251
Schickedanz Albert 361, 362
Schiller 88, 91, 289
Schlauch Lőrinc 351
Schmidt-Degener 172
Schmitz Bruno 364
Schoefft Ágoston 70
Schoen Arnold 329, 360, 361
Scholasztikusok 46
Schopenhauer 76, 179, 277, 351
Schuchart 228
Schulek Frigyes 351, 353
Schulp Ágost 119
Segantini 341
Simmelweis 353
Semper 367, 369, 389, 399*
Seurat 59

Shakespeare 407
Shelley 235
Signac 59
Simó Ferenc 70
Simonyi fényképész 317
Skalnifzky Antal 393
Sokrafes 87, 88, 254
Sophokles 314
Spencer Herbert 87, 88
Spinoza 283
Spontini 355
Stier Hubert 397
Sfrindberg 228
Stróbl Alajos 347-357**
Strob! apja 354
Stühler August 393

Szalay László 121, 310
Szana Tamás 317
Szecessziók 242, 243, 421
Széchenyi István gr. 67, 70, 424
Székely Bertalan 77, 93, 98,
101-122**, 126, 144, 148, 161,
183, 198, 219, 226, 269, 276,
350
Székely Dániel 63, 119
Szent István 353
Szepessy Ignác 345
Szilágyi Dezső 351

Szily Kálmán 304, 306, 308, 312
Szinyei-Merse 95, 98, 99, 187-
197**, 200, 221, 231

Tábori Róbert 182
Taine 87
Teleszky István 371
Than Károly 177
Than Mór 117, 157, 161, 169, 176-
186**, 181
Theologos 192
Thorma János 216, 242
Tiepoio 199, 200, 201
Tilgner 334*, 353
Tinódi Sebestyén 378
Tintoretto 161
Tisza István gróf 360, 364
Tisza Kálmán 236, 350, 355
Tizian 98
Toldi Miklós 353
Tolstoj 67
Tompá Mihály 311
Tóth István 332
Tóth József 310
Tóth Kálmán 327, 378
Trefort Ágost 70, 143, 351
Trolí Ferenc 342
Turner 273

Uhde-Bemays 157, 178
Újházi Ede 348

Vágó Pál 158, 202-213**, 216
Vajda János 196, 351, 361, 372
Van Dyck 236
Vandza Mihály 70
Van Gogh 107, 114, 173, 258,
261
Vas Gereben 308
Vasfagh György 328
Vaszary János 77, 265-278**
Vaszary Kolos 269
Vay Miklós báró 321
Velazquez 193
Veres Páiné 346
Vernét Horace 140
Veronese Paolo 198, 200, 201
Villáni Filippo 228
Vifruvius 82, 85, 444, 448, 449
Vollard 238
Voltaire 350
Vörösmarty 407
Vuillard 260

Wagmüller 367, 369
Wagner Ottó 384, 416, 435, 438
Wagner Richard 57, 327

Wagner Sándor 198, 207, 211,
227
Waiden 75
Waldmüller 127, 131, 141*, 142,
145, 156, 236, 359, 367
Warrington 323
Washington 375
Weninger fényképész 142
Wenkheim Béla báró 335
Werbőczy 373
Werner Anton 362
Weyr Rudolf 377
Whistler 22, 45, 61, 109, 235,
237
Widmann Max 313
Wilhelmj 328
Wlassics Gyula 174
Wölflin 74
Wren Christopher 400
Wundt 5, 81, 83, 233, 389
Ybl Ervin 157, 177
Ybl Miklós 185, 326, 388-406''
Zala György 327, 328, 358-366**
Zichy Mihály 97, 133-147**, 173,
200, 356
Zitterbarth Mátyás 393
Zrínyi, a költő 310
Zrínyi Ilona 310
Zola Emil 37, 74, 75, 134, 184,
224, 235, 253
Zügel 209
Zumbusch 320, 321, 323, 325,
326, 327, 348, 353, 355

TARTALOMJEGYZÉK

	Lap
A művészetekről.....	3
Művészet és lelkiismeret	32
Művészet és műveltség	20
Új művészet, új művészek.....	31
Művészetek összetartozása.....	38
A festőiségről.....	43
Képlátás és képhatás.....	51
Publicisztikánk és művészetünk.....	63
A kritikáról és írásról.....	71
Kompozícióról és ritmusról.....	78
Az aktról.....	91
Székely Bertalan.....	101
Madarász Viktorról	123
Zichy Mihályról.....	133
Lotz Károlyról	148
A Munkácsy-problémához	162
Than Mórról.....	176
A Szinyei-gondolat.....	187
Benczúr Gyula pátosza	198
Vágó Pál	202
Bihari Sándorról	214
Magyar-Mannheimer Gusztáv	223
Horovitz Lipót.....	232
Ferenczy Károly helymegállapításához	£41
Rippl-Rónai Józsefről.....	256
Vaszary János.....	265
Perlmutter Izsákról.....	279

	Lap
Derkovits Gyuláról.....	287
Szobor és szobrász	294
Izsó Miklós	302
Huszár Adolf.....	320
Fadrusz Jánosról.....	331
Kiss György.....	338
Stróbl Alajos.....	347
Zala György.....	358
Donath Gyuláról	367
Bezerédi Gyuláról.....	375
Az építészeti látásról.....	380
Ybl Miklós.....	388
Lechner Ödön.....	408
Az építészeti ritmusról.....	440
Névmutató.....	455