

A KOLOZSVÁRI MŰCSARNOK MEGNYITÓ KIÁLLÍTÁSÁNAK TANULSÁGAI

A kolozsvári Műcsarnok megteremtésével végre otthont kapott Erdély élő művészete. Egyelőre csak sejteni lehet azt a hatalmas serkentő erőt, amelyet Kós Károly épülete megtestesít. A művészeknek többé nem kell szűk és rosszul világított helyiségekben kiállítaniok, hanem kiléphetnek a fénybe s megmutathatják magukat. A homályban elmosódnak a dolgok körvonalai, egyaránt tompulnak a hibák s erények, a fényben azonban élesen kirajzolódnak s mind a művész, mind pedig a szemlélő egyaránt a nyers valóságot látja maga előtt.

Közelebbről egy alkalommal már sorra vettem a kiállítókat s tölem telhetőleg igyekeztem rámutatni munkáik jó s rossz oldalára.¹ Szempontom az volt, hogy a lehetőség szerint az egyes munkákban bennelévő alkotókészséghez szóljak hozzá. Értékelésem tehát az egyéni belülről mozgó erőkhöz alkalmazkodott. Az a kitűnő alkalom azonban, hogy a kiállításon együtt láthatjuk erdélyi származású művészeink munkáit, magasabbrendű szemléletre is kötelez. Alábbi értékelésem mérőszinórja már többé nem az adottságaival küszködő egyén, hanem a személytelenné vált alkotás helyzete a mai európai művészetben. Ha ezt a szempontot vetjük fel, akkor eleve számolnunk kell azzal, hogy az az aránylag kedvező kép, amely az egyéni értékelés következtében kibontakozott, sokkal komorabb és kedvezőtlenebb lesz. Igazi nagy emberi értékek csak itt-ott csillannak meg a kiállított képek és szobrok tömegében.

Nagy kérdés azonban, hogy az abszolút művészi értéket miképpen tudjuk úgy megközelíteni, hogy mértékül való alkalmazása ne a bíráló ilyen, vagy amolyan szemléletét, tetszését vagy ellenszenvét tükrözze, hanem tárgyilagos mérőeszközzé váljék. Úgy gondolom, hogy a következő művelődéstörténeti és művészettörténeti sorrend lehetőséget ad az emberileg elérhető tárgyilagosságra: *a)* az anyaggal való bánásmód, *b)* az eszközök használata s végül *c)* a mindkettőt alakító művészi tartalom elemzése. Mind az anyagnak, mind pedig az eszköznek van személytelen egyénisége, így tehát önértékében vizsgálható. A művészi tartalom igen nehezen közelíthető meg, de ha az ember nagyobb metszetben, egyetemesebb kitekintéssel nézi a dolgokat, akkor legalább is a középszernél (már pedig a kiállítók kilenc tizede ebbe a csoportba való!) ez is eléggé tárgyiasítható mérőeszköz. Csupán ott jut fokozottan szóhoz a bíráló egyéni beleélőképessége, ahol az emberi szellem formálódereje az anyagon és az eszközön keresztül ősi tisztaságban jelentkezik. A remekművek teremtmények, amelyek épenúgy vizsgálhatók, mint az ember teste vagy egy növény szerkezete, de végső értelmükben, elemezhető tulajdonságaikon felüli erők hozzák létre s éltetik századokon át.

Ismertetésem tehát a következő szálakból szövődik egybe: 1. Az anyagokról szólva a festői és szobrászi anyagok megértéséről lesz szó. 2. Az eszközökről, ebben a fejezetben a vonal, a szín, a forma és a fény megjelenéséről esik szó; végül 3. a művészi tartalom elemzése, ennek megközelíthető elemei a térképzés, a tárgykörválasztás, a kompozíció s bizonyos fokig hozzáférhető a világnézeti élem is, a művekben kristályosodó igazi emberségig azonban csak beleéléssel juthatunk el. Mindenki előtt nyilvánvaló, hogy ezt a felosztást csak a vizsgálódás módszerének szükségessége hozta létre. Mert hiszen a festék egyúttal szín is, az általa alakított képen tér és forma képződik s

¹ *A kolozsvári műcsarnok és az élő erdélyi képzőművészet szemléje.* Hítel VIII (1943), 242—56.

az egész munka születését valami magasabbrendű erő irányítja. E felosztáskor tehát nem csupán szóképek használtam a szövet, szál és egybeszövődés szavakat, mert minden alkotásban valamennyi elem egységben és egyidejűségben jelentkezik.

Az alábbiak elé még azt kell feljegyezniem, hogy igyekszem az egész kiállítást mint egységet nézni s vele mint egységgel dolgozni, az egyént tehát mint az élő erdélyi művészet szerves részét, az élő művészetet pedig mint a magyar s rajta keresztül az európai művészet egy alkotóelemét vizsgálni. Ebben az értékelésben természetesen nem kaphat helyet a még oly indokolt elfogultság sem. Nem lehetséges tehát az, hogy az utolsó húsz év erdélyi bírálatának hangja, amely a maga idején nagyon is érthető és jogosult volt, továbbra is fenntartások. Ha azt akarjuk, hogy fejlődhessünk s a magunk értékeit kiművelhessük, akkor épen magunkkal szemben kell a legszigorúbbnak lennünk.

I.

1. Az olajfesték a legnagyobb lehetőségek anyaga. Leheletnyi finomságokra épen olyan alkalmas, mint durva ellentétekre. Kezelésében is sokfajta eljárást ismerünk. A régiek úgy építették fel képeiket, hogy a részletesen árnyalt rajzot, meleg barna színnel megfestették s a késznek ható képbe a fényeket sárgás fehérrel rakták fel. Ezt az alapot kezdték színekkel beépíteni s a rajzon a felületet fedő rétegek s az alap színét áttüzelni engedő híg színrétegek követték egymást, így néha 10—12 réteg is került egymásra, míg a kép befejeződött. Ennek a festésmódnak két nagy értéke van: először az, hogy a meleg alap egységbe fogta a képet, másodsor azonban az, hogy az egymásfölé kerülő s egymáson áttüzelő tiszta színekből olyan színhatás keletkezett, amelynek sejtelmes árnyalatait hiába keresnök a paletta nyers színei között. Az így készült képek valamennyiének közös tulajdonsága, hogy színei a sötét felé hajlanak. Ez a festésmód abban a pillanatban mondotta fel a szolgálatot, amikor az új ember ráeszmélt a természet tiszta, világos színeiben tükröződő világára. Az impresszionizmus forradalma átforgatta az olajfestés technikáját is. A szín a palettáról keverés nélkül került a tiszta vászonra, az aláfestés elmaradt, a néhány vázlatos vonallal feldobott rajzot egymásmellé tett friss színek népesítették be. Rendszerint őrizkedtek egy-egy felrakott szín átfestésétől s így divatba jött az „alla prima” festés. Ez nagyfokú szín- és festéskulturát követelt meg. E két véglet között számtalan átmenet van, aszerint, hogy milyen az alkotó temperamentuma. Voltak e technikai forradalomnak olyan kísérő jelenségei is, amelyek eltévelyedésükben megtámadták az anyag természetét, pl. a festéktubusból egyenesen a vászonra nyomták a nyers színeket s vastagon elkenték, ecset helyett festékkaparóval festettek, stb. stb.

Milyen mértékben van meg ennek a pompás kifejező anyagnak megértése a kiállítóknál? A kép, amely élénk táru, nagyon lehangoló. Tulajdonképen csak Szolnay Sándor az, akiben az olajfestés lehetőségeinek teljes skálája és az impresszionizmus s az utána következő irányok által felszabadított tiszta színhasználat mesterségbelileg is magasrendűen jelenik meg. A régebbi képépítés kitűnő példája Varga Nándor önarcképe. Alaposan iskolázott Szopos Sándor mesterségbeli készsége. A nyers színek lazuros fokozása villan fel Szentiványi Lajos önarcképén s Kun István képein. Az alapképből lassan fejlesztett festésmód küzd a tiszta színekből látott jelenség megkövetelte alla prima festésmóddal Iván Szilárd két képén, Incze István kitűnő érzékkel húzza az ecsetet s egy-egy ecsetvonása egyúttal rajz is.

használja ugyan a barna alapot, de nem a régi értelemben. Incze János a magabamélyedő művészember helyes ösztönével jutott el az anyag szépségének megsejtéséig. Mohi Sándor csak önarcképén engedi szabadon festőiségét, másik két képén stílusa gátolja a kézmozgás szabadságát. Fülöp A. Andor finoman mélyül el az anyagban s a maga stílusában tökéletességre törekszik. Talán túlságosan finomkodó is már.

Nagy általánosságban azonban festőink a lehető legfelületesebb módon kezelik az olajfestéket. Nem igyekeznek természetét megismerni, tulajdonságait kihasználni, hanem nyersen viszik át a palettáról a képre. Erre még a színekről szóló részben visszatérek. A festékkaparó és a tubusból kinyomott vastag színtömegek is felbukkannak egy-egy kép „megfestésekor”. Nem ismerik a legveszedelmesebb színt, a fehért. Úton-útfélen belekeverik olyan más színekbe, amelyek nem tűrik el, s így a színek nemcsak világosabbak, de egyúttal mocskosabbak és meszesek lesznek és sugárzóerejük megtörik.

Talán valamennyi anyag közt a vízzel hígított tempera a legkényesebb. Bár fedőfesték, de tökéletes átfestést mégsem lehet vele elérni, s így legnagyobb mértékben a gyorsan és végleges értékükben felrakott színeket követeli meg. A régi recept szerint tojásos kötőanyaggal készített festék tulajdonságai mások voltak, az olajfesték természetét közelítették meg. A temperaanyag kiváló kezelője Baresay Jenő s frissen kezeli anyagát Karácsonyi János is. Mint anyag ma már kihalófélben van, elsősorban a plakátfestők használják, pedig gyors széljegyzetek, természeti vázlatok készítésére kiváltképen alkalmas. Pirk János olajjal keveri, s mestere ennek a technikának.

A gyors és egyszerre végleges helyükre feltett színeket követeli meg a vízfestés is. A kitűnő vízfestőpapírok ugyan sok mindent lehetővé tettek, elbírják a többszöri lemosást, átfestést, stb., de mindez nem felel meg az anyag eredeti természetének, hanem más technikák megközelítésére szolgál. A vízfestés természetes alapja a fehér papírlap, amely átüt a ráfestett színeken, jellegzetessége továbbá, hogy nem tagadja meg azt, hogy szétfolyó vízzel fest, s így a körvonalak és a színek egymásbamosódnak. Ebben a szelvényben fogantak Nagy Imre vízfestményei. A nagykéességű Bordy András is kiszabadult már abból a technikai zsákutcából, amelyben egyideig egy helyben topogott. Nem nyúzza és mosogatja már a papírt, hanem egymásbajátszó nedves színekkel formálja meg a jelenséget. Kifogástalan vízfestő technikával dolgozik. A Tollas Julia, Olajos István munkamódjában is megérik az anyag szeretete s egyik képén, *H á z a k t é l e n* igazi bravurral jegyez fel egy természeti képet. A vízfestés követelményei igazi magasrendű átértéssel azonban csak Nagy Imre és Bordy András képein jelenik meg.

A grafikai anyagok közül a legszabadabb lehetőségeket a maratásos eljárások kínálják. Ezt azonban másként mint hosszú gyakorlattal elsajátítani nem lehet. Az egyszer felrajzolt rajzot ugyanis az ember alakítókéességétől független anyag, a sav, marja mélyre, finomra, árnyaltra vagy foltszerűre. De még ennek tudása sem elegendő, a nyomtatáskor ugyanilyen nagy gyakorlattal kell a festék bedörzsölését és ledörzsölését végezni. Szinte ellentéte ennek a fametszet. Ez nagyon iskolázott kezet s előre kimerült tervet követel. Árnyalatai nincsenek, csak koromfekete és hófehér érhető el általa. Ennek a lehetőségnek kiaknázásával kell tehát a mondanivalót megfogalmazni. E technikák nagy mestere Varga Nándor, Gy. Szabó Béla és Varga Mátyás. Általában a grafikai anyagok terén mutatkozik az anyagszerűség legnagyobb megértése, ez nem utolsó sorban Varga Nándor nevelői munkájának gyümölcse.

A kő- és bronzanyag lehetőségei és törvényei eléggé közismertek ahhoz, hogy itt csak egy-egy mondattal utaljak rájuk. A kő zárt tömege zárt kom-

pozíciókat követel. A különböző kőfajták esiszolt vagy durván hagyott felülete pedig a monumentális formától az árnyalatnyi finomságokig kínálja lehetőségeit. A bazalt vagy a gránit ellenmond a részletezésnek, a márvány pedig szinte megköveteli azt. Kiállító szobrászainknál az anyagszerűség elvének megértésében nincsen baj. Szamosi Soós Vilmos szobraiban meg éppen a márványkezelés magasiskoláját csodálhattuk meg. A kiállításon néhány bronzszobrot láttunk csupán, azok azonban annyira kívül állnak azon, amit művészetnek nevezünk, hogy velük kapcsolatban indokolatlan lenne a bronzanyag követelményeit ismertetni. Borberek Kovács Zoltán nagy gipszszobra, mely nyilván bronz számára készült minta, kitűnően sugározza a jó bronzszobor minden követelményét.

A kő mint anyag minden irányban egyforma ellenállást fejt ki, az agyag pedig általában nem fejt ki ellenállást. E két anyag közt helyezkedik el a fa, amely rostjainak kötegeivel szinte irányítja a szobrász vésőjét. A felnövő ágas-bogas fa pedig szinte sugallja emberré való faragását. Ennek az anyagnak magasrendű, messze társai fölé emelkedő megszólaltatását kaptuk Vida Géza szobraiban. Régebben Szervátiusz Jenő jeleskedett az anyag igazi szépségeinek megszólaltatásában, most e képességeinek csak távoli visszhangját kaptuk az Anya és lánya című szobraiban. Kós András igen kitűnő technikai eszközökkel rendelkezik, de kiállított faszobrai és domborművei inkább kőbe és bronzba kívánkoznak, s így e nagyképeségű művészünknek anyagérzéke mintha egy pillanatra kihagyott volna. Borberek Kovács Zoltán Szobrász-a is más anyagba kívánkozik.

A terrakotta lehetőségei inkább a kőszobor, a gipszé pedig a bronzszobor törvényei felé közelednek. E két anyaggal szemben a ritkábban használt ólom tompa fénye sejtelmes és elmosódó formákat követel. Szervátiusz Jenő, Halmágyi János és Kocsis András egy-egy műve az anyag szépségeinek teljes átértésével készült. Általában tapasztalható, hogy a szobrászok sokkal jobban ismerik anyagaik természetét, mint a festők. A kötött anyag legyőzéséhez szükséges testi munka szinte a természeti törvények következetességével irányítja a szobrászt a legkisebb ellenállás, az anyag belső szerkezetének felismerése felé. Ez általános jelenség s az európai művészeti forradalmak útját követve is megerősödik ez a tapasztalat. Sokkal következetesebb és egyenebb ez az út, mint a felelőtlenségnek engedelmessé váló festői anyagok kusza útvesztője.

A kiállított műveknek az anyaghasználat szempontjából való áttekintését azzal zárhatjuk le, hogy sajnos az anyag természetének felismerése, titkainak és lehetőségeinek kifürkészése általában nem jellemző az erdélyi festők dandárjára. A fiatalabbja, úgy látszik, az anyagot csupán szükséges rossznak tekintik, s nem hogy befogná képességei elé, hanem örökös civódásban él vele. Nem kétséges, hogy e harcból ki kerül ki győztesen, az egyik oldalon egy természeti erő áll, a másik oldalon meg az esendő, gyenge ember.

2. Térjünk át a kiállításnak az eszközök használata szempontjából való áttekintésére. Az anyag és az eszköz közötti alapvető különbség az, hogy az első a külvilágban adott, az alkotó lelkiakatától független valami, a másik csak részben van adva a külvilágban, elsősorban az én szerves része. Természetes, hogy rideg egyedülvalóságában nem tárgyasítható olyan mértékben, mint az anyag, mert állandóan átjárja a teremtő élet lüktetése.

Vegyük elsősorban a vonalat mint művészi kifejező eszközt.² Ez az ember legősibb és szükségyszerű kifejező eszköze. Alapjai az emberi mozgásban vannak, közös tőről hajtott a táncsal és a dallammal. Mivel embersé-

² A vonal mint művészi kifejező eszköz. Termés 1943: 102—117.

günk legmélyéről fakad, mint kifejező eszköz, hatalmas lehetőségeket rejt magában. Eredetileg tárgya csupán az őt létrehozó s vele egyenértékű érzelem. Általa az egész világot mozgásban érzékeljük és teremtjük újjá, mint egykor Siva, aki táncával teremtette meg az egész eleven valóságot. A vonal ősi, mágikus erejű eszköz. Mindezek után azt várhatnók, hogy elsősorban ez az eszköz uralkodik a felszabadult modern emberben. Az új európai művészet él is ezzel az eszközzel s kiváló művészek kezén visszakapta egykori értelmét, a kiállítók közül azonban egyedül Nagy Imrében van meg ennek az eszköznek hatalma, értékei még Varga Nándor virtuóz karcában is feltűnnek. A kiállítást járva az az érzésünk, mintha a vonal meghalt volna, félelmetes hatalmát nem ismerik. Miért van vajjon ez? Művészettörténetileg mindenképen az erdélyi művészek elmaradottságát példázza. Az impresszionizmus elvetette ugyanis a szobrászilag értelmezett formát s vele együtt a vonalat is, a jelenséget az atmoszférában és a színben oldotta fel. Vonalt a természetben nincsen, jelentették ki s igazuk volt, mert nem a természetben, hanem bennünk van. Az impresszionizmus azonban olyan értékeket termelt ki, amelyek emberi nagyszerűségükben bőven kárpótolták e nemes eszköz elejtését. Ennek az egykori forradalomnak visszhangját megtaláljuk a kiállításon is, de csak fonákjában. A kiállítók közt egyetlen vérbeli impresszionistát sem találtam. Bár valamennyin észrevehető e kor termékenyítő hatása, de az azóta eltelt időben súlyos emberi problémák tolódtak be a természet játszói szín- és fényjátékába s ezek átformálták a látást. Az erdélyi festők legtöbbje a régi és új határmegyéjén ingadozik s ez a bizonytalankodás nagyon zavaró. Az európai modern művészetben éppen az emberi tartalom erőteljesebb hangsúlyozása juttatta a vonalat újból eredeti rendeltetéséhez. Szomorú vizsgálja a kiállítóknak, hogy csak szölamokban igyekeznek a fejlődés ütemét követni, de ahol igazán tanulni lehet, ott nincsenek jelen. Mentések ez alól a megítélés alól a szobrászok és fametszők, mert anyaguk a vonal igazi természetét úgy sem engedné kibontakozni.

A szín sem csupán a természetben van adva számunkra. Igen sok ősi kötöttsége van az ember érzelmi világával s annak közvetlen kifejezésével. Ennek bizonyítására csak néhány tallózásszerű példával szolgálok. Mindenki előtt természetes a világos színek derűs, a sötétek komor hatása. Ezenfelül minden embernek fűződnék az egyes színekhez olyan képzetei, amelyek nem azonosak a színt hordozó tárggyal (vö. pl. Rhimbaud híres versét a magánhangzók színeiről), ez annyira köztudomású, hogy mindennapi beszédnyelvünk is számos erre való utalást tartalmaz, pl. „vad piros“, „haragos zöld“, „enyhe kék“ stb. A festők meg állandóan használják a „hideg“, „meleg“ megkülönböztetést. Valószínű, hogy a színeknek ezek a tulajdonságai sokrétű lelki hatáshálózatból magyarázhatók csupán. Érzelmi hátterük kialakulásában bizonyára jelentős szerepe van a képzetkapcsolásnak is (pl. a vér, a tűz, a hó, a halott és a gyász színe, stb.). Úgy látszik, hogy e kapcsolatok lelkiéletünk praelogikus rétegében keletkeznek s ebben a rétegben alakul ki a színek szimbolikája is. A színek szimbolikus jelentőségére nem csak a természeti népek néprajzából ismerünk példát, kitűnő példázza jelentőségüket a távolkelet művésze s a román kor előtti Európa művészetében is nagy jelentősége volt a különböző színeknek. Még a népművészetekben is bizonyos, egy népre jellemző színharmóniák állandósultak. Vagy véletlen-e az, hogy a forradalom színe éppen a vörös?

E futólagos példák csupán arra szolgálnak, hogy világosan felismerhessük, hogy a színek egyéniségét nem szabad csupán a természetben látott színekből magyarázni, hanem a színek érzelmi súlyát az ében adott előfeltevételek alakítják ki. Nagyon valószínű, hogy a természet egy-egy színharmó-

niája is épen azért szép, mert benne olyan új egységbe kerülnek érzelmi zengésű színeképeink, amely lelkivilágunk új magáraismerését indítja el, s ezért hagy bennünk olyan mély nyomot. Más, materialisan mérhető tulajdonságai is vannak a színeknek, vannak közöttük sugárzó és összezsugorodó színek, ezek nagyjából azonosak a festők által hideg és meleg színeknek nevezett színekkel. Két végletük a piros és a kék. Ha e két színből egy-egy pontosan egybevágó négyzetet festünk, akkor a piros négyzet nagyobbak hat, a kék pedig kisebbnek mint a felrajzolt üres négyzet. E sugárzás és összezsugorodás következménye, hogy az egymás mellé rakott színek átalakítják egymást. Ha például egy fehér vászon egyik sarkába egy piros foltot festek, akkor ez a folt nemcsak a festék által ténylegesen kitöltött terület színét változtatja meg, hanem finom fátylával átszínezi a még üres fehér felületet is. Ha azután lassacskán az egész felületet benépesítjük színekkel, akkor azok át-átjárják egymást, halvány lazurként kerülnek egymás fölé, s így mindegyik átalakul.

Az emberségünk legmélyéről fakadó színlátás ugyanúgy kivétel a külvilágra és ugyanúgy megtelik a látott világ lényeiének alakjaival, mint a vonal. A színt szemünkkel mindig tárgyakon, illetőleg lényeken észleljük s kékje bennevillog az atmoszférában. Azt hiszem azonban, hogy a fenti példák után senkiben sem lehet kétség aziránt, hogy a szín mint művészi eszköz elsősorban az én-é, s a művész megsejtett színharmóniáival nem a külvilágot másolja, hanem saját maga érzelmi állapotát igyekszik megvalósítani. Ezért van az, hogy egy-egy művészembert egész életén végigkísér sajátos színskálája. Kitűnően tapasztalható a színeknek ez az egyéni volta akkor is, ha egy jelenséget egy időben többen festenek le (pl. festőiskolában), ahány kép annyiféle színösszhang, pedig a természetben adott színeket a szemek egyformán közvetítik. Ugyanarra az eredményre jutottunk tehát, mit a vonalnál: a művészi kifejező-eszköz, nem a külső valóság objektív rögzítésére való, hanem az én tartalmának kivetítésére.

Ennek az eszköznek anyaga a keszenkapott festék. Nyilvánvaló, hogy a festék nagyon durva valami, amit ki kell művelni, gazdagítani kell, s főként ki kell fürkészní belső törvényeit, hogy a művész azt valósíthassa meg vele, amit belső kényszere diktál. Ha nem ismeri meg anyagát, akkor esapkodás, idegesség lesz egész élete: küzdelem az anyaggal. Ez a küzdelem azonban nem magasrendű művészi küzdelem, hanem csak azért van, mert az eszköz nem műveli anyagát. Alapos és mély színkultura nélkül nincsen igazi festő. Akiben megvan a belső feszítőerő, az előbb-utóbb úgyis rájön, hogy hiába tervez szép dolgokat, meg kell ismernie eszközét és anyagát, mert enélkül egy lépéssel sem tud előrejutni. Mindezekből világos, hogy a színkultura foka nemcsak a művész tehetségének mérője, hanem magával szembeni lelkiismeretét is elárulja.

Ha a színkultura szempontjából nézzük a kiállítást s ennek mértékével mérünk, bizony nagyon lehangoló eredményt kell feljegyeznünk. A legtöbb képen nem az emberi tartalommal megtöltött szín, hanem a gyári festék, a kémikus rideg készítménye uralkodik. Szinte mint a derűs és komor színek ellentéte emelkedik ki a kiállítók közül két nagykulturájú művész: Szolnay Sándor és Barcsay Jenő. Nagy Imre eredetileg inkább grafikus természetű mondanivalóit is átmelegíti színeinek egyénien fanyar összhangja. A fiatalok közül Pirk János, Incze János, Iván Szilárd, Szentiványi Lajos és Incze István való a vérbeli festők közül. Mohi Sándor pasztelles színeiben is van egyéni összhang. Fülöp A. Andor egy színen, a sárgán belül finom árnyalatokra törekszik. Még egy-két tehetséges villanás és végére is értünk az értékek felsorolásának. A vonal vizsgálata után tehát a szín elemzése is

arra a szomorú eredményre vezetett, hogy a kiállítók nem hajlandók tudomásul venni azt, hogy a művészi tartalom csak az anyag és az eszköz természeti erőinek irányában válhat magasrendűvé. Olyan törvények kötik a művészi alkotást, mint amilyenek pl. a fa növést, vagy az ember születését. Ha e törvényeket nem teljesítik ki magukban, örök tehetségek maradnak, de művész sohasem lesz belőlük. A tehetség nem emberi rang, a művész pedig a legnagyobb az emberek közt.

Jól megfigyelhetni, hogy színlátás szempontjából a kiállítás szinte kettévágható. A baloldali teremben csupa világos színű képet látunk, a jobb-oldaliban meg a sötéthangulatú képek uralkodnak. Ez az észrevétel akkor válik érdekessé, ha megtudjuk, hogy a baloldali terem minden egyes kiállítója itt Erdélyben nőtt fel, a sötétebb csoport kiállítói pedig más magyar területekre származtak ki s főként Pesten tanultak. Szinte önként felvetődik a kérdés, hogy e különbségben vajjon nem a sajátos erdélyi látásmód megnyilatkozását kell-e látnunk. Vajjon ez a jelenség nem áll-e összefüggésben a sokszor hangoztatott, de meg nem határozott erdélyi szellemmel? E beszámoló befejező részében igyekszem erre a kérdésre is feleletet adni.

Vizsgáljuk a kiállított műveket a forma szempontjából. A forma épen úgy alkotó eleme a szobrászatnak, mint a festészetnek. Az előbbiben megfogható tériségében, az utóbbiban csak a tériség látszatával felruházva jelenik meg. A forma — egyensúly. Az élőlények, vagy a hatalmas földi erők által formált élettelen tárgyak belső feszítőereje ezen keresztül érintkezik a külvilággal. A belső és külső hatóerők egyensúlya valósul meg a formában. Csupán köpeny a forma, amely értelmét nem önmagában hordja, hanem abban, ami mögötte s kívülre van. A külső világról a forma együttérző átélése útján alakul ki bennünk a valóság képe. Világos, hogy a művészi forma belső értékét nem az optikailag észlelt felület utánzása adja, hanem az, hogy mennyire képes a felületen keresztül az azt létrehozó életelvet, vagy személytelen teremtetőert sugallani. Ez a forma természetesen hordozója a vonalnak és a színnek is. A forma igazi megragadása tehát egyértelmű az ábrázolt valami művészi újjáteremtésével. Csak akkor válik azonban elevenné, ha alakulásának belső okait, mozgásának lehetőségeit is magában rejti. Ez pedig a művészetben csak úgy érhető el (a művészet ugyanis nem tud élő embert, fát, stb. teremteni), ha az optikailag, vagy tapintással észlelt formát, annak belső valósága és az ábrázolásához felhasznált eszköz természetének irányában átalakítjuk. Ismét kiderül tehát a természet szolgái utánzásának lehetetlensége és céltalansága. A természet e magasrendű átköltésének képessége igazi fokmérője egy művészember képességeinek. A kiállított műveknek a művészi forma mérőléccével való ellenőrzése lesújtó eredményre vezetett. Ismét csak a már többször felsorolt művészek: Nagy Imre, Szolnay Sándor, Gy. Szabó Béla, Szamosi Soós Vilmos, a formával magasrendű küzdelmet vívó Kós András, Borberek Kovács Zoltán, Vida Géza és Szervátiusz Jenőnek terrakotta feje, Bordy András félaktja azok a művészek, illetőleg munkák, akiknél s amelyekben a forma művészi életre kel. A kiállítók nagy többsége tehát nem jutott el a forma lényegének megérzéséig.

Érdekes megfigyelni, hogy az anyag által kötött szobrázások mennyivel közelebb állanak a forma átérzéséhez, mint a festők. Úgy látszik, a nehéz fizikai munka szinte követelőleg teremti meg a forma megérzését. A forma kérdésének kitisztulásához nagyon hozzájárult Hildebrand Adolf kitűnő tanulmánya (A forma problémája a képzőművészetben), amely hosszú időn keresztül valóságos bibliája lett a felnövő szobrásznemzedéknek. Az európai művészetben ez a könyv tudatosította a formatisztaság kérdéseit. Mint minden kívülről jövő beavatkozásnak, úgy ennek is megvolt a káros kísérőjelen-

sége. A tiszta szobrászi kifejezőmódra való törekvésükben, sallangmentes előadásmódjuk csiszolásakor igen sok derék szobrásztehetség megfélekedezett arról, hogy a szobor végeredményben nem önmagáért van, hanem a benne testetöltött tartalomért. Ennek a felszabadulással járó eltávolodásnak távoli utórezgéseit a kiállításon is megfigyelhetjük. Milyen szép, tiszta formák vannak pl. Andrásy Kurta János művein, e kiváló képességű szobrászunknak nagy hibája azonban, hogy annyira a formatisztaságra fordítja minden figyelmét, hogy közben az érzelmi elem teljesen kiesik műveiből. Borberekí Kovács Zoltán monumentális formálását is fenyegeti néha ez a veszély. Kósa Huba András is túlzott igyekezettel őrködik a formán, szerencsés ötvö-zete a formatisztaságnak és a tartalomnak Kocsis András Apá -ja. Szervá-tiusz összetöredezett formáival közeledik valami erőteljes tartalom megszólaltatása felé, egyelőre azonban a formával kínlódik új korszakában, erőteljes képessége biztosan átsegíti őt e válságon.

3. Az eszközök területét elhagyva már a művészi alkotás legmélyebb gyökereit nyomozzuk a téralkotás vizsgálatakor. Az élet, ugyanúgy mint az alkotás, térben és időben bontakozik ki. A képzőművészet nem képes az idő ábrázolására. A futuristák ezirányú kísérletei csődöt mondtak. Még leginkább azoknak a középkori festőknek művein van meg az időbeliség, akik egy képre több jelenetet sűrítve mondták el egy-egy bibliai történet vagy valamelyik szent életének cselekménysorát. Nem tekintve ezeket a kísérleteket, az idő mint a tudomásulvétel kategóriája nem lehet tárgya a képzőművészeteknek, a kiállításon nem is látunk ilyen irányú kísérletet. Képnek, szobornak szerves és állandó építője a tér. Erdemes lesz tehát a kiállított műveket ebből a szempontból is mérlegelni. Vegyük először a festményeket sorra.

A tér magában véve ábrázolhatatlan, sőt mint kitűnő böleseleti kutatók bizonyítják, elképzelhetetlen is. A teret a benne levő teremtményeken keresztül érzékeljük s térképzetünk kialakulásában igen nagy szerepe van saját mozgásunknak. Tulajdonképpen mozgásunk tágul a tér kategóriájává, s ebben a térré tágult émben érzékeljük a környezetet is. Láttuk azt, hogy a külső valóság sem száraz optikai képként jelenik meg az alkotásokban, hanem megismerhetetlen eredeti összefüggése helyett saját én-ünk összefüggései adják szerkezetét. Ilyenképpen az is bizonyos, hogy az összefüggések által keltett térképzet sem lesz azonos az objektív térrel. Ez az emberivé vált tér veti meg ágyát az alkotásnak, benne nőnek az emberek, állatok szoborrá vagy festménnyé s állanak ki a földből házak, fák s benne szeli a levegőt a röppenő madár. Ez a tér nem azonos az őt megtöltő atmoszférával, mint ahogy nem azonos a benne levő egyéb dolgokkal sem.

E tér művészi alakítása az európai művészetben az utolsó 600 évben a perspektíva rendje szerint történik. A perspektíva rendet teremtett a külvilág tárgyainak látszólagos összevisszaságában s így az általuk érzékelt térben is. Ez a rend azonban nem azonos a valóság és a benne élő ember belső rendjével, nem más, mint a látási szerv törvényeinek a valóságra való kivetítése. A kínai és japán művészet téralkotása másként történik s más a természeti népek ábrázolásainak tere is. A mult század művészi forradalmi különösen a húszadik század elejének forrongó alkotásvágya a maga új szemléletének formálása közben ösztönösen e távoli világok térkép-zéséhez nyúlt. Mivel azonban e művészetek más talajban s más emberanyag-ban, más szellemi és materialis feltételek közt kristályosodtak ki, az európai művészet nem gazdagodhatik belőlük s így az erre való törekvések több-kevesebb exotikus jellegük mellett sem teremthettek fejlődési alapot. Ha figyelemmel kísérjük a mai európai művészet alakulását, mindenütt azt

láthatjuk, hogy lassan a perspektíva szemlélete ismét elfoglalja a képépítésben eddig vitt szerepét.

Mire képesek erdélyi művészeink a téralkotásban? Az első, amit a kiállítás szemlélésekor meg kell állapítani, az, hogy a színhasználatkor tapasztalt kettősség a téralkotásban is tapasztalható. A világosabb színekkel dolgozó, itthon felnőtt kiállítók, kevés kivétellel nem éreztetik az organikus teret. Képeiken e tér összezsufolódik, az összetöredezett formák szinte foghatóvá teszik a teret. A másik csoport általában a látott tér nyugodt tudomásulvételével építi képeit. Nem kézenfekvő gondolat lenne-e e kettősségben a hegyek által szétdarabolt térben felnövő ember és az Alföld végtelen síkja fölé feszülő égboltozat ígészetében nevelkedett látásmód kettősségét keresni? Erre a kérdésre befejező összegezésemkor visszatérek. Három nagy művészünkben szemlélhetjük legtisztábban a térrel való bánásmód mikéntjét. Szolnay Sándor a valóságot a látszati képen keresztül ragadja meg s tölti meg emberi tartalommal. Nagy Imre darabos embereiben s terében a tér könnyedsége acélkeménységűvé válik, s az ismétlődő motívumok által szinte a Bach-i fugák végzetszerűséget kalapáló ellenpontozásával lép elénk. Barcsay Jenőnél a tér szinte a vajadás fájdalomában fetreng. Egymásra nehezedő hegyei, megkínzott fái s megnyomorodott házaiból határtalan szomorúság szól felénk, mindezt még fokozzák mély bánattal teli, sötét színei. Szinte azt mondhatnám, hogy a tér teljes átélése rajtuk kívül egyetlen kiállító festőnkben sincsen meg. Gy. Szabó Béla, Incze János, Mohi Sándor, Bartha László és Incze István képességeiben vannak a tér alkotóerejét megérező sejtések, de még nem teljesedtek olyan mértékben ki, mint ahogyan azt Szolnaynál, Nagy Imrénél és Barcsaynál láthatjuk. Még a Rudnaytól megteremtett hatalmas térélmény visszhangja csendül meg másodélményként Kun István képein. A többi kiállító festőkről szinte azt mondhatjuk, hogy csak azért érzékelünk teret, mert képeiken tárgyak és emberek vannak s ezekhez bennünk önkénytelenül a tér képzete fűződik.

A szobrászi téralkotás másfajta mint a festői. Itt a tér a felület hullám völgyeiben húzódik meg, de mozgásértéke túlmutat a felület egy-egy kis darabkáján és folytatódik a szobrot körülvevő térben is. A szobor tehát megformálja a körülötte levő teret. A szobornak ez a térformálása nem tapintható, nem mérhető, de sajnos még kevésbé magyarázható. Idézzük emlékezetünkbe azt, amit a fehér vászonra tett piros színről mondtam, ennek jelenléte alig észrevehetően, de az egész vászon felületének színét megváltoztatja. Ugyanígy a meg nem fogható térbe épülő szobor is egyszerre megformálja környezetét. Talán két példa közelebb visz a megértéshez: Borberekí Kovács Zoltán Szobrásza és Kós András Fehér embere rendelkeznek ezzel az erővel. A szobor felületét érintő tér határozott irányt kap s a szobor formái mint mágneses erővonalak formálják a teret. Ennek az alakítóerőnek elemzése, mint mondtam, túlesik az elmondhatóság határán, s így nem is próbálkozom további megközelítésével. Egy azonban bizonyos, ennek az erőnek megérzése majdnem valamennyi szobrászunkból hiányzik. Legtöbbjük csak a szoborból kifele ható erők felületformáló hatását érzi meg s nem látom, hogy a kívülről ható erők alakítása bármilyen szerepet is kapna munkájuk közben.

A fény megérzéséről csak röviden írok, tulajdonképpen csak Szolnay Sándor, Nagy Imre és Pirk János képein és Gy. Szabó Béla fametszetein találjuk meg igazi művészi sikon való kifejezését. Arról a magasrendű küzdelemről, amely a fény és árnyék egymással való harcából fakad, a többi kiállítónál nem nagyon beszélhetünk. Pedig szinte két őselem küzd itt egymással, hasonlatosképen a perzsa ősrége Ormuzd és Ahrimánjához. A kép

minden porcikájába behatol a fény, s a legvilágosabb fénykévében ott csillog az árnyék fátyola. Az újabb európai festészetből szinte teljesen hiányzik e két elem dinamikus küzdelmének megérzése. A magyar művészet két nagymesterében, Rudnay Gyulában és Egry Józsefben testesül meg e két szimbolumerejű elem küzdelme. Ez a fény nem azonos az atmoszféra játékaival, de akkor rekedt ki az újkori festészetből, amikor az atmoszférát kizárták. Braque, Picasso és társaik ismét visszatértek a tárgyak lokális színének kiaknázásához, miután az új festők 50 éven keresztül egyebet sem tettek, mint szidták az akadémia lokálszínkultuszát.

II.

A művészember természetrajzának egyik külső árulójele a tárgykör választása. Legmagasabb értelemben az alkotás tárgya nem más, mint épen maga az alkotás, a teremtés. Ilyen szempontból e folyamat az optikai világra vonatkoztatva tárgyitalan. Azonban ez a tárgyitalan lendület csak tárgyi formában valósulhat meg, s így elkerülhetetlen, hogy a kép valamit ne ábrázoljon. Azok a törekvések, amelyek az utolsó negyven évben a tisztán elvont képkalkotás irányában történtek, a lehetetlenséget kísérelték meg s a további fejlődésre hatástalanok maradtak. A témaválasztáskor nem olyan irodalmi, anekdotikus ízű dolgokra gondolunk, mint pl. a duzzogó húszár, stb. A csattanó tréfák, vagy ízes történetek az irodalomra s nem a festészetre tartoznak. Világos azonban, hogy a választott téma nem véletlenül ez vagy amaz a dolog, hanem belső összefüggésben van az alkotás érzelmi tartalmával. A téma az alkotó ösztönnek a külvilágban megtalált egyenértékű megjelenése. Vaszary János mondotta egyik korrektúrája alkalmából, hogy minden kép őszinte vallomás, még akkor is, ha csaláson épül. Nagyon tanulságos dolog a képzőművészet történetét az ábrázolt tárgykör alapján követni. Azok, akik ezt az utat bejárták, egyértelműleg arról tudósítanak, hogy a témában a művész mint a társadalom tagja jelentkezik. Ne vesszünk óriási időbeli távlatokba, maradjunk csak az utolsó évtizedeknél. Ha valaha élt az emberiség zsúfolt történelmi pillanatokat, akkor most a világháborúk korában azokat élte. Önként következnek, hogy a világháborúk korának alkotásaiban e kataklizmák borzalmait vagy hősi époszait örökítenék meg a művészek. A valóságban azonban nem így van, szinte csak a habitudósítók alkotásaiban láthatjuk e világéges visszhangját. Talán a történelmi mult felidézésére nyújt alkalmat a háborúk sora? Nem, egyáltalán nem. A most születő néhány történelmi kép nem e hatalmas hullámverés visszhangja, hanem a mult század festészetének halovány tükrözése. Madarász, Székely Bertalan, Benczur és Gyárfás munkásságának száraz morzsája. Ha a háborúk nem, akkor talán a forradalmak teremtik meg az új témakört? Mit látunk ezen a téren? A futurizmus, amely a fasizmussal együtt harcolt az új olasz ember megteremtéséért, egyre jobban behelligadt az olasz művészet nagy tradíciójában, s egyre jobban kikapcsolta eredeti problematikáját. Carra, vagy Severini ma inkább Ubaldo Oppihoz vagy Felice Casoratihoz hasonlít, mint 30 évvel ezelőtti önmagára. A nemzeti szocializmus forradalmi erői a művészet terén a mesterség becsületes elsajátítását tűzik ki feladatul, a lassan és meggondoltan fejlesztett munkamenetet. Mindkét európai forradalom művészeinél a témaválasztásban, különösen a nagyméretű megbízásokkor érezhető csupán az ideológia, de az eszközök maradtak a régiek. Már pedig az eszköz erősen függvénye a belső tartalomnak. De talán a kommunizmus teremtett új formanyelvet? Talán itt fejlődött az expresszionizmusból s a belőle fakadt művészeti forradalmakból az új képzőművészeti kife-

jezés? A kommunista Oroszország művészetét csak művészeti folyóiratokból s a Kiebben látott műalkotásokból ismerem. Itt is pontosan az a folyamat játszódott le, mint Európában. A mai orosz festészet formanyelve a késő impresszionizmus előadásmódjával azonos. A kezdeti lendület itt is a tradícióhoz való visszatérésbe torkollott. Oroszországban megvan az a különbség, hogy nem az egyházi ikonfestés századok óta begyökerezett iskolája folytatódik, hanem inkább a párizsi iskola eredményeit építik tovább. Ez egyelőre a művészek tradíciótlan ingadozásához vezet. Itt is csupán a tárgykör az, ami a környezet erőfeszítéseire emlékeztet. Mindhárom forradalom elsősorban nem a képzőművészetben, hanem a monumentális építészetben találta meg tartalmához méltó kifejezési eszközét. Európában szinte természetesen az antik építészet formálórejét érezzük az új épülettömbökön. De vajjon mi a helyzet Oroszországban? Még emlékezünk a forradalomnak Tatlin által megtervezett, de soha meg nem valósított épületesodájára. Ennek lényege az volt, hogy egy óriási acélspirálisba három, fokozatosan kisebbedő tüvegöt helyezett. E tömbök mindegyikében állami hivatalok lettek volna s a forradalmi erők örök mozgásának jelképeként a tömbök állandó forgásban lettek volna, az alsó egy év, a közbeeső egy hónap, a legfelső egy nap alatt fordult volna meg tengelye körül. Az új dolgok mindig bizarrak, tehát nem kell e különösen hangzó tervet megmosolyogni. De mi lett belőle? Amit magam láthattam, az óriási épülettömbök mindegyike neoklasszikus stílusban épült. A 8–12 emeletet átfogó hatalmas korinthusi oszlopok mintha az orosz barokk építészetből nőttek volna nagygyá!

Sehol sem azt kapjuk tehát, amit eleve várhatnánk. De tényleg fennáll-e ez az ellentét? Meggyőződésem, hogy nem áll fenn, csupán ritmuskülönbség van a külső valóság és a művészi valóság között, a művész messze megelőzi azt a kort, amelyben él. Míg a népek harcában százezrek véreznek el az új világért, az a művész, ki még a háborúk és forradalmak előtt a legharciasabb és a legforradalmibb volt, most már túljutott ezen és alkotásaiban már az új világ emberének, tájának és munkájának képét formálja. Az emberi építőmunka hőseit ünnepli, még a mult emlékképeiként megjelenik a nyomor is nála, de már mindent a fény önt el. Elgyönyörködik egy-egy gyümölcsös tálban, a virágzó fákban, az emberi munka szépségében. Olyan világosságra törekszik, amelyet csak nagy gondolkozók láttak meg a világban. Ösztönösen vonzódik a néphez és a munkáshoz, mert érzi, hogy belőle újul meg az emberiség. Kerüli a cifra sallangot és az ügyeskedést, inkább dadog, de mindenáron őszinte akar lenni, érzi, hogy ez az új világ alapja. Egyes művészekben újra felbukkan eredeti tisztaságában a vallásos élmény. Sallangmentesen ébred rá, hogy egy-egy népnek milyen belső értékei vannak s igyekszik azt magából kibányászni, hogy annál színesebb legyen az emberiség szövete. Egyszerűen egy új idealizmus járja át a vajudó emberiséget, amely túltekint az érette folyó küzdelmen, s már a megvalósulás útját járja. A témaválasztás és a világnézet tehát erősen egybeötvozódik, s ehhez az anyaghoz mint harmadik társul a művészi alkotás szerkezete, a kompozíció.

Ha erről a kivilágosodó látóhatárról hirtelen és átmenet nélkül egyszerre a kiállításra fordítjuk tekintetünket, akkor nagyon kellemetlen érzéseink lesznek. Mint legyőzhetetlen élmény tolul bennünk a felismerés, hogy hiszen a legtöbb kiállító szinte csak azért fest és mintáz, mert kézügyessége van. A festési kedv, vagy a mintázáshoz való hajlam azonban nemcsak a hivatott művészekben van meg, mint ahogyan sok embernek van hajlama a hangszerek ügyes kezeléséhez, anélkül, hogy zeneköltő lenne. Az biztos, hogy a festési és mintázási kedv kiélésekor is támadnak nehézségek, amelyeket le kell győzni, s így bizonyos küzdelem keletkezik. Ez a küzdelem

azonban nem azonos a művész küzdelmével, amelyeket a természet erőivel vív saját emberségéért, mint ahogyan a skálázás küzdelmes gyötrelmei sem az alkotás szülőfájdalmai. Nagy tere nyílik itt az önámításnak. Érdekes, hogy míg a zenénél pl. mindenki aránylag könnyen választja el az ügyes muzsikust a nagy alkotó szelelemektől, a képzőművészetben nem így van. Itt mindenki, akiben valami adottság mozog, egyszerűben művésznek hiszi magát s képeiben és szobraiban ezzel az igénnyel is lép fel. A kiállítás képe ebből a szempontból olyan lehangoló, hogy nem is merek ezzel a mérőeszközzel végigmenni a kiállított tárgyakon. Művészek neveit nem is említem, csupán nagyjából utalok az anyag és eszköz tárgyalásakor kiemelt kiállítókra. Nem a felzúdulástól tartó ember óvatossága diktálja számomra ezt a tartózkodást. Utóvégre amikor az új, az ediginél tisztább ember alakításán dolgozunk, ilyen szempontok nem vezethetnek. Tartózkodásom oka egyedül az, hogy ez a kiállítás épen a fordított eredményre vezetne, mint amit el akarna érni. A mult bűncit nem lehet egyetlen bírálattal helyrehozni, itt csak fokozatos nevelés lehet eredményt elérni. Ez az egészségtelen állapot ugyanis nemcsak emberi gyengeségből fakad, hanem nagymértékben a kritika felelőtlensége fejlesztette ki. Nem mért rideg mértékkel, hanem több-kevesebb hozzáértéssel csak dicsért, úgy hogy mindenki vagy öngazolást talált benne, vagy rosszindulatot, ez természetes ellenhatásként ugyanarra az eredményre vezetett, mintha dicsért volna. Magukkal és a közösséggel szembeni felelőtlenségre nevelte a művészeket, illetőleg helyesebben a több-kevesebb közügyességgel megáldottakat, ahelyett, hogy komoly szóval megmutatta volna helyüket a közösségben. Így az egyéniségnek olyan bizarr zűrzavarát hozta létre, amelyben az egészséges ember csak elszörnyedve járhat. Ez a jelenség általános európai tünet volt, s a fent mondottak nem egészségben vonatkoznak szűkebb pátriánk állapotaira. A bírálók általában mindent remekül megmagyaráztak, főként ott érezték magukat biztonságban, ahol nem zavarta őket az, hogy értik is, amiről írnak. Kialakult egy tolvajnyelvhez hasonlóan kezelhető szóképsorozat. Ezt a bírálók javarésze — mindig akad tiszteletreméltó kivétel — szinte úgy kezelte, mint a gulliveri tudós szóköckáit, amelyek egy-egy madzagrángatásra más és más sorrendbe sorakoztak s e szavak értelemnélküli egymásmellettsége adta a legnagyobb tudományos teljesítményt.

Ha az ember nagyobb távlatokból nézi a művészetet, akkor a jóakarató diletánsok munkája amúgy is kiesik az idő rostáján, s a nagy egyéniségek mindinkább kiemelkedve vezetnek az új szépségek felé. Ilyen szempontból szinte közömbös lenne, hogy ki mit művel, egyrésze úgyszólván veszendő dolgokkal foglalkozik, s ennek nyomavész. Amikor azonban az új emberen munkálunk, akkor ennek a felelőtlen álláspontnak nem lehet szava. Minden ember érték. Hány értékes ember tragédiája születik meg abból, hogy képességeit — sokszor a kritika támogatásával — túlméretezi s csak később eszmél rá tehetetlenségére, amikor már az egész életét erre az egy lapra tette fel. Ezekből a társadalom szempontjából használhatatlan, cinikus, mindenben esalódott emberekből új embert faragni már nem lehet. Remélem, hogy az egészséges bírálat lassu mélyítése során eljuthatunk majd odáig, hogy a gondolatokat majd névszerint is konkrétizálhatom.

Egyelőre nézzük, hogy mi lenne az a segítség, amellyel e lehangoló helyzeten máról holnapra segíthetnénk. Az alább mondottakat négy gondolatkörre osztom s csak egyrésztük vonatkozik szűkebb erdélyi művésztünkre, másrésztük általános jellegű, de az erdélyi művészetre is érvényes időszerű gondolat.

1. Sokkal erőteljesebben meg kell rostálni a kiállítások anyagát. A

bírálóbizottság munkájáról jegyzőkönyvet kell vezetni s e jegyzőkönyv megfelelő részének kivonatát minden beküldő megkapja, akár elfogadják a képét, akár nem. Meg kell szüntetni az indokolás nélküli elutasítást. Természetes, hogy e kivonatok a bizottság részéről bizalmas jellegűek. Ez meglátsítja ugyan a bírálóbizottság munkáját, de egyúttal növeli felelősségét és olyan nevelőeszközt ad a kezébe, amelynek értéke alig becsülhető meg. Ugyanígy kell eljárni a pályázatoknál is. A szocialis szempontból történő vásárlások, amennyire lehet, a legkevesebbre csökkentendők. Állandóságuk egészségtelen állapotra vezet. A műkereskedelem visszaszorítandó, mert a színvonal és a közönség- s művésznevelés szempontjából egyaránt káros. Szükséges, hogy a kiállításokról részletes és teljes jószándékkal megírt bírálatok jelenjenek meg. Erdélyi folyóiratainkban a szerkesztők megértése megadta a módját a bírálat e fajtájának.

2. Óriási jelentősége van az állandó, jó kiállítóhelyiségnek. Ebből a szempontból felbecsülhetetlen értékű Kolozsvár nemes tette, amellyel nagyrészt önerejéből megteremtette a Műcsarnokot. A következő lépés egy művésziskola megteremtése kell, hogy legyen. A komoly és céltudatos nevelés ugyanis ráébreszti az embert képességei természetére és határára. Ezzel párhuzamosan művészettörténeti ismeretek is tanítandók s különösen erőteljesen kell művelni az anyagok és eszközök megismertetését. Ezzel párhuzamosan a közönségnevelésnek is új utakra kell térnie s ezt a munkát az iskolai rajzoktatás teljes újjáalkotásával kell elkezdniök azoknak, akik erre hivatottak. A közönség nagyrésze még ma is csak egyszerű lakásdíszít lát a képen és szoborban s nem részese annak a magasrendű küzdelemnek, amely az új ember megteremtéséért folyik. Tanulságos lenne egy-egy ilyen kiállításról egy-egy parasztember, munkásember, hivatalnok, katona, stb. őszinte véleményét meghallgatni. Tudnunk kell, hogy mi az, ami őket megragadja s mi az, amit ők várnak, mennyiben tudnak lehetőlni az alkotásokat létrehozó erőikig. Közönségnevelést ilyen kísérletek nélkül nem lehet elkezdni. Az a nevelés, amely nem az emberben már meglévő alapokból indul ki, eleve csatát vesztt.

Sok olyan szólam lebeg a köztudatban, amely megmérgezi a művészember magatartását és hamis alapokon fozozza öntudatát. Egy elv képviselése tehet valakit kitűnő pártmurré, de nem tehet művésszé. Egy filozófiai gondolat érlelése elmélyítheti a világról való tudásomat, de nem tehet művésszé. Egy közösség őszinte átérzése tiszteletreméltó emberi érték, de nem tehet művésszé. Így folytathatnám még e dolgok rendjét, az alábbiakban azonban csak egy kérdést szeretnék feszegetni s ez, az erdélyi szellem szerepe a kiállításon.

Az erdélyi magyar emberre jellemző magatartás a föld évenként konokul ismétlődő parancsából és a szellemi javak apáról fiúra szálló tradíciójából fakad. Az egész magyar magatartáson belül sajátos zamata és íze van, de esupán a magyarság egyik színe, önmagában nem önálló. Ez a magatartás Tamási Áronnak erősen az animizmusban és a népi katholicizmusban gyökerező emberségén keresztül egyetemes magyar értékékké lett. Tamási az egész teremtett valóság liturgiáját szövegezte meg és fantáziája a mitoszteremtés irányában működik. Tehetsége valamilyen természeti erő hatásával jelentkezik. Művészi eszközét környezetéből — a székelységből — formálta. Ez eddig rendben van, egy nagy művész alakulását figyelhetjük őszinte csodálattal, szemünk láttára kristályosodik ki a teremtés folyamata. A baj azonban ott kezdődik, hogy az erdélyi művészemberekben erdélyiségük és székelységük tudata egy sajátos pózt fejlesztett ki, amely létjogosultságát Tamási tündöklésével igazolja maga előtt. Minderről természetesen Tamási

nem tehet. Ennek a magatartásnak egészséges társadalomfenntartó erőit, amelyek a megszállás idejében hatottak, most ne kutassuk. Nézzünk szembe keményen a valósággal. Sajnos, e póz kifejlődéséhez hozzájárult a pesti kritika is, amely a még oly gyenge idevaló művészen is „székely őserőt“, „erdélyi szellemet“, stb. ünnepelt.

Soha jobb alkalom nem kínálkozik a szolamok tényleges értékének le mérésére, mint most, amikor egy-két kiváló művészünket (pl. Koszta József, Borsos Miklós) nem tekintve, együtt vannak az élő erdélyi művészek.

Emlékezzünk arra, hogy a színlátás és a téralkotás eszközeinek vizsgálatakor rámutattam arra a kettősségre, amely az itt felnőtt s a kiszakadt művészek munkáiban tapasztalható. Ez a kettősség mindjárt kézzelfogható tanulsággal szolgál amellet, hogy a kiállítás nem egység. A származásbeli közösség tehát nem teremtett meg közös formanyelvet és mondanivalót.³ Az Alföld tágas térségének minden zugát átjárja a fény s nyílt terein szinte megtestesül a térlátás szerveződése. Ha tehát e környezet alakítaná csupán a művész stílusát, akkor a kint felnőtt művészekről világos színskálát és szerves térszemléletet kellene kapnunk. Láttuk, hogy nem így van, mert színlátásuk sötét. Az erdélyi teret a hegyek összetöredezik s a növényzet sötétebb, az erdők mélyén félhomály borong. Azt kellene várnunk tehát, hogy a zsugorodott teret csupa sötét szín népesíti be. Láttuk, hogy nem így van. Nem a környezet formáló erejéről van itt szó, hanem egyszerűen az iskolázottság különbségeiről s nem utolsó sorban az egyes temperamentumok látásmódjának különbségeiről. A kint élők a pesti Főiskolán nevelkedtek, olyan környezetben s olyan tanárok vezetése alatt, akikben elevenen él a Munkácsy, Paál, Székely Bertalan öröksége, még legforradalmibb tagjaiban is. Az itteniek meg a román művészet kevés tradíciójú szűrőjén keresztül elkésve kapták a világos színekkel dolgozó párizsi iskola eredményeit. Nem a szellem különálló, csak az iskola más.

Mindezek ellenére tagadhatatlan, hogy különösen Nagy Imréné, de Szolnay Sándornál és Gy. Szabó Bélánál is találunk olyan metafizikai vonásokat, amelyek rokonok Tamási mítikus és liturgikus látásával. Vajjon nem onnan van-e ez, hogy valamennyien nagy művészek? Nem akarom eleve tagadni, hogy a mondanivaló zamatában nem található valami alig érezhető közösség. Az azonban kétségtelen, hogy ez csak emberségükben megtisztult nagy alkotóknál jelentkezik, tehát a kiállítók zömére nem vonatkozik. Egy kézzelfogható eredményt mindenképpen leszűrhetünk e felismerésből s ez az, hogy az erdélyiség és a székelykedés nem lehet művésznevelési alap. Még a tágabb értelemben vett magyarság valamilyen merev megfogalmazása sem szerepelhet mint művészi nevelésünk alapelve. Ezt a pontot meg kell világítani, mert látszólag megtagadja azt, aminek vajadását szerető aggodalommal nézzük: az igazi magyar művészetet.

Kezdjük azon, hogy igazi magyar művészet volt és van. Nem ezután kell megteremteni, hanem csak fel kell ismerni. Nem szándékom itt művészet-történeti szemlével igazolni állításomat, csak egy személyes élményt hozok fel, amelyen szinte törvényszerűleg keresztül megy minden magyar ember, amikor hosszas külföldi tartózkodás után hazaérkezik. A külföldi képtárak és kiállítások után hazatérve, egyszeriben meglátja, hogy a múlt és jelen magyar művészei tényleg ebben a földben s ebben a fajtában fogantak. Az embernek és a tájnak a zamata más, otthoni, ismerős. Ez a zamat még akkor

³ Az erdélyi művészet és a kolozsvári Műcsarnok. Esztétikai Szemle. 1943. 2. sz. sajtó alatt.

is átüt, ha a művész stílusa egyébként szinte maradék nélkül a külföldi iskolák hatása alatt fejlődött. Épenúgy megvan ez a zamat a sötétszínű Munkácsynál, Paálnál, Székelynél vagy Rudnaynál, mint Szinyeinél, Ferenczynél, Csóknál vagy Vaszarynál. Ez az érzés nem problematikus, nem ingadozón, hanem ősi egyszerűségében, parancsolólag lép fel bennünk. De ezt a minden irányban ható s a legkülönbözőbb temperamentumokat átható magatartást nevelési alappá nem lehet tenni, egyszerűen azért, mert nem tanulásból fakad, hanem a hagyomány, a körülmények, az ember és tájak s talán alkati tulajdonságaink együtteséből, egyszóval magyarságunkból fakad. Érdekes azonban, hogy ezt az érzést csak igazán nagy mestereinknél érezzük. A középszernél, a festegető vagy mintázgató kiállítóknál ez a ráébredés teljesen hiányzik. Egy-egy ilyen munkát nyugodtan elvihetnének Madridba, Stockholmba, Berlinbe vagy Isztambulba, jellegzetesség nélkül tűnnék el az ottani középszern munkái közt. A tanulság ebből az, hogy a magyarság csakis azoknak a művészeknek műveiben nyilvánozik meg, akik nagy alkotásokra képesek, tehát teljes emberségükkel épülnek bele műveikbe. Azoknál, akik eddig nem jutottak el, csak felületesebb adottságaik jelentkeznek a képeken s így e legmélyebb formáló erő nem juthat szóhoz.

A magyar művészet tehát nem más, mint a magyar emberek által alkotott jó művészet. Ez más népekre is áll. Természetes azonban, hogy a belső élmény gazdagodására vezet azoknak az egyedeknek megismerése, akiknek magatartásán ugyanez a közös élmény tüzel át, nem kevésbé azoknak a tájaknak bejárása, amelyek már nem csupán tájak, hanem legalább anyyi bennük az emberi, mint amennyi a természeti. Évszázadok munkája, nemzedékek végtelen sorának küzdelme annyira emberré formálja a tájat, mint a táj maga az őt művelő embert. E magyar táj egyénisége pl. gyönyörűen bontakozik ki Rudnay Gyula művészetében. *Szinyei-Merse Jenő* a Képzőművészeti Főiskolán tartott beszédében éles ítélőképességgel mutatott rá a magyar föld és nép megismerésének nagy művészetformáló jelentőségére. Nem a népművészet jelenti a magyar népet, hanem az élet teljessége. Ebbe a teljességbe épen úgy beletartozik a magyar föld, mint a falusi ember, de nem kevésbé a gyári munkás, a hivatalnok, a tudós, sőt elsősorban maga a művész. Történetek s történetek kísérletek arra, hogy a magyar népművészetből építsék fel a magyar „grand art“-ot, ezeket a kísérleteket alapszabályként véve elhibázottaknak tartom. Különös eltévelyedés ezzel kapcsolatban Bartók lángszére hivatkozni.

Művésznevelésünk egyik rugalmas alapját tehát láttuk fentebb. A másik alap legalább itt Európában (már pedig mi itt élünk!) a természet feltétlen biztosságú tudomásulvétele. A természet szigorú tanulmányozásának nem az az ér. elme, hogy a művész a természet másolójává legyen, hanem az, hogy a természetet mint eszközt teljesen hatalmába kerítse s tanulmányozása közben gazdagodjék szín-, vonal- és formálátása. Ez a hatalomba-kerítés azonban itt is csak az eszköz természetének irányában válhatik érdemessé ugyanúgy, amint azt a többi anyagoknál és eszközöknél láttuk. A természet tehát az eszközök sorában további gazdagodást jelent.

Vessük tehát itt is fel a kérdést: mit tapasztalhatunk e téren a kiállítóknál? Sajnos ismét csak a már többször említett néhány kiemelkedő művészünket kellene kiemelnem. Az átlag azonban, amelyben épen megnyilatkoznék a nevelés fegyelmező ereje, nagyon gyenge. Úgy látszik, félrevezette őket az az elv, hogy a művész teremti újjá a természetet (ez igaz!), felületesen, a dolgok mélyére nem hatolva bánnak ezzel a nemes eszközzel. Ahelyett, hogy a művészi alkotás egyik jellemvonása, a természet átleltelése (animizmus) bontakoznék ki a kiállított művekből, csak tettetett „nagyvonalú-

ságot“ és értéktelen zürzavart kapunk. Szívesebben nézek száz, becsületes, de unalmas studiomot, mint egy-egy ilyen „alkotást“.

4. Ahhoz, hogy a művészember megtalálja a helyét a társadalomban, nem elegendő az, hogy felismerje közösségi hivatását. Meg kell értenie, hogy az alkotás sem szabad és kötetlen, hanem erős törvények alatt áll. Ez a felismerés lehet önképzésének kiindulópontja is. Fel kell ismernie az alkotás belső törvényeit, hogy azok kiteljesítésével csiszolhassa képességeit. Ennek a felismerésnek nem kell okvetlenül eljutnia a tudat síkjáig, inkább a megérzés biztosságát kell adnia a művésznek. A tudatosság meg is árthat sok esetben, amint arra a forma tisztaságának tárgyalásakor már rámutattam.

Az alkotás kötöttségeinek és törvényeinek egyrészt már megmutathattam. Alább egy nagyobbblélegzetű gondolat kifejtésével arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy az egyes művészeti korszakok egymagukban mint egyszeri eleven alkotások viselkednek és természetrajzuk teljességgel egyezik az egyes mű létrejöttét irányító erők megnyilatkozásával. Hogyan születik egy alkotás? Kezdetben két külön principium áll egymással szemben: az anyag, amely még halott s a szellem, amely még nem öltött formát. Megkezdődik a munka s e két különálló principium kezd egymás felé közeledni, az anyag mindinkább felveszi az alkotó élmény formáját, a szellem pedig mindinkább az anyag és az eszközök természetének megfelelően alakítja önmagát. E küzdelemben létrejön az egyensúlyi állapot, a remekmű. De minden művészen megvan az a törekvés, hogy túldolgozza művét, tehát továbbmenjen az egyensúlyi állapotnál. A művészek tudják azt legjobban, hogy milyen nehéz munka közben azt a pillanatot megtalálni, amikor meg kell állani. Ha túllépi ezt az állapotot a mű, akkor technikailag egyre tökéletesebbt lehet, de épen ilyen mértékben veszít művészi kifejező erejéből. Úgy látszik, mintha e küzdelemben a szellem az anyag teljes megsemmisítésére törekednék, de közben önmaga alól veszi el a talajt.

Az, hogy egy alkotás tíz perc alatt, vagy évek hosszú során jut-e el a befejezéshez, teljesen közömbös, mert nem az alkotás természete, hanem a művész temperamentuma és alkotókészsége szabja meg az elkészülés idejét (természetes, hogy a méretek is közbejátszanak, ez azonban a lényeg szempontjából kikapcsolható tényező). Kétségtelennek látom, hogy azok a tulajdonságok, amelyeket egy alkotás megszületésekor megfigyeltünk, nemcsak egy alkotás születésére jellemzők, hanem egy művész egész életpályája is így teljeseedik ki, de így bontakozik ki egy egész korszak művészete is. Elégdjünk meg egy példával. A görög szobrászat kezdetekor az anyag uralmán még alig tüzel át az ember alakítóereje. Körülbelül a Kr. e. 460-as évek táján, az Artemision fok mellett kihálászott bronz Poseidon szobor korában jut el a görög szobrászat az anyag és szellem egyensúlyáig. Innen kezdve az a szellem lassan fölény az anyagnak s a görög alkotókészség a hellénizmus szobrászati törekvéseiben csendül ki. Ezután már teljes újrakezdésnek kell jönnie. Egy rövid tétovázás után újra kezdődik az egész folyamat, a későrómai és ókeresztény művészetben meginduló új alkotás a karoling renaissanceal végződik. A román kor újrakezdése a barokkban lépi túl az anyag engedte lehetőségek határait. Ezután ismét a tétovázás kora következik s az egymásutáni művészi forradalmak keresik a kiutat. Úgy látszik, most egy újraszülető alkotás munkálói vagyunk. Hogy mi lesz ennek az alkotásnak a tartalma s a formanyelve, az embernek melyik énje tisztul benne örökkévalóvá, azt csak sejtjük, de biztosan nem tudjuk.

Ugyanazok a törvények formálják az egyes alkotást, mint a művész kibontakozását és az egyének sokaságának munkájából születő nagy művészi korszakokat. Félelmetesen nagyszerű ez az törvény. Sok mindenre világos-

ságot derít. Nem hivatásom ezen a helyen ennek a felismerésnek részletes kifejtése, csak utalok egy kézenfekvő következményre. Megértjük belőle azt, hogy miért vonzódnak a mult művészetében bizonyos korokhoz, s más korszakok miért némák a számunkra. Bizonyára megérezték s talán ki is fejezték ezt a gondolatot a művészetbölcsélet hivatott művelői, s talán csak hiányos olvasottságom az oka, hogy magaménak hiszem. Amennyire Spengler, Bodnár és Ligeti gondolatmenetét ismerem, e felismerés nem azonos az ő hullámszerű kultúráképletükkel, amelyből hiányzik az időtlenné nőő ember s az emberbe szoruló időtlenség. E felismerés igazságának és érvényességének értéke azonban semmiesetre sem a felismerés elsőségének kérdésén nyugszik, hanem azon, hogy tényleg eszerint viselkednek-e az alkotások, az alkotópályák és az egyes emberen felülálló nagy művészi korszakok. Amennyire látom, a művészettörténelemben mindenütt követhető ez a törvényszerűség.

A művész tehát nem a korlátlan szabadság embere, nem a féktelen egyéniség megtestesítője, hanem alkotásaiban kozmikus erők uralma alatt áll, sőt azok egyszerű eszköze. Nagy a felelőssége önmagával és képességeivel szemben, mert élete nem csupán sajátja, hanem egy időn felül álló erőé.

Ezekkel a gondolatokkal köszöntöm a kolozsvári Műcsarnok első kiállítását s különösen a fiatalokat. Szeretném hinni, hogy ezek a megjegyzések hozzájárulnak ahhoz, hogy megtalálják helyüket a közösségben s fokozott erővel műveljék eszközeiket és így alkotásaikkal őszintén kiérdemeljék a megtisztelő művész nevet.

László Gyula

A KOLOZSVÁRI FINN NAPOK

A politikust népe életérdekei vezetik s a külpolitika sokszor szembe száll a nép ösztönös rokonszenvével vagy ellenszenvével. Szerencsés helyzet az, amikor a nagy leszámolások ideje olyan népeket állít egymás mellé, melyeket nemcsak az érdek köt össze, hanem a lélek ereje is közösségbe vonz. Ilyen szerencsés helyzetet hasznosított Kolozsvár magyar egyetemi ifjúsága akkor, amikor a második világháború legsúlyosabb időszakában finn-napokat rendezett Erdély fővárosában.

A finn-magyar barátságot tudósoknak köszönhetjük, hiszen a tudomány irányította népünk figyelmét északi rokonainkra. A rokonvonások felismerésével egyidejűleg ment végbe a finnek népi ébredése is. Svéd és orosz uralom szorította addig paraszti sorba ezt a kicsi népet. A XIX. század ébredő nacionalizmusa középosztály nélkül találta őket. Az európai műveltséget addig a svédek közvetítésével kapták — svédül. A nemzeti ébredésből náluk népi ébredés lett. Nem is lehetett más. Löhnrot és társai feltárták a szellemi néphagyomány kincseit s a Kalevala csodái megteremtették a finn nemzeti öntudatot. Az első világháború meghozta politikai felszabadulásukat is. A lelki ébredést hatalmas társadalmi újjászületés követte. Független államukban példás igazsággal rendezkedtek be, úgy értékesítették a nyugati civilizációt, hogy nem veszítették el saját kultúrájukat, úgy teremtettek vezetőréteget, hogy az osztálykülönbség nem választja el az embert az embertől.

A magyar közvélemény a harmincas évek elején kezdett újra foglalkozni velük. Nagy társadalmi kérdéseink megoldása vált akkor esedékessé és sokan ajánlgatták az orvosságot: tanuljunk a finn csodából. Külső és belső okok késleltették a társadalmi rendezést, a háború pedig egy időre lehetetlenné tette; ifjúságunk azonban készül arra az időre, amikor a magyar életet végre magyar akarat rendezheti. Két oka is lehet tehát annak, hogy a Kolozsvári Magyar Diákok Szövetsége az európai népek közül először a finnekre gondolt