

ÚJABBKORI KÉPZŐMŰVÉSZETÜNK HELYZETE A KORSZERŰ EURÓPAI MŰVÉSZETBEN

Írta: Molnár C. Pál

Nehéz feladatra vállalkozom, amikor megkísérelem rövid dolgozat szűk határai között felvázolni azt a tárgykört, melyet kis előadásom címében megjelöltünk. Értekezésem során a hallgató bizonyára nem egyszer érezni fogja, hogy erről, vagy arról a tárgyról kimerítőbb részletességgel szólhattam volna, vagy egyik-másik művésznagyságról méltóbban kellett volna megemlékezni, nem is szólva jó egynéhány olyan kérdésről, melynél magam is szívesen elidőztem volna hosszabban, de amelyet mégis az idő rövidsége miatt mellőznünk s mondanivalónkat a lehető legrövidebbre fognunk kellett. Azt se felejtsék el a Tisztelt Hallgatók, hogy gyakorlóművész létemre az elméleti fejtegetés nem kenyerem. így hát előre kell bocsátanom, hogy előadásom hiányosságokban szenved s ezért előre is elnézést kérek. A kevéssel sokat-mondás igazán nagy művészet. . . ebben való jártasságra ritkán lett volna nagyobb szükségem, mint most, — de ritkán tapasztaltam inkább, mint most, hogy ebben mennyire gyakorlatlan vagyok.

Most pedig térjünk a tárgyra. Sürgönystílusban felvázoljuk előbb közlendőink sorrendjét. Elsősorban igyekszünk főbb vonalaiban és fázisaiban általános helyzetképet nyújtani az európai festészet utolsó századáról, az úgynevezett *modern pik-túráról* s ezt követően megkíséreljük, hogy rámutassunk azokra a kapcsolatokra, melyekkel a magyar korszerű festészet összefügg a nyugati művészettel. Villanó fénynél rávilágítunk néhány kimagasló, markáns festőnagyságra, idegenre és magyarra, kik úgy állanak a művészet nagy útkereszteződésein, mint szilárd időálló mérföldkövek: rendületlenül és megingathatatlanul, mint a bálványok.

Az úgynevezett modern művészet, ahogy a modern szót a mindennapi értelemben vesszük, a nagy francia forradalommal kezdődik, egyidőben és párhuzamosan az európai társadalom újjászületésével. A francia forradalom az Ancien Régimének nemcsak politikai és társadalmi értelemben vet véget, hanem

elveti annak művészeti megnyilatkozási formáit is — tehát gyökerestül szakít a Barokkal és Rokoko-val, akkora radikalizmussal, aminő csak forradalomban lehetséges. A festők irtóhadjáratot indítanak minden ellen, ami akárcsak emlékeztet is a Bárokra. Csakhogy ezáltal nem csupán a Bárok külsőségeivel, feudális pompakedvelésével történik szakítás, hanem megtagadva e művészeti korszakkal minden szellemi kapcsolatot, veszendőbe megy az a roppant hagyaték is, mely a mesterségbeli tudás alapja lehetne. Megszakad a folytonosság, a hagyományos műhelygyakorlat, mely hosszú századok tapasztalataiból szűrődött ki s mely mindig öregbedő örökségként szállott nemzedékről nemzedékre. A forradalmak után soronkövetkező festőnemzedék ott állott kiforgatva e pótolhatatlan örökség birtokából. Mindent elülről kellett kezdeni. Hagyományok nélkül művészet nem lévén, az új festőtehetségeknek legelőbb is helyre kellett állítani a kapcsolatokat a múlttal s ki kellett építeni a folytonosságot a fejlődés vonalán. A festőknek az újralévő meggyökeresedés érdekében vissza kellett nyúlniuk a múltba s a régi nagy mesterekkel felvenniük a kapcsolatokat, a rokon szálakat, helyreállítaniuk a leszármazás egymásutánját, így válik jellemzővé az egész XIX. és XX. század festészetére az eszteticizmus. A festők intenzíven foglalkoznak a régi korok művészetével, mert a tanulásnak ez az egyetlen módja áll rendelkezésükre; s közülük nem egy, művészi kiválósága mellett, szakavatott műértő is. A feudális magángyűjteményeket a forradalmak minden országban közgyűjteményekké, múzeumokká alakították át, közkinccsé tették s ezek legszorgalmasabb látogatói maguk a festők voltak. Itt keresték a tanulás lehetőségeit, de itt találták meg és választották ki maguknak szellemi őseiket is, azok közül a nagy mesterek közül, akik vérmérsékletüknek legjobban megfeleltek. Vitatkoztak felettük egymásközt és saját műveiken keresztül propagálták őket. E korszak egyik eredménye a modern esztétikai álláspontok kialakulása is és a modern szellemnek megfelelő újraértékelés. Sok elhanyagolt régi nagyság kap méltóbb helyezést s számos túlértékelt favorit visszaszorul a rangsorban. Egyesek Raffaelre esküsznek, mások Rubensnek nyújtották a pálmát. Az osztályozásban azonban egyúttal kifejezésre jut az illető művészek esztétikai pártállása is. Akik Raffaelnek tömjéneznak, azok a *vonat* és *forma* elsőbbségét hirdetik, vérmérsékletük az ünnepélyes, a fenséges, az állandó, a személytelen, a tipizáló felé irányította őket. Ezek Raffaelen keresztül a görög szépségideál felé tekintettek, ezek a klasszikus szemléletűek s csoportjukat David- és Ingres-el az élen *klasszicistáknak* hívták, szemben azokkal, kiknek temperamentuma szenvedélyes lobogással viharzott s a *vonat* és *forma*

a színnel és tónussal szemben háttérbe szorult, s a kifejezés tárgya elsősorban az érzés, a szenvedély, a vihar, a történet, a dinamika. A műirodalom a festők e típusát *romantikusok* megjelöléssel osztályozza és Géricault, Delacroix lesznek az irány vezető mesterei. Ezekkel el is jutottunk a modern festészet első két izmusához. Klasszicizmus — romanticizmus, melyek minden további izmusok alapjai és kiindulópontjai s hullámszerűen váltogatják egymást minden korban keresztül.

A következőkből úgy tűnhetik fel, mintha az egész XIX. század művészetét a romanticizmus alapozná meg. S valóban csak Cézanne felléptével mutatkozik némi visszahatás, ami megindulását jelenti a XX. század elején egy új klasszicizmus alakulásának, mely azonban nem tévesztendő össze az úgynevezett neoklasszicizmussal, mely hullámtörésből keletkezett, közbeeső fázis volt csupán.

A romantikus festő bárminő nagyra értékeli is a vonal és forma képfomálói erejét, ezeket mégis elsősorban csupán eszköznek tekinti érzésbeli mondanivalói kifejezésére. Ez a lelki álláspont magasztos megnyilvánulásában természetesen a történelmi szemlélethez vezet s így a romantikus képek nagy része historizáló és heroizáló. Másrészt azonban a romantikus kedély könnyen hajlik a költészet felé is, aminek a poetizáló festészet lesz a kifejeződése. A költészetnek viszont a természet a dajkája s a poetizáló festő előbb-utóbb az édes anyatermészet ölébe hajtja fejét. Így jut el az új festészet a romanticizmus útján a természethez, az úgynevezett *naturalizmushoz*. A festők ettől kezdve künn festenek a természetben s a műteremben csupán az úgynevezett utolsó ecsetvonásokat végzik. Géricault és Delacroix, mint említettük, historizáló romantikusok, a naturalista romantikának legmarkánsabb képviselője s egyben kezdeményezője Courbet. Forradalmár természet a szó politikai értelmében is, politikai balfogásaiért száműzetésbe is kerül. Terület után készült képei oly szokatlan ellenzésre találtak a közvéleményben, hogy valóságos botrányos jelenetekre is sor került. A hivatalos művészet is visszautasította s a kiállításokon „kiszűrízték” munkáit, mire Courbet a kiállítási palotával szemben fabódét emeltetett és ott rendezett a műtörténelemben először úgynevezett gyűjteményes kiállítást, műszóval élve, *kollektív kiállítást*. Ebben is úttörő volt, valamint abban is, hogy művei váltották ki az első nyilvános művészeti botrányokat . . . Pár évtizeddel később azonban képei a Louvre falára kerülnek. Elisiumi idők, amikor az emberek művészeti kérdésekben vívtak késhegyig menő harcokat!

A poetizáló naturalisták Courbet-val szemben csendes, szemlélődő, békés polgárok voltak, akik Barbizon szűz erdeinek ölen, távol a város zajától, megalakítják az új idők első művésztelepét. Iskola lesz belőle, mozgalmuk műtörténeti fogalom: *a barbizoniak*. Rousseau, Deaubigni a kezdeményezők. S majd jönni fog közénk egy nagy magyar genie is, aki Munkácsy val együtt csodálatba ejti egész Parist: *Paál László, a nagy magyar barbizoni!*

A hollandok óta első eset, hogy a tájkép, mint önálló mű jelentkezik. Az újítás további állomása, hogy a képek elejétől végig kinn a szabad térben készülnek s ezzel teljesen kirajzolódnak ennek a merőben újszerű irányzatnak körvonalai, melyet szabadtéri festészetnek nevezünk: *a plein air*. Ezeket a képeket mindenképp előtt a világos pasztelhatású színharmóniák jellemzik, ami az egykori barnás mélytónusú képekkel szemben feltűnően újszerű. Corot és Bastien Lepage a kezdeményezők, A szabadterben, plein air-ben készült képekről — mint mondtuk — eltűnnek a mély barnás átlátszatlan árnyékok. Napfény és levegő, szórt fény áraszt el mindent és a barna árnyékokat az égbolt kék reflexe színezi szürkére, sőt kékre. Ezek a kék árnyékok okozták a legtöbb galibát a nagy nyilvánosságban s a festőknek emiatt kellett a leghevesebb támadásokat elszervezniük. A szabadtéri munka közben azonban a festőnek nemcsak az okozott problémát, hogy a minden irányból egymásra visszafénylő tárgyak igen komplikált színhatásokat eredményeztek, ami az egyoldalú műtermi világítással szemben szokatlanul bonyolult tünet volt, hanem az is nagy nehézségeket támasztott, hogy a nap állásának szakadatlan változásával (a felhő járásokról és reflexeikről nem is szólva) minden órában más és más lett a helyzet, fény, megvilágítás, szín, hangulat dolgában. A délelőtt megkezdett képet délután már nem lehetett folytatni, legfeljebb másnap a megfelelő órában, ha az időjárás hasonló maradt — vagy szaporán, fűgén be kellett fejezni néhány óra alatt. Ehhez képest koncessziókat kellett tenni. Részletekbe nem lehetett bocsátkozni, summásan, a legjellemzőbb vonásokat lehetett csak szűkszavúan, de sokatmondóan felrakni. Csak egy általános kifejező és jellemző benyomást lehetett le rögzíteni: egy *impressziót*, mint maguk a festők mondták mentegetődzve. S ez a név rajtuk is maradt: *impresszionisták*. Premeditáció nincs. Rögtönzés, improvizáció a gyakori. Impresszionizmus az egész mozgalom neve, mely rányomta bélyegét egy egész korszakra, valami 50 éven keresztül. Korszellem lett belőle, világnézet, mely kiterjedt a többi művészetekre is. Manet volt az elindító, *capo scuola*, Monet és Renoir emelték

magasba a festészetben, Rodin a szobrászatban, Debussi a zenében stb., stb. Az impresszionista írókról és költőkről nem is szólva!

Egy ideig úgy látszott, hogy ez marad a művészet végleges formája. Csakhogy „az élet rövid, a művészet örök” — hogy fiatal maradjon, változnia kell. Az öregek elmennek s a fiatalok nem érik be a régivel. Az impresszionisták mindinkább belebonyolódtak a *szín problémájába*, mely a nap *színes fényének*, a reflexek színező hatásának, valamint a tünemények effermer voltának következtében valóban igenis fogós kérdéssé lett. S jöttek a *divizionisták*, vagy népszerűbben a *poentilisták*, akik a kérdést úgy próbálták megoldani, hogy az egyes színárnyalatokat, színfoltokat apróbb színegységekre bontották fel és színpontokat, színpálcákat róttak egymás mellé a vászonra, mégpedig tiszta keveretlen színekkel és így a nagyobb színfoltokat, színegységeket előbb analízis útján részeikre bontották, hogy azután azokat színelemeikből ismét szintetizálják. A keveretlen színelemek a szem recehártyáján *optikailag* keveredtek s megfelelő távolságból előállott a megcélzott kellő hatás. Mindezt persze tudományosan kellett előkészíteni és megalapozni. A nap volt mindennek központja, a szívárvány a törvény. Tudni kellett a komplementer színek elméletét stb., stb., csupa optika, csupa tudomány, csupa teória! Paul Signac a próféta, de Segantini lesz a legnépszerűbb divizionista. S közben mi lett a romantikusok eredeti eszményeivel?! A historizmussal, a heroizmussal, poetizmussal, naturalizmussal s minden lelki érzeményekkel? Mi lett a formával, a vonallal, a kompozícióval, amik nélkül az eddigi felfogás szerint a kép nem volt kép?!

S jött az új harcos nemzedék, a *postimpresszionizmus*, amely mindezeket számonkérte, s mivel az impresszionizmus a meg^vöző felelettel egyszerűen adós maradt, ütött a felszámolás órája- Cézanne klasszikus elme, visszaköveteli és méltó szerepéhez juttatja a forma- és térábrázolás, valamint általában a képszerkezet klasszikus értelemben vett problémáját. Jön Van Gogh: északi, misztikus, csupa lélek-ember, ki a belső élmények kifejezését hangoztatja; majd végül jelentkeznek azok, akik az élet dinamizmusát teszik meg a művészi ábrázolás tárgyává, a *futuristák*. Cézanne nyomán a *kubisták*, Van Gogh után az *expresszionisták* és a szakadatlan mozgás megszállottjai, a *futuristák*. Három új-izmus három új iskola, három új világnézet. Hírhedt izmus mindegyik. Kirobbanásukat az első világháború csak késleltette, négyéves lappangási időre szorította, amint azonban a népek közötti érintkezés újra szabadabbá vált, a kibontakozás nem váratott tovább magára! A franciák a

győzelem egyensúlyozásra törekvő szellemében, a számító, józan ész (bon sens) értelmében visszatérnek a kubizmus gondolatához. Jelszó a *rend* (l'ordre). A győző igyekszik konzerválni. A művészetben a kubizmus ennek egyenesen formanyelve lehetett. Száraz ökonómia. Mindent vissza kellett vezetni a leg-egyszerűbb megjelenési formájára, a mértani alakzatokra. Egy emberi fej nem más, mint egy gömb, egy nyak, kar, törzs, mind-megannyi henger ... ez lett az emberi figura . . . , hogy vér nem keringett benne, az csak természetes. A ház kocka, egy *kubus* s ez a megbélyegző név maradt is az egész felfogáson. Kubizmus. Komolyan szólva, alapvető tévedése, hogy nem ismerte fel, miszerint a kép már maga is absztrakció, mint tudjuk, két adott dimenzióval, hosszúság és szélességgel a harmadikat, a mélységet látszólag (illuzionisztikusan) ábrázolja. Nem kár ezt a mágikus szép csodát agyonütni ábrázológeometriai formulákkal?! Pedig Picasso, aki ezért felelős, nagy tehetség!

Az *expresszionizmus* német találmány. A veszített háború alapjaiban forgatta fel a nemzeti társadalom egységét, az újrendeződés fájdalmas, gyötrelmes vajúdásai között burjánzott el ez a grimaszművészet, amelynek szándékai pedig szépek voltak: a belső érzelmek mindenáron való kifejezése; minden eszközzel, akár a forma, a vonal, a szín az s az esztétikai szép fogalmának feláldozásával is. Polgárjogot nyer a rútság ábrázolása, ami később a harmadik Birodalomban ürügyet szolgáltat arra, hogy ez a művészet politikai üldöztetés tárgya legyen, hosszú idő óta először. A nemzeti szocializmus megtagadta az egész mozgalmat s „entartete Kunst” címen az egészet kikaperte a Birodalomból. Sok modern művész részesült ilyen elbánásban és számos kiváló munka esett áldozatul. A forradalom mindig rombol és pusztít is, de mindig megjön egy lehiggadtabb kor, mely az előzőnek tetteit revízió alá veszi. Meg kellene tagadni Grünewaldot, Matisse mestert is, hiszen ők az expresszionisták ősei! Még szerencse, hogy Van Gogh az első expresszionista holland volt, és így elkerülte, hogy „entartet” legyen. Annyi bizonyos, hogy az expresszionizmus abszurd túlzásai tévedések voltak, mert a forma, a vonal és szín mégiscsak primordinális eszközei a képírásnak, ezt nem lehet megkerülni — vagy akkor már nem pikturáról van szó.

Végül a *futurizmus* olasz rögeszme volt. Egy felemelkedő, energiával robbanásig telített s mozgásában mégis korlátozott, egy helyben topogásra kényszerített nemzet vágyalma a művészetben, a mozgás, dinamizmus minden eszközzel való ábrázolása. Csakhogy merő félreértés azt hinni, hogy a képzőművészet magát a *mozgást* ábrázolhatja. Ezt nem teheti, mert ez az időben folyik le. A képírás anyaga pedig a tér, tehát csak

mozdulatot ábrázolhat, a *mozgást* pedig csak illuzionálja, mert egy helyesen rögzített mozdulatban benne van a megelőző és következő mozzanat is, miáltal a mozgásnak, azaz az időnek illúziója keletkezik. Íme ismét a festészet egy csodálatos mágiája.

Mindhárom *nagy izmus: kubizmus, expresszionizmus és juturizmus*, mint önálló stílus nem maradt hosszú életű, de letagadhatatlan szolgálatokat tett a művészetnek, ezt lebecsülni dőreség. Egybeolvadásuk most van folyamatban s ha a mostani világkatakklizmából újraéledő civilizáció visszatér majd a hagyományok kapcsolataihoz, valószínű, hogy e három izmus összeolvadásából fog az új művészeti szellem, stílus és forma kiindulni. Már a mostani világégés előestéjén abban a fázisban voltunk, hogy kezdtek kirajzolódni az új művészet körvonalai. Persze még csak, mint az előbbieket reakciói. A kubizmus és expresszionizmus kölcsönös hatásából egyrészt a *szürrealizmus*, másrészt az *új tárgyviság, a Neue Sachlichkeit*. Előbbiben a rideg, geometriai formulákra támaszkodó száraz tudományá aszalódott kubizmus oldódik képzeleti és érzelmi motívumokkal, emitt az expresszionista tér vissza a forma, a vonal, a tárgyi valóság világába. A szürrealista képekben a tér és annak elemei az ábrázolás során megmaradnak az optikai valóság határain belül, sőt ábrázolatuk annyira reális, hogy már verisztikusnak mondható, csupán egymáshoz való kapcsolatuk logikátlan és valószínűtlen. Álomképekre emlékeztetnek leginkább s van bennük valami sejtelmes, enigmatikus víziószzerűség, ami minden esetben megkapja a szemlélőt. A képzeletre roppantul lenyűgözően hat, mert az összefüggések valószínűtlensége működésre sarkalja. Nagy szerephez jut a szimbolikus elem is, mert az érzékelés kizökentve a megszokott kerékvágásból, s nem találván meg a kapcsolatot, az analógiát a mindennapi étellel, jelképes összefüggéseket keres. Képzelnünk el pl. (hogy egy szürrealista képet leírnak Önök előtt) egy hangulatos és tökéletes réalizmussal festett őszi tájat, annak összes jellemzőivel: sötét égbolt, barna domboldalak, meleg késődelutáni nap-sütés, sárgult bokrok. Eddig nincs semmi baj. De mit jelenthet az előtérben egy teljes plaszticitással megfestett szép selyem menyasszonyi rokolya, messze elcsapódó uszályal és fátyollal, szinte érezzük benne a teljesen korrektül mintázott, érett idomzatú asszonyi testet, anélkül azonban, hogy az valóban bele lenne festve a ruhába, mert az üres. De tovább: azt látjuk, hogy az üres ruha szívátjéki részét egy tör döfi át, kéz azonban nem markolja azt. A tör nyomán vér serken, mely tovahullásában őszi és sárga hulló falevélle válik. Úgy hat az egész, mint a menyasszony halála, mintha az élet ígérete törött volna de-

rékba. Pedig a kép címe csak „Vénasszonyok nyara”. Magyarán: szép, jó, meleg őszi napsugár, de éjjel jön a gyilkos dér — s másnap már hullanak a sárgult falevelek. Romantizmus új köntösben. Az ősök vonala Giorgione-ig nyúlik vissza.

Az expresszionista festő is enged a „mindent a kifejezésért” merev álláspontjából, s ad-absurdum hajtott formafelbontó képalkotása visszatér ugyancsak a verizmus eszközeivel egy, most már teljesen elfogulatlan, tárgyilagos szemlélethez. Csak, sajnos, az a temperamentum, mely előbb annyira el tudott távolodni a valóságábrázolástól, hogy vele már szinte minden kapcsolata megszakadt, visszatérve hozzá, hajlamos arra is, hogy most megint túlzásokba essen. Az új tárgyiasság, a neue Sachlichkeit, belesik ebbe a hibába és mindent, ami az ábrázolandó tárgyon s ennek térbeli megjelenésén kívül esik, felesleges sallangnak tart. Festőiség, ritmus, gondolati elem, hangulat, költőiség, képzelet elmarad, nem is beszélve az egyéni interpretálás, a személyes közlés vágyáról. Csak a tárgy fontos, a festő személye rejtve marad. Személytelenség a legnagyobb erénye. A gótika anonimája az eszmény. Annak a világszemléletnek kifejeződése ez, melyet kollektívizmusnak nevezünk. S ezen a ponton bukik meg az egész. A művész nem személytelen lény. A művészet nem mechanizmus. A művész nem *lefest*, hanem *megfest*, ami merőben különböző fogalom; amaz mesterség üzése, emez alkotás, amaz funkció, emez mágia.

Mint említettük, az olasz futurizmus is magában hordta végzetét, s ha nem olasz rögeszme, bizonyára meg is bukik. Csakhogy ne felejtjük el. Itália földjén vagyunk! Megbukhat a művész ott, ahol a Sixtusi Kápolna, az Uffizi vagy Dogék palotája áll? Miért született akkor Giotto, Michel Angelo és Tizian, meg Tintoretto olaszoknak?! A futurista csak megszedült „tékozló Fiú”. Csak vissza kell térnie, vár reá a legfényesebb, legpazarabb művészeti örökség, ami csak művészre valaha is várhat földünkön. Az olasz *Nove-cento* vegye át örökségét! S valóban, a futurizmus visszakanyarodott természetes hagyományaihoz, a klasszikus formához, a szerkesztett képhez, melynek törvényei ott láthatók Raffael Stanzáiban, Michel Angelo Sistine mennyezetén, vagy ha jobban tetszik, Ravenna mozaikjain... A futurista, aki eddig a formát tagadta, most ezt teszi meg eszménynek. *Valori plastici* a jelszó: a forma értéke, formavaleur. Ennek a jegyében fejlődik napjainkban az olasz festészet, mely a franciával testvérítát folytat, de amely oly nemes verseny, ami csak jóra vezethet. Úgy lehet, hogy az új művészet ebből az egészséges vetélkedésből fog születni. Olasz ösztön, francia

ízlés — latin művészetet jelent. Mindkettő természetes egyenesági örököse a legnemesebb hagyományoknak.

Mindkettőhöz vérmérsékleti adottságok fűzik a magyart. Évszázadokon keresztül erről az oldalról kaptuk a legegészségesebb ösztönzéseket s az innen eredő infúziók feleltek meg mindenkor legjobban véralkatunknak. Művészetünk történelmi tragédiáink során szenvedett halálos vérveszteségeit mindig az innen kapott friss vérrel pótolta. Messze keletről magunkban hozott ösztöneink innen kapták a művészi megformulázás módját. Ez nem jelenti őshagyományaink elárulását, mint turánizálóink hirdetik. Árpád ezt a földet jelölte ki Hazának, Szent István ebből alkotott nekünk országot, itt élünk ezer esztendeje. Ennek a földrésznek kulturális klímáját kellett megszoknunk, különben el kellett volna sorvadnunk. Nem fogunk visszatérni a rovásíráshoz, mert azt akarjuk, hogy írásainkat azok is olvashassák, akik között földrajzi értelemben élünk. A nyugati festésmód is csak eszköz. Jó magyar embernek a gondolatai is magyarok. Aki a pusztá eszköztől félti a gondolatait, ott a gondolattal van valami baj.

Íme, mélyen tisztelt Hallgatóim, az itt közöltekben kíséreltem meg, hogy az újkor festészetének kb. egy századra terjedő alakulásáról némi áttekintést nyújtsak. Ne gondolják azonban, hogy a folyamat ilyen szabályos volt. Az egyes mozgalmak — izmusok határvonalai sem húzhatók meg oly élesen, mint ahogy az egy ilyen felsorolásszerű taglalás során mutatkozik. Átszűrődések vannak, mint a szivárvány hét színe között. Bizonyos távolságra van szükségünk, hogy lássuk, hol leg-sárgább a sárga, vagy legkékebb a kék. Így van ez az izmusokkal is. Az impresszionizmus valahol Manet és Monet vonalán a legstiltisztább, mint ahogy a kubizmus Picasso és Braque körül. És azt se higyjék, hogy csak ennyi izmus volt. A szivárványban sem csak hét szín van. Közbeesnek az összekötő árnyalatok: kékeszöld, vöröseslila, stb. A kubizmus mellett ott volt még a *purizmus*, az expresszionizmus mellett a *dadaizmus*, a futurizmus mellékhatása az *aëropiktúra* és ki tudná hány más izmus még!

Hogyan s minő szálakkal kapcsolódik a mi piktúránk ehhez a szervesen összetartozó, mégis oly sokszínű és fejlődésében oly drámai hullámvású művészethez, mely a mai civilizált népek művészetfogalmának élénk szivárványa? Országunk földrajzi helyzeténél fogva peremterülete egy nagy műveltségi egységet alkotó kultúrtömbnek, az európainak. Határterülete vagyunk a mediterrán művészetnek északkelet és kelet felé. Ebből a helyzetből művészetünk színvonala rovására nagy hátránynak kel-

lene következnie. U. n. *provinciálisnak* kellene lennie a mi művészetünknek. Ám mégsem az! Nem az, mert a magyar fajta par excellence művészfajta. Képzőművészeti hajlamaink minden képességeink mellett legalább annyira predominánsak, mint zenei talentumunk, amely tudvalevően világviszonylatban is versenyképes. Ha történelmi múltunkra tekintünk vissza, legalább háromszor fenyegetett bennünket a teljes nemzeti megsemmisülés tragédiája. E nemzeti katasztrófák során, szinte teljesen veszendőbe ment szellemi, különösen művészeti kincseink anyagi állománya. Alig beszélhetünk tehát hiányosság-, szakadéknélküli hagyományláncolatról. A hagyományok szakadása pedig, tudjuk, minden nemzeti művészet legvésezebb csapása. Románkori művészetünk termését a tatár; gótikánkat, renaissanceunkat a török, barokunkat szabadságharcaink seperték el. E sorscsapások ellenére mi történik, mihelyt a 67-es kiegyezés a dinasztiaival meghozta egy önálló nemzeti aránylagos függetlenség lehetőségével egy viszonylagos polgári jólét feltételeit? Alighogy megindul a nemzet vagyonosodása, hihetetlen ütemben virágzik ki művészetünk sokáig terméketlen fája. Ez a hirtelen méretű fellendülés oly rövid idő alatt, szinte példátlan a művészetek történetében. Különösen kitűnik ez akkor, ha e fellendülés eredményeit összehasonlítjuk az egyidejűleg felszabaduló, tehát hasonló esélyekkel induló más nemzetek eredményeivel. Különösen a festészetben járunk és maradunk előttük. Nálunk izmos, sajátos karakterű nemzeti festészet alakult ki, míg ők e tekintetben alig érték el a provinciális művészetek színvonalát.

Ezt a hihetetlen kiugrást csak azzal lehet megmagyarázni és indokolni, hogy a magyar népnek igenis különös képességei vannak a művészetek terén, különösen a festészetben.

Pedig a hosszú mélységes szunnyadás után bekövetkezett, szinte viharos ébredés teljesen hagyományok nélkül állt a megoldásra váró problémák elé. Festőinknek haladottabb, idegen nemzetekhez kellett iskolákba járni, hogy művészetet tanuljanak. Bécs, München, Paris, Róma látta festőfiainkat tanulmányútaikon falai között.

Külföldjáró festőink kétféle, típusát ismerjük ezidőből. Voltak olyanok, akik nagy tehetségükre kevésnek, (sajnos némi joggal) egyenesen veszélyesnek találták a hazai állapotokat. Ezek külföldön maradtak, életüket részben vagy egészben ott élték le, munkásságukat ott fejtették ki s érvényesülésük során egyesek világhírt szereztek maguknak és nemzetüknek. Idősb Markó Károly Itáliában, Liezenmayer, Wagner Münchenben, ahol mindketten tanárok lettek a híres festőakadémián; Brocky Károly Londonban lett keresett, kiváló képességű nagy festő,

Zichy M. Oroszországban a cárnál, de mindannyi felett áll Munkácsy Mihályunk, aki Parisból hódította meg ecsetjével az egész világot s nemcsak a magyarságnak legnagyobb lángelmejű festője, hanem az egyetemes műtörténetbe is ragyogó betűkkel írta be maradandó nevét. Nagyságát és fontosságát mi sem bizonyítja jobban, minthogy a német műtörténet magáévá szeretné őt kisajátítani, akárcsak másik titánunkat, Lisztet. Munkácsy azonban sohasem tagadta magyarságát és képein szeretettel, élete végéig gyakran foglalkozott magyar témával.

Festőink másik típusa tudással gazdagon megrakodva a külföldi tanulmányutak végével hazasiertett, hogy tapasztalatait, tehetségét az itthoni elmaradott állapotok megjavítására fordítsa. Ezek hazafias kultúrmissziót teljesítettek, nemzetünknek nagyobb áldozatot hoztak, mint amennyi zsenijüknek kijáró előnyt élveztek. Ha amazokat, a világhíruket, csodáljuk és a világ előtt büszkék vagyunk reájuk, *ezeknek* hálásak lehetünk és szeretnünk kell őket. Barabás, Madarász, Gyárfás, Benczúr, Székely, Lotz, később az egész nagybányai csoport, de mindannyiuk felett Szinyei. Szinyei pályafutása mutatja legjobban, mit jelentett akkoriban itthon úttörő festőnek lenni. Már a 60-as évek során Münchenben, a francia impresszionistáktól teljesen függetlenül, anélkül, hogy tudott volna róluk és látta volna új szellemben készült képeiket, oly képeket festett, melyek Európának innenső felén egyedül állottak. 28 éves korában készíti főművét a Majálist, mely a fiatal mestert a kifejezés eszközeinek szuverén birtokában, harcos és optimista életfelfogással mutatja. E képével arra lett volna hivatva, hogy a magyar művészetben az impresszionista szellemet Paristól keletre az összes európai nemzeteket megelőzve bevezesse és új fejezetet nyisson a festészet történetében. Sajnos, itthon nem értették meg, ami a még fiatal mestert szárnyaszegetté tette, ecsetjét kerek húsz éven keresztül kézbe se vette, ragyogó palettáját, melyről a Majálistban a magyar táj, a magyar levegő, a magyar életöröm elragadó himnuszát zengette, belepte a por. A francia impresszionistákat sem fogadta mindjárt tetszéssel a közvélemény, Manetnek azonban ott volt nagy barátja, a mindenható Zola, aki tollával szállt síkra az új szellem védelmében s ezzel nyomban kialakult egy szellemi elitgárda, mely védelmet nyújtott s biztatással szolgált. Szinyei egyedül maradt. Még húsz év múlva is csak a festők nógatták őt elő sárosi kúriájáról. A nagybányai festők hozták újra elő a Majálist. Ekkor fedezték fel Szinyeit itthon. Közben Magyarországot is elérték ugyanis a nyugati új szellem hullámai, a terep így elő volt készítve. De a szomorú, hogy ennek kívülről kellett jönnie, idegen kézből, húszéves késéssel, holott megtörténhetett volna, hogy a

hullám innen induljon tőlünk nyugat felé. Még ma is vannak olyanok, kik kételkednek e tények jelentőségében. Ezeknek ajánlatos lenne, ha fontolóra vennék, mit jelentett akkortájt az idegen művészek beszivárgása nyugat felől. Olyan másod- és harmadrendű talentumokból sorozódtak ezek a jövevények, akik az otthoni kiválóbb tehetségekkel nem vehették fel a versenyt a lemaradás esélye nélkül, itt nálunk próbáltak hát szerencsét, rontva a közízlést, süllyesztve a művészet színvonalát. Hazatérő magyar festőinknek ezt a veszélyt kellett mindenekelőtt elhárítaniuk. És az idegenek vagy nem bírták a versenyt, visszatértek hazájukba, vagy elsorvadtak itt vagy legjobb esetben — ha tehetségesek voltak — magyar festőkké váltak. (A magyar festészet „új földesúr”-ai lettek, mint Petrovics Elek mondja róluk igen találóan.) Az a vitális és ellenállhatatlan, sajátos magyar művészösztön, mely ezeket a jövevényeket itthon felszívta és áthonosította, a mi festőinket megvédte külföldön az elkallódástól. Hollósi Simon müncheni festőiskoláját járó magyar festők a kiváló művészedagógus körül tömör kis kolóniát alkottak, mely a mester adott jelére egy emberként követte őt Nagybányára, hol 1896-ban megalakult az első magyar művésztelep. Ez a művészcsoporthoz nem a müncheni német szellemet hozta magával, nem idegen piktúrát telepített át hozzánk, hanem ellenkezőleg magyar vértől duzzadó, sajátos nemzeti vonással bíró magyar festészetet sugárzott kifelé, mert a nagybányai művésztelepet hamarosan a szomszédokból is, minden irányból nagy számban látogatták idegen piktorok, akik tanulni jöttek ide. A nagybányaiak csak a korszerűség új *szempontjait* hozták magukkal nyugat felől, fenntartva ezáltal a kapcsolatot az egyetemes művészettel, bekapcsolva vérkeringésünket az európai nagy áramlatba. A vér ritmusa, ereje, heve és színe azonban magyar volt és magyar maradt. Vagy van, aki Hollósi, Ferenczyt, Thormát, Réthyt vagy Iványit német szellemű piktoroknak érzi? És magános nagy festőink közül is pl. Csók, annak ellenére, hogy Parisban az ú. n. finom naturalizmus iskoláján nevelkedett, nem maradt-e meg tősgyökeres magyar festőnek? Továbbá az ugyancsak magános Rippl-Rónai József, aki a posztimpreszcionizmus levegőjével szívtatta magát tele ugyancsak első kézből Parisban és személyes szoros baráti kapcsolatok fűzték e művészeti mozgalom vezéreihez Bonnard-, Vuillard-, Maillol-hoz. nem maradt-e meg karakán magyar festőnek?

De tovább lapozhatunk a magyar művészettörténet világháborúutáni lapjain, egész napjainkig. Alighogy a világháború után az európai országok sorompói úgy-ahogy újra megnyíltak, megindult a művészeti áramlás. Most már az egyes országok

kormányai is felismerték a szellemi fölényben rejlő nemzeti erőforrásokat és a magasabb kiképzés vezetését és támogatását központi irányítás alá vették. Egyéb hivatásúak mellett a művészek számára is kultúrintézeteket nyitottak külföldi metropolisokban, ahol a festők és szobrászok állami támogatással, ösztöndíjakkal, a helyszínen tanulmányozhatták a múlt nagy mestereit és személyes kapcsolatokba kerülhettek a korszerű áramlatok kezdeményezőivel, Bécs, Berlin, London, Paris, Róma látta vendégül ismét tanulni vágyó fiatal művészeinket, akik viszont ott szemtől-szembe találták magukat a legkülönfélébb *izmusokkal*. De sem ezek, sem derivátumaik, a mellék izmusok nem ejtették meg végleg a magyar fiatalokat. Ők már magukban hordták egy Munkácsy-, Szinyei-, Nagybánya-, Szolnok-, Gödöllő vonalán kialakult sajátos magyar nemzeti művészet körvonalait s ebből nem engedtek. Tudatosan, vagy enélkül, mindannyiban élővé vált már a hagyomány tisztelete s ez immúnissá tette őket minden tartósabb fertőzés ellen. Nem azt akarom evvel mondani, hog^ mereven elzárkóztak az újítások elől, hanem azt, hogy bátran belefeküdtek alapos tanulmányozásukba. Fegyverzetben voltak, csak annyi történhetett velük, amennyit maguk is megengedtek. Megszívték a tanítást, leckét vettek minden izmusból anélkül, hogy itthon fiók Picassók-ként vagy ál Marinetik-ként elősegítették volna egy provinciális művészet kialakulását, mint az annyi más országban megtörtént! A mi művészeink sohasem adtak alkalmat nálunk járó idegenek fölényes kézlegyintésre, melynek értelme az lett volna, ha ő Picasso-t vagy Mattisse-t akar látni, nem Budapestre, hanem egyenest Parisba utazik. Tovább megyek, művészetünknek még a legutolsó salakja is, a zugműkereskedelem kommersz-árúja, a giccs, is nagy exportcikk. A kormánynak erélyes intézkedésekkel sikerül csak úgy-ahogy gátat vetni ennek a nemzeti hitelromboló üzérkedésnek — annyira keresik külföldön a magyar képet, ha még giccs is. Ez figyelemreméltó. Én még nem találkoztam itthon műkereskedővel, akiről kisült volna, hogy idegen képekkel kereskedik itt nálunk. Ellenben tudok olyan magyar festőről, akiket itthon nem ismernek, holott itthon alkotnak, de egyetlen képüket sem sikerült még semmilyen zsűrivel elfogadtatni — és szabályos képexportjuk volt, amikor még lehetett, de nem ám csak ide a szomszédba, hanem Londonba és a tengerentúlra! Ennek magyarázata csak az lehet, hogy még ezekben a kontármunkákban is kell, hogy valami olyan legyen, amit az idegen többre becsül az otthoni jónál is . . .

Sokat lehetne írni és szólni arról, hogy mi ez a valami-írtak és beszéltek is már kötetekre valót, kezdve a sportriportertől az egyetemi professzorig, mindenféle megnyilvánulásban — de még nem akadtunk olyan meghatározásra, mely megfoghatóan körülhatárolná a magyar művészet magyarságának-igazi mibenlétét. Tudjuk pedig, hogy ez van. Tudjuk és tapasztaljuk, hogy a magyar művészeket a külföldi kiállításokon milyen érdeklődéssel fogadják s műveiknek milyen sikere szokott lenni. Biztos, hogy ennek valami a képekről áradó egészen sajátos egyéni sugárzás az oka, valami olyan vonás, amiről ezer közt is fel lehet ismerni, meg lehet határozni a kép hovatarozását, amiről meg lehet állapítani: no, ez csak magyar kép lehet; de amiről senki sem mondta meg pontosan, hogy mi. Csak negatívumokból tudjuk biztosan, hogy nem azért magyar, mert a kép kulacsot, csikóst, Hortobágyot, paripát, cigányprimást, tokaji-aszús meg kecskeméti barackpálinkás üveget ábrázol. Ezek ugyan magyaros témák s az is bizonyos, hogy mi magyarok is igen szeretjük őket, különösen, ha nem festve vannak, s mégis, az is bizonyos, hogy a kép nem tőlük lesz magyar. Mi lehet hát az, ami magyarrá teszi? Csak közhelyeket lehetne felsorolni. Következtetni lehetne a magyar ember jelleméből — de ez sem felelet. Színkeverékből? Madarász Viktor „Hunyadi László siratása” című képe egészen fekete, csak két gyertya fényudvara világlik rajta... s mégis a legmagyarabb képek egyike, amit valaha festettek! Drámai? Színei „Majális”-a csupa. derű, mosoly és világosság! s ez is olyan magyar akár a Tisza, melynek ölen a kép fogant. De kár is tovább feszegetni ezt a meddő kérdést?! A felelet már rég megvan rá. Egyszerű, egyenes, világos, rövid és határozott: *a kép attól magyar, hogy magyar ember, magyar szívvel festi.* Aztán lemaradhat róla a tulipános szúr is — mégis magyar. Ábrázolhatja Mme Dubarry-t (Benzúr) mégis magyar, vagy Milont, amint az „Elveszett Paradicsomot” diktálja lányainak (Munkácsy) mégis magyar. Leonardo is megfestette Lédát a hattyúval, Corregio is — azok olasz Lédák — az a Léda pedig, akit Székely B. festett — magyar Léda.

A múltkorjában beszélgettem művészkörben egy olasz szobrászbarátunkkal, aki meglehetősen idevágóan kb. a következőket mondta, de olaszhoz méltó ékesszólással, amit én, sajnos, csak enyhe levonatban tudok közreadni. Már évek óta szorgalmas látogatója — természetesen úgy is, mint résztvevő — a velencei nemzetközi kétévenkénti kiállításoknak, a Biennálénak. Baráti körével együtt már megszokták, hogy a magyar pavillont mindén körülmények között meglehetőséggel. Ő mindig bizonyos professzionális izgalommal lépi át a termék küszöbét.

El van rá készülve, hogy valami olyat fog látni, aminek kedvéért vissza kell majd térni — többször is. Nagyon érdekelte őket mindannyiszor annak megállapíthatósága, hogy a magyar művekben mindig van valami, ami rokoninak, a közös hagyományokkal kapcsolatosnak érződik, ami amellet bizonyít, hogy a macvar művészek tisztában vannak a nagy klasszikus hagyományokkal, mintha csak a Duna mentén is éltek volna Michel Angelo-k és Tizian-ok. De ami a legizgalmasabb volt, s amiért többször vissza kellett térni, az a képekről és szobrokról kisugárzó, megmagyarázhatatlan, titokzatos, ismeretlen távolságokba mutató, különösen vonzó idegenszerűség volt, mely őt édes nosztalgiával töltötte el. A képek és szobrok e megfejthetetlen, titokzatos hatása alatt mindig arra vágyott, hogy csak egyszer is láthassa azt a vidéket (quel paese), szívhassa azt a levegőt (quell' aria), melyben a művek készültek.

Nos, a különösségnek, a sajátos nemzeti vonás hatásának ez is egy megnyilvánulása — de ez sem foglalható formába. De hát szükséges ez? Jó az, ha ilyen rejtelmes szépségeket, amelyeket csak érezni lehet, tudatosítunk? Nem vezetne-e ez spekulációra, jogtalan és szemérmetlen visszaélésekre? A magyar ember szemérmes; a festő is az s nem túrné, hogy legtitkosabb, legtitokzatosabb énjét lemeztelenítsék. Nem tudom, mitől vagyok magyar, de érzem, hogy az vagyok. Gerevich szép szavaival végzem: „Művészetünk magyarságának megvallása nem egyenlő a nemzeti öntömjénezéssel, vagy önámítással. Tagadása nemcsak az önbecsülés, de az önismeret hiánya is.”