

A MAGYAR SZECESSZIÓ ESZMETÖRTÉNETI VÁZLATA

A SZECESSZIÓ A NEMZETKÖZI IRODALOMBAN

A századforduló egyik jellegzetes művészeti és ízlésbeli megnyilvánulását, a szecessziót, a művészettörténet és egyáltalán az egész szellemi élet vagy még általánosabban a művészeti köztudat sokáig feledésre kárhóztatta. A feledés nem pusztá „memóriazavart” jelentett, valamiféle passzív állapotot, szószakozottságot vagy egyszerűen felületességet, hanem a szecesszió iránt megnyilvánuló heves ellenszemből, a szecessziós jelenségeknek mint izléstelen és dekadens jelenségeknek a tudatos és agresszív elutasításából és elítéléséből fakadt. A szecessziót követő nemzedék csömöre olyannyira állandósult, hogy még a történeti gondolkodásra is félrevezetően, bénítóan hatott. A XIX. század és a XX. század művészetével foglalkozó kézikönyvek a szecessziót jórészt negligálták, s ez hosszú időre lehetetlenné tette az impresszionizmus, posztimpresszionizmus, szimbolizmus és a XX. századi avantgarde irányzatok összefüggésének tudományos igényű rekonstruálását. Aligha szorul különösebb bizonyításra, hogy a szecesszió bagatellizálása vagy éppen a művészettörténet folyamatából való teljes kirekesztése mennyire eltorzította a századforduló egyébként is roppant bonyolult és egymást fedő művészeti jelenségekből össze tevődő arculatát.

Az ötvenes években – nevezetesen az 1952-ben, Zürichben rendezett szecessziós kiállítással – megkezdődött a szecesszió felfedezése, majd a hatvanas években valósággal divattá népszerűsödő reneszánsza. A szecesszió iránti szembeszökő fogékonyságnak meg volt a maga nyilvánvaló tudományos oka: a történeti távlat ugyanis megeremtetten a megfelelő történelmi disztinkció lehetőségét. Ezt az objektív körülményt egy szubjektívnek tetsző, ám a tudományos jellegű érdeklődés irányát erősen befolyásoló mozzanat is motiválta. Éppen a posztbauhausi kor válhatott nyitottá ugyanis a funkcionalizmus, racionalizmus, rendeltetészerűség, tiszta szerkezetesség és geometrizmus ellenpontját képező vagy legalábbis azt ellenpontnak feltételező szecesszió iránt. A szecesszióban éppen ezért hajlamos volt eleinte kizárólag az öncélú esztétizmus, a szertelen és önkényes individualizmus és a minden konvencióval és uniformizáltsággal szembeszegülő személyiség szabad önkifejezését, illetve önmegvalósítását látni. És a különböző avantgarde irányzatok – absztrakt expresszionizmus, pop-art, op-art, mimimal-art – keletkezésének idején nyilván az sem volt véletlen, hogy a szecesszióban, amelyben ott rejtek, illetve látenszen részben megvoltak az expresszionizmus, szürrealizmus és absztrakt művészet kezdeményei, a „XX. század művészeti irányzatainak egyik forrásvidékét”¹ is felfedezték.

A szecesszió népszerűsége, azaz a szecessziós divat jóval túlnőtt a pusztá tudományos

érdeklődésen. Úgy látszott ugyanis, mintha a szecesszió az emberi és művészi önmegismerés egyik nélkülözhetetlen tényezőjévé is vált volna. Nyugat-Európában és Amerikában az uniformizált életformába kényszerített ember válsághangulatát a világ ismeretlen erőinek való kiszolgáltatottság érzése, bizonytalansága, tehetetlensége is táplálta. A 60-as évek hippizmusának mítosz-, illetve vallásteremtő igénye, a különböző vallási szekták alakulása megtalálta előzményeit a szecessziót átható wagneri művészetfelfogásban, a művészet vallással való átlénygítésének ideájában, majd a szecesszió neokatolicizmusba vagy buddhizmusba forduló áramlataiban. A passzív ellenállásnak, a társadalomból való kivonulásnak, a meditációnak, sőt a szecesszió morbid, olykor perverz erotikumában igazolást találó neosex hullámnak ezeket a rituális-artistikus formáit még egy igen természetes emberi nosztalgia is motiválta: nevezetesen a belle époque, azaz a boldog békeidők iránti nosztalgia. Annak a kornak a visszaálmódása, melyben az élethabzsoló ember igényeit olyan „ráérősen”, rafináltan, szemkápráztató bőséggel és választékkal „szolgáltatta ki” érzelmi telítettségű tárgyaival, érzéki effektusokat halmozó artistikumával és meghitt személyességével a művészet. Így játszott egymásra a jóléti, fogyasztói társadalom „lelki közérzetében” a szecesszió *mássága* iránti nosztalgia és a szecesszió életérzésével való bizonyos egybeesések, *hasonlóságok*.

Természetesen a szecessziós divat társadalmi okainak feltárása nem szorosan idevágó kérdés. Felvillantásával csupán a szecesszió reneszánszának tömegméretét, valamint társadalmi és izlésbeli hatékonyságát kívántam érzékeltetni. Egy olyan meglehetősen kivételes jelenséget, amikor egy régebbi művészeti áramlat átfogó stílári és hangulati impulzusokat tud adni az ember környezetében szerepet játszó valamennyi művészeti ágna a könyvgrafikától a ruhadivatig, a reklámtól a plakátig, de formálja a mozit és a színházat is, és ősforrásává válik egy új kifejezési formának, a pszichodelikus művészetnek.²

De a jelen esetben még ennél is számottevőbb az a körülmény, hogy a szecesszió általános népszerűsége kölcsönhatásban állott a tudományos kutatással. Noha a tudományos érdeklődés járt elől, a divat a maga diktatúrájával és „jótékony” sznobizmusával máig el nem lanyhuló serkentője, valóságos katalizátora lett a további tudományos munkának, a szecesszióval foglalkozó számos művészettörténeti feldolgozásnak.

Amíg például Nicolaus Pevsner „Pioneers of Modern Design” című könyve 1936-ban valóban úttörő munka volt,³ addig a kötet 1960-as, harmadik kiadásának előszavában maga a szerző is leszögezi, hogy az utóbbi tizenkét évben megnőtt a „Modern Mozgalom” iránti érdeklődés, melyet elsősorban Schmutzler és Madsen munkáinak a kiemeléssel nyomatékosít.⁴

Mivel Pevsner azok közé a művészettörténészek közé tartozik, akik a szecessziót építészcentrikus nézőpontból vizsgálják, és eredetét az iparművészethez kötik, érthető, hogy példaként a hasonló felfogást képviselő Madsenre és Schmutzlerre hivatkozik. Csakhogy az ötvenes évek végétől egymás után jelentek meg a szecesszióval foglalkozó és a festészetet is egyre inkább előtérbe állító alapvető kézikönyvek és összefoglalások, valamint a nagy retrospektív kiállításra készülő tudományos igényű katalógusok.⁵

A szecesszió kutatásához képest egy kissé megkésve, de lassan felzárkózva megnőtt a preraffaelitáknak és a szimbolizmusnak az irodalma,⁶ amely a feldolgozásokban érezhetően némi arány- és hangsúlyeltolódást hozott a festészet javára. Ugyanakkor kiszélesítette a szecesszió értelmezését. Részben azért, hogy a preraffaelita mozgalmat eredetként, a szecesszió egyik forrásaként emelte be a szecesszió történetébe, illetve ezt a jó-

részt korábban is elismert tényt sokkal árnyaltabb összefüggésben, új szempontokkal gazdagítva tárta fel és elemezte. A szecesszióval részben összenövő, vele helyenként egybe is eső, de tőle mégis bizonyos értelemben elváló szimbolizmus pedig ráirányította a figyelmet a századvég irányzatainak sokszor egymásba fonódó kuszaságára és összemósódására. Ebből a felismerésből született meg a szecesszió és szimbolizmus különválasztásának igénye, s mindjárt következő lépésként: a szecesszió pontosabb meghatározásának egyre elodázhatatlanabb feladata.

Anélkül, hogy itt mód lenne a szecesszió nemzetközi szakirodalmának részletesebb ismertetésére és értékelésére, egy lényeges mozzanatot, pontosabban tendenciát ki kell emelnünk. Az irodalomban egymást váltó szecesszióértelmezések és felfogások összefüggésében ugyanis – még pedig éppen a magyar szecessziós *festészet* szempontjából – nem közömbös, milyen vélemények szembesítődtek egymással a szecesszió keletkezését, fő kibontakozási területét, legbensőbb természetét, s ezt a természetet legadekvátábban közvetítő műfaj megítélését illetően. Voltaképpen a szecessziókutatások kezdetétől máig két nézet áll szemben egymással: az egyik – jórészt még a Nicolaus Pevsner-től eredeztethető felfogás szellemében – hajlamos a szecesszió megnyilvánulásait pusztán az építészetre, illetve még merevebb szűkítéssel az iparművészetre korlátozni, a másik értelmezés a szecesszióban a modern festészet úttörőjét vagy legalábbis a modernizmus kísérőjelenségét látja, kiterjesztve ezzel a szecesszió fogalmát a piktúrára is. Ezt az utóbbi szemléletet képviselő kutatók tehát ugyanolyan szerepet tulajdonítanak a francia festészetben elsőként jelentkező „modern stílus”-nak, mint annak idején az angol iparművészetben kibontakozó, merőben új eszmények jegyében formálódó stílusmozgalomnak. Még akkor is, ha szembe kell nézniük azzal a nehézséggel, hogy az iparművészetben szabatosan definiálható stílusjegyek a festészet vonatkozásában jórészt csődöt mondanak, vagy ha nagy nehézségek és megszorítások árán alkalmazhatók is, semmiképpen sem elégségesek, és főképpen nem elég differenciáltak. A szecesszió kutatásának kezdetén, mikor még az is kétséges volt, hogy létezett-e egyáltalában szecessziós festészet, újdonságot hozott Richard Hamann,⁷ aki 1925-ben elsőként alkalmazta a „Jugendstil”, azaz a szecesszió fogalmát a XIX. század végi festészetnek a történetében, „amelyben a vonal, mint olyan, a tulajdonképpeni stílusképző elem”. Ez azonban akkor még nem indította olyan következtetés levonására, amelyben a szecessziót egységes stílusorszakként határozta volna meg.⁸ „Az impresszionizmustól az expresszionizmusig” című fejezetben a következőképpen osztotta fel a századvég festészetét: a 80-as évek szalonidealizmusa és proletárkörnyezet ábrázolása, új idealizmus – népies szemléletű tájművészet és hangulati tájképfestészet, erotikus aktkultusz és szimbolizmus, a neoimpresszionizmus és a német monumentális festők. Franz Roh még 1958-ban is a Hamann-féle felosztás alapján áll,⁹ velük szemben végtesebb az a felfogás, amelyet például Fritz Schmalenbach képvisel, aki annyira szkeptikusan viszonylik a szecesszió fogalmának a festészetre való kiterjesztéséhez, hogy azt csak könyvének függelékében tárgyalja.¹⁰ Ahlers-Hestermann¹¹ ugyan külön fejezetet szentel a festészetnek és a grafikának, mégis Schmalenbach felfogását osztja abban, hogy az ún. szecessziós stílusjegy az iparművészetben jött létre, és azt csak a visszapillantó megismerés terjesztette ki a festészetre. Madsen ennél is tovább megy, mikor szecesszióról írott első könyvében¹² a festészetet egyszerűen kirekeszti ebből a problémakörből.

Ezek a szórványosan kiragadott példák csupán arra voltak hivatva, hogy – most már

a festészet műfajára szűkítve – érzékeltessék azokat a problémákat, amelyek a szecesszió kutatásában a legtipikusabb nehézségeket, és a nézeteket összecsapásában a legmélyebb konfliktusokat okozták. Aligha szorul bővebb bizonyításra, hogy milyen szemléletbeli merevséggel, stílusmorfológiai előítéletekkel kellett megküzdeni, hogy a szecessziós festészetet mint rokon áramlatoktól elkülöníthető, önálló szubsztanciával bíró jelenséget a művészettörténet folyamatába be lehessen illeszteni. Természetesen nemcsak az ún. előítéletek nehezítették a szecessziós festészet elismertetését és sajátosságainak a feltárását, hanem ennek a művészeti kifejezőmódnak oly sok arculatot öltő „kaméleon-természete”, nehezen kifürkészhető lényegisége. A szecessziós festészet értelmezésében, sőt egyáltalán a tudomásulvételében a legnagyobb változást végül nem is a szecesszió fogalmának ilyen vagy olyan elméleti jellegű meghatározása jelentette, hanem egyszerűen a XIX. század végi festészet szemügyrevétele, azaz: elfogulatlan vizsgálata. Úgy vélem, egyet lehet érteni Hans H. Hofstätterrel, aki éppen a fenti vonatkozásban tulajdonít döntő jelentőséget a korabeli francia festészet kutatásának.¹³

A szecesszió-kutatásban újabb fordulatot hozott az osztrák szecesszió felfedezése, amely az 1897-es évhez köthető meglehetősen késői jelentkezése miatt eddig jórészt az irodalom perifériáján szerénykedett. Nyilvánvaló, hogy az osztrák szecesszióknak az 1960-as évek végén, majd a 70-es években tetőző kultusza összefüggött azzal az általános művelődéstörténeti fogékonysággal, amely megkülönböztető figyelemmel fordult az Osztrák-Magyar Monarchia eszméletörténeti, filozófiai, pszichológiai, zenei történeti, szépirodalmi jelenségei felé. Bécsben ismerve fel a XX. században népszerűvé váló több világnézeti áramlat bölcsőjét. Itt csupán utalásszerűen emelik ki néhány nevet – Ernst Mach, Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, Sigismund Freud, Arnold Schönberg, Robert Musil, Hermann Bahr –, hogy általuk legalább jelezzem a századvégi Bécsben összpontosuló szellemi energiák dimenzióját, az alkotóerőknek ezt a szinte hasonlíthatatlan gazdagságú felvirágzását. Még csak kísérletet sem teszek arra, hogy akár érintőlegesen is méltassam gondolkodástörténeti jelentőségüket, elég annyi, hogy rendkívül szerteágazó szellemű eredményeik nyomán immár nem lehetett kikerülni mindazt, ami a századfordulón és a XX. század első évtizedében Bécsben az építészet és a festészet tartományában végbement. Noha már a hatvanas évek derekától kezdődően születtek publikációk ebben a tárgy körben, amelyek előkészítették az osztrák szecesszió divatját, a nemzetközi sikert hozó látványos „áttörés” 1970-ben következett be Londonban a „Vienna Secession – Art Nouveau to 1970” című kiállítással. Mindjárt hozzá kell tennem azonban, hogy nem pusztán arról volt szó, hogy a szecesszió egyetemes összképe egy-két új vonással gazdagodott, vagy – amint erről a 70-es években publikált összefoglalások meggyőzhetek bennünket – a bécsi szecesszió egyenrangú lett a párizsi art nouveau-val.¹⁴ Ennél sokkal számottevőbb az a szemléletbeli változás, amely főként a Gustav Klimt,¹⁵ majd az Egon Schiele-féle monográfiák,¹⁶ illetve az osztrák szecesszióról szóló történeti feldolgozások¹⁷ nyomán az osztrák szecesszió felfedezését kísérte. A formai jegyekre korlátozódó felfogással szemben ugyanis, amelyben az art nouveau fogalma többé-kevésbé kimerült az organikus-floreális irányzattal, a szecesszió többet kezdett jelenteni egyetlen uralkodó stílusjegynél; most már magába foglalta azt az újfajta művészetszemléletet, esztétizmust, bizonyos megnyilvánulásaiban pedig szakrális jellegű esztétizmust, amelynek felismeréséhez egyrészt Klimt festészete, másrészt az 1902-ben rendezett 14. Secession kiállítás értékelése – mely zárt és homogén ideológiai és esztétikai egysége!

képviselt – egyengette az utat. Ilyen értelemben a legdöntőbb megállapítást Sotriffer és Hofmann tette; nézeteik – legalábbis ami Hofmann gondolatmenetének első lépcsőfokát illeti – összecsengenek és felerősítik egymást. Azzal, hogy Sotriffer az egyetemes művészeti áramlat csúcspontjának a bécsi szecessziót tartotta, mert Klimt munkásságával „az ornamentális elv és a dekoratív formák szimboliztikus idealizálása a festészetben is érvényesült”.¹⁸ nemcsak a festészet rangját „mentette meg”, sőt: fokozta fel, hanem a formaközpontúsággal, a stíluselemekkel szemben a szimbolikus köntösben megmutatkozó gondolati, tartalmi, szemléletbeli mondanivaló újdonságát is észrevette, pontosabban: ezt vette észre, mivel ennek tulajdonított primér jelentőséget. Ebből következett, hogy eljuthatott arra a következtetésre, miszerint a szecesszióra a *stiluspluralitás* jellemző, egy olyan fajta liberalizmus tehát, mely egy-egy művön belül is lehetővé teszi, vagy egyenesen involválja a különböző formai eszközök használatát. Hofmann pedig, aki számára Klimt „annak a művészet- és kultúra-fogalomnak a legkövetesebb gyakorlati megvalósítója, melynek segítségével a polgárság utoljára kísérelte meg, hogy a demokratikus polgári társadalom életformáit *stilizálja*”,¹⁹ a kor modelljeként értelmezett Klimttel, illetve Klimt-központúsággal megteremtette a Stilkunstnak nevezett szecesszió fogalmát. Ezen ő is elsősorban művészetszemléletet és egy olyan ideális helyzetet értett, melyben a művészet, kultúra és társadalom még egymással összhangban levő, szorosan egymásra vonatkozó értékszférák, noha az élet részeként elfogadott művészetet Klimt és köre az élet korlátlan urává kívánta tenni, viszont ezzel óhatatlanul az élet fölé emelte. Az „esztéticista” szecesszió stílárís vonatkozásait tekintve Hofmann Sotrifferhez hasonló következtetésre jutott, mikor leszögezte, hogy a szecesszió formai szempontból több művészi réteg hibrid keveréke, mégpedig olykor egy művön belül összeszöve.

A szecesszió nemzetközi irodalmának ebben a rövid áttekintésében, melyben csupán a fő tendenciákat, a kutatásban bekövetkezett jelentékenyebb fordulatokat, a lényeges hangsúlyokat kívántam érzékeltetni, talán túl hosszúnak látszik az osztrák szecessziós irodalom dömpingszerű áradatánál való időzés. Nem a mennyiség készítetett arra, hogy megfelelő nyomatékkal foglalkozzam ezzel a ténnyel, hanem – noha már az imént leszögeztem, de szükségesnek tartom megismételni – az a szemléletbeli rugalmasság, amely minőségileg is új és döntő mozzanattal gyarapította a szecesszióról alkotott nagyon is képlékeny és gyakran bizonytalanságba vesző ismereteinket. Ráadásul ezeknek a mozzanatoknak az értéke nemcsak újdonságukban rejlik, hanem abban a speciális körülményben, hogy a magyar szecessziós festészet heterogén jelenségeire vonatkoztatva különösen érvényesek. Elfogadásukhoz és megértésükhöz adnak tehát immár általánosítható érvénnyel bíró támpontot.²⁰

A SZECCESSZIÓ A MAGYAR IRODALOMBAN

A szecesszió iránti negatív elfogultság Magyarországon talán még hevesebb és dogmatikusabb volt, mint Európában és Amerikában; így rehabilitációja is a nemzetközi jelenséghez képest némi késéssel, és ami ennél is döntőbb: igen vonakodva, hosszú szünetekkel, nagy kihagyásokkal, szórványosan és a különböző diszciplínák és műfajok kellő integrálása nélkül ment végbe. Ha a háború előtt elszórtan akadtak is olyan kezdeményezések, amelyek a szecessziót történetiségében, összefoglaló igénnyel jellemezték,²¹ vagy

az első tudatosan szintetikus művészeti törekvést üdvözölték benne,²² vagy zárt és teljes ízlésirányként értékelték,²³ az uralkodó művészettörténeti felfogás szerint, melyet legkövetkezetesebben Genthon István, és részben Kállai Ernő képviselt, a szecesszió lényegében nem létezett, s amennyiben mégis, az ízlésbeli kisiklás szinonimájaként, egy olyan új művészetként, „amely a legkisebb ellenállás felé mozog”.²⁴ A fordulat kezdetét az 1959-es szecessziós kiállítás²⁵ jelentette, de hogy végül is milyen lassú ocsúdásról volt szó, azt az összefoglaló művek éppen húsz évvel későbbi, azaz 1979-es évi megjelenése szemlélteti. Így a kezdeti késésből majdnem megkésetttség lett, és a magyar publikációk egy lefutott divathullám csaknem utolsó towarezdüléseivé erőtlenedtek, bár az 1960-as években még úgy látszott, hogy a szecesszió nemzetközi reneszánszával a magyar kutatások is lépést tartanak. 1965-ben Székesfehérvárott volt látható egy gazdag szecessziós anyagot is bemutató kiállítás,²⁶ melynek katalógusában Mikes Ildikó talán elsőként vállalkozott a szecesszió nem pusztá regisztrálására, hanem immár az értékelésére, egy olyan „messzeható törekvést és stílust” látva benne, mely „nemcsak bizonyos műfajokban külön-külön, de egészében is újat hoz a XIX. század végi művészettel szemben: az összművészetek szintézisének gondolatát...”²⁷ Pernecky Géza tanulmánya²⁷ már sokkal árnyaltabban ragadja meg a szecesszió jelenségét, melynek a háttérében éppúgy felfigyel a válságfilozófiák működésére, mint a magyar kapitalizálódás felemásságára. De ami a szecesszió festészeti megnyilvánulását illeti, abban – talán önkéntelenül – a székesfehérvári tárlatnak a századforduló valamennyi művészeti áramlatát együtt láttató koncepciójával azonosítja magát. Pontosabban: a századfordulós festészet teljes panorámájának szuggesztívója alól nem tudja kivonni magát, amikor a szecesszió egyik meglehetősen parttalan értelmezésében Nagybányát is a szecesszióba sorolja (minthogy az impresszionizmusba már nem tartozik bele). Csakhogy ezáltal nemcsak a plein-air festészeti elveket megvalósító törekvések és művek hullanak ki a magyar művészetből, hanem a szecesszió arculata is kuszává válik. Hiszen az a sommás megállapítás, miszerint „a nagybányai művészet legalább annyira rajzi szerkezetű, vagyis szecessziósan stilizált szimbolikus figurák és kontúrok művészete, mint amennyire színélmény”²⁸, csupán a Kiss József verseihez készült illusztrációkban és Ferenczy Károly néhány biblikus képében nyerhet igazolást. Elsikkad viszont az, ami a nagybányai iskolában végül is koherens elv és erő: a *természetelvűség*, vagy ha úgy tetszik, az impresszionisztikus naturalizmus, szemben a *stilizálással*, a szecesszió egyik átlényegítő vonásával. Nyilvánvaló, hogy a kettő egymásbamosása nem szolgálhatja a művészeti fogalmak és definíciók finomítását, s ezáltal a sok új és értékes gondolatot felvillantó tanulmány a szecessziós irodalomnak csupán egyik kísérlete, vagy merjünk költőiben fogalmazni: torzója maradt.

Ez idő tájt az irodalomtörténetben is az érdeklődés homlokterébe került a szecesszió-kutatás. Az 1966-os szegedi vándorgyűlésen²⁹ művészettörténész és zenetörténész bevonásával foglalkoztak a szecesszió kérdésével. Diószegi András, aki „A szecesszióról” címen itt megfogalmazottakat már egy másik munkájában végiggondolta,³⁰ a szecessziót meghatározó koráramlatnak, korstílusnak tartotta, melynek jellemző vonása többek között a lázongás, a színpompa, a túlfinomult pszichologizálás, zeneiség. Diószegi e túl rugalmas szecesszió-fogalomban, mely magába ölel Thury Zoltántól kezdve Adyn át Bartókig és Csontváryig mindenkit, akire ezek közül az ismertetőjegyek közül bármelyik is ráillik, maga is érezvén a definíció megfoghatatlanságát, egy közös világnézeti, szemléleti lényeg mint alapvető meghatározó köré gyűjtötte szecessziós „hőseit”. Ez „... a fennálló

rendtől való elfordulást, menekülést és az ez után való tagadás attitűdjét” jelentené. Az egyszerűség kedvéért úgy fogalmazhatunk, hogy Diószegi András Ady Endrének azt a fordulatát, miszerint a szecesszió „a haladás harca a vaskalap ellen” történeti-esztétikai kategóriaként használta. Pók Lajos referátumában³¹ a szecessziót igen dialektikusan szemlélte, nem csupán pozitív jelenséget látva benne, hanem felfedve kétarcúságát, mely egyrészt a „polgári vég érzetének felvillantása” – ez történik Thomas Mann-nál, másrészt „érdekes bátorságok felszabadítása” – ez történik Adynál. Új mozzanat, hogy a szecessziót életformaként is értelmezte. Noha irodalmi példákkal dolgozott – Maeterlinck, Hermann Bahr, Thomas Mann, Ady, a képzőművészetben ismerte el a szecesszió legnagyobb szerepét és azt állította, hogy az irodalomban és a zenében csak a visszatekintő vizsgálat keresi a szecessziós vonásokat. A szegedi konferencián kísérte meg Bernáth Mária első ízben a magyar szecessziós festészet inspirációs forrásait meghatározni,³² hogy 1973-ig kiérlelje a szecessziós piktúrára vonatkozó legfontosabb megállapításait.

Természetesen itt nincs mód arra, hogy a művészeti vagy képzőművészeti szecesszió fogalmát is oly sok új szemponttal gazdagító irodalomtörténészek kutatásait ismertessem. A szegedi konferencia főként mint *tudománytörténeti jelenség* kapott itt hangsúlyt, és ebben az összefüggésben váltak érdekessé a szecesszió meghatározására irányuló első és a maguk nemében ezért úttörő jelentőségű kísérletek. Király Istvánnak például nemcsak a nagy Ady könyve,³³ hanem akár egyetlen cikke³⁴ is roppant gazdag információt közöl és – ami ennél is lényegesebb – tesz átélhetővé a szecesszió életérzéséről, kifejezési eszközeiről, melyekkel rokon vonások a festészetben is gyakoriak. Ugyancsak becsesek Vajda György Mihály szecesszióról vallott nézetei,³⁵ aki Diószegi Andrással ellentétben nem tartja egységes időszakasznak a szecessziót, hanem olyan átmeneti kornak, melyben a naturalizmus, dekadencia, szimbolizmus, neoklasszicizmus, realizmus törekvései együtt élnek. S mintegy azonosítja magát Aragon felfogásával, aki a szecesszióról – legalábbis a képzőművészetre vonatkoztatva – ezt írja: „Rá fogunk ébredni egy napon, hogy a flamboyant gótika, a 16–18. századi barokk és az 1900-as művészet a szellem felszabadításának egymáshoz hasonló mozgalmi voltak.”³⁶

Noha még mindig irodalomtörténetről van szó, meg kell állnunk Pór Péter tanulmányánál.³⁷ Nemcsak a szecesszióban összefutó antinómiákat fedi fel, erre már korábban mások is felfigyeltek, bár ezeket is tovább gazdagította és árnyalta: progresszív nekilendülés, önállóságra, az újra való törekvés – arisztokratikus forma – és elmúláskultusz; a forma célszerűségének – a forma önértékűségének alapigazságára épülő művészet; dinamikus építészet – önnön dekadenciájába belevesző élveteg ornamentikakultusz; szerkezet, szépség emberformáló ereje (Van de Velde, August Endell) – keresett különösség, illetve különtség, a „szakadék metafizikája” (Huysmans), miszticizmus és szadizmus (Barbey d’Aurévilly stb.), hanem olyan finom észrevételeket tesz, amelyek általában is felfedik a szecessziókat mint művészi szemléletnek legbensőbb természetét, rejtett vagy kevésbé rejtett affinitásait és képességének (mely a művészet, az élet és benne a személyiség helyzetéhez való viszonyának az eredője) a határait. Mindebből következik, hogy Pór Péter megállapításai a gondolati, metaforikus és szimbolikus anyaggal oly szívesen élő szecessziós festészetre is többé-kevésbé érvényesek. Lényegében elfogadható az a nézete, mely szerint a szecesszió átmeneti, bizonytalan „Neu-romantische Stimmungkunst”-sága valósággal predesztinálta arra, hogy oly sok irányzat kapcsolódhassék hozzá. Így válhatott végül is a szecesszió azzá, ami: „... integráló jellegű, de inkább ne-

gativisztikus, mintsem pozitív teljességgé ... mely a különféle áramlatok születésének, illetve gyöngülésének metszéssíkján keletkezett, s nem csúcspontjaik erényeit szintetizálta”.³⁸ Logikusan adódik ebből Pórnak az a következtetése, hogy erről a többszörösen is Janus-arcú, bizonytalan, átmeneti, több alapértelmet is magában hordozó: azaz korszakként is felfogható és a korszakon belül művészi karakterű részjelenségként értelmezhető áramlatról *bajosan lehetne általános érvényű meghatározást adni.*

Az 1972-ben megjelent szecesszió-kötet³⁹ újabb elvi és tényszerű ismeretekkel gazdagította a szecesszió-képet. Ez volt az első önálló könyv, mely ezzel a tárggyal foglalkozott; az összegyűjtött nemzetközi és magyar szecessziós dokumentumok roppant becses forráskiadvánnyá avatják, amelyet a kutatás azóta sem nélkülözhet.

Mégis azt hiszem, szorosabb a kapcsolat Bernáth Mária és Pór Péter gondolatmenete között, mint Bernáth Mária és „A szecesszió” bevezető tanulmányát író Pók Lajos között. Bernáth Mária ugyanis 1973-ban tette közzé azt a tanulmányát,⁴⁰ amelyben – elsősorban a festészetre koncentrálva – arra kereste a választ, hogy mi is a szecesszió. Mit értsünk a szecesszió fogalmán? Stílus volt-e vagy tendencia, milyen időhatárok között élt, felosztható-e korszakokra, jelen volt-e a magyar művészetben, és végül jogos-e a „szecesszió korá”-ról beszélni? A Pór Péterrel való nézetazonosság a végső konklúzióban csapódik le, voltaképpen két jelentésrétegben. Az első így hangzik: „*Olyan definíció még nem született, amelyik Stuckra és Vuillard-ra egyaránt érvényes lenne.*”⁴¹ A másik pedig kétségbe vonja, hogy a szecesszió átfogó korstílus lenne: „» Szecesszió kora « nincs, ideig-óráit uralkodó lehet egy-egy országban... de európai perspektívában szemlélve, egy stílus volt a sok közül.”⁴²

A tanulmány érdekessége és újdonsága azonban mégsem a fent idézett általános megállapításokban rejlik. Az írás pikantériájának azt tartom – ha lehet egyáltalán egy tudománytörténeti összefoglalóban ilyen profán kifejezéssel élnem –, hogy Bernáth Mária megfordítja a nemzetközi szakirodalomból ismert gyakorlatot, miszerint a szecesszióban az iparművészet az elsődleges mind az eredetet, mind az autentikusságot illetően. Szerinte a festészet a központi, az építészetet és az iparművészetet is egyaránt megtermékenyítő műfaj. Mindez abból a felfogásból következik, hogy a szecessziót nem a dekoratív jegyek megjelenésében ismeri fel, hanem „ott és akkor, amikor a festészet szimbolikus tartalmakat akar megjeleníteni”.⁴³ A szimbolikus tartalom involválja azután azt a formavilágot, amelyben az ábraszzerű megjelenítés, azaz egyszerűen az ábra, a zsúfoltság, a természeti elemek háttérbe szorítása, a természet és ember egyenértékű megjelenítése, azaz a dekorativitás, a síkszerűség, a manír stb. a meghatározó elemek. A dekorativitás és a stilizálás tehát *okozat*, és mivel a tartalom kifejezése érdekében ez olyan végletesen jelentkezett a festészetben, *hatására* az iparművészet is élt velük. Csak a fejlődés egy későbbi stádiumában, a szecessziós manírban erősödtek meg annyira a dekoratív tendenciák, hogy a „formák tartalommmá váltak”, azaz elveszítve elsődleges közlő funkciójukat, pusztá díszítménnyé degradálódtak. (És ez a tendencia már valóban az iparművészetnek kedvezett.) Ennek a gondolatmenetnek szerves következménye, hogy Bernáth Mária szerint a szecesszió a festészetben fejezhette ki magát a legteljesebben, hiszen a szecesszióban (szimbolizmusban?) elsődleges a *közlés* – még az építészeti homlokzat és az iparművészeti tárgy is „beszélni akar” – és erre csakugyan a festészet volt a leghivatottabb. Ez a festészet-centrikus szemlélet tette hajlamossá arra is, hogy a „Gesamtkunstwerk” valamennyi művészettörténész által progresszívnek tartott ideáját némi fenntartással kezelje,

mint olyan eszmét, melyben „a festészetnek kellett a legkomolyabb kompromisszumot tennie”,⁴⁴ s ezáltal a festészet arra kényszerült, hogy rokonná váljék a dekorációval.

A magyar művészettörténeti kutatás Bernáth Mária tanulmányával lépett a legnagyobbat előre, bár a magyar szecesszió konkrét jelenségeinek az ismertetésével jórészt adós maradt. Igaz, ezt nem is tekintette feladatának, és így egészen a Vigilia 1973-as szecessziós füzetéig,⁴⁵ illetve a Művészet című folyóirat 1975-ben megjelent szecessziós számaig⁴⁶ újabb képzőművészeti adalékok nem kerültek napvilágra. Ezek is jöhetnek korrekcióként, de még összességükben is meglehetősen sovány adalékok voltak, és így joggal lehetett olyan érzésünk, hogy noha a szecesszió felfedezésében éppen a képzőművészet volt a kezdeményező – az 1959-es és 1965-ös kiállítások szolgáltak erre bizonyossággal – mégis a szecessziós művészeti ágak feltárása mintha lefékeződött volna. Még akkor is, ha közben már felnőtt egy olyan fiatalabb művészettörténész generáció, amelyik komoly érdeklődéssel fordult a szecesszió felé; munkája nyomán született meg a Körösfői-Kriesch Aladár és a Nagy Sándor kismonográfia,⁴⁷ 1977-ben pedig megrendezték a gödöllői művésztelép kiállítását.⁴⁸

Ugyanakkor az építészettörténet is felfedezte magának a szecessziót, mégpedig meglehetősen korán. 1962-ben megindult a szecesszió kérdéskörét és a szecessziós építészeti életművet feldolgozó kiadványok sora.⁴⁹ Kubinszky Mihály, aki elsőként kötelezte el magát a szecesszió kutatásának, két döntő, ám vitatható megállapításra jutott. Az elsőben leszögezi, hogy ellentmondást lát a szecesszió általa síkbeliségnek feltüntetett lényege és az építészet térbelisége között, amiből impliciten az következik, hogy a szecessziót az építészetben nem ismeri el önálló stílusnak. A másik megállapítás a szecesszió érdemével foglalkozik, ami nem más, mint a historizmussal való forradalmi szakítás, tehát magatartás és megint csak *nem stílus*. Feltétlenül külön említést érdemel Vámos Ferenc Lajta-monográfiája,⁵⁰ mely a szecessziós építészet egyik legkiemelkedőbb egyéniségével foglalkozik, jóllehet azt értékeli Lajtában, amit már nem tart szecessziósnak. Erényként könyveli el Lajta Béla munkásságában az 1905-ös stílusváltást, amikor Lajta Béla „Megszabadult a szecesszió és Lechner formavilágának külsőségeitől, s Huszka anyagának formális alkalmazásától”.⁵¹ Ez a szecessziótól való értékelő igényű elhatárolódás önmagában is jelzi a szecessziós irodalom még 1970-ben is lappangó konfliktusát és a magyar szecesszióértelmezés megrögzött konzervativizmusát. Érdekes, hogy a szecessziós jelleg az építészetben talán még inkább degradáló volt, mint a festészetben, s nem lehetetlen, hogy ehhez Fülep Lajos egyébként kitűnő és korszakalkotó, de éppen a szecesszió vonatkozásában vitatható Lechner Ödön tanulmánya is hozzájárult.⁵²

A második kiadáshoz írott előszóban Fülep ugyanis egyértelműen kijelenti: „Lechner kibírja a hullámzást, előbb-utóbb azt is megértik, hogy nem szecesszió, s talán azt is megértik, hogy a magányos nagysághoz igazoló párjaként idézett Gaudinál nagyobb művész.”⁵³

Lechnert azonosítani magával a stílussal, „a magyar stílussal”, de nem a szecesszióval, s ezáltal a Lechner-épületek stílusjegyeit saját koruktól elszigetelve szemlélni és értékelni – amit egyébként Bernáth Mária említett tanulmánya is kifogásol Fülep Lajosnál⁵⁴ – nyilvánvalóan csak fokozta a szecessziós építészet körüli tanácstalanságot. Vámos Ferenc is szükségesnek érezte Lechner leválasztását a szecesszióról, amikor monográfiájában ezt írta: „Lechner hátat fordított a minden hagyománytól elpártolt szecesszióval és amit Semper pedzett, amire Feszli Frigyes egy ötlettel világitott rá, oda, az

építészet legcélrányosabb, mert a művészet soha csalódásba nem ejtő világához, a népművészethez tért.”⁵⁵

Merényi Ferenc már a szecesszióba illeszti Lechner művészetét, amikor a „A nemzeti jellegű modern magyar építészet megteremtésére irányuló törekvések” című fejezetben szecessziós építészként tárgyalja.⁵⁶

Noha Lechner értékelése a szecesszió teoretikus problematikájában részletkérdés, a festészet vonatkozásában pedig egyenesen közömbös, olyan értelemben mégis fontos, hogy a szecesszió kutatás bizonytalanságait manifesztálja. A Lechner-életmű a magyar művészet önálló törekvéseit magába sűrítő, szimbolikusnak is mondható szerepe miatt ugyanis elválaszthatatlanul összefügg a szecesszió általános megítélésével: a magyar szellemi életben, s ezáltal természetesen a képzőművészetben is betöltött szerepével. Kathy Imre korábbi és a hozzáférhetőség miatt máig is érvényesnek számító véleménye⁵⁷ sem tűnik megnyugtatónak, aki ugyan hitet tesz – és ez feltétlenül markáns állásfoglalás – amellet, hogy a szecesszió *nem pusztán átmenet* az eklektika és a modernség között, hiszen kiemelkedő teljesítményt nyújt, nem sikerült meghaladni, és alkotói tudatosan vállalták a koreszmét, Lechner munkásságát mégis „lefokozza”. Elismeri, hogy a mozgalomban indító szerepe volt, de a Lechner követők – Kós Károly, Thoroczkai Wigand Ede, Medgyaszay István – tevékenységét többre értékeli, a magyar építészetben végbenemő fordulatot az ő munkásságukhoz köti. Annál számottevőbb az a munkája, amelyben – mint a szecessziós építészetről szóló első összefoglaló, de nyomtatásban nem olvasható műben⁵⁸ Lechner Ödön munkásságát árnyaltan jellemzi. Itt végül már nem két-séges Lechner munkásságának sem szecesszionizmusa, sem „magyarossága”, sem az európai mezőnyben is versenyképes kiválósága; a három tényező nem egymást kizáró minőség többé. Igen lényeges Kathy Imre hitvallásként is felfogható végső konklúziója – és ezt a festészet egészéről nem mondhatjuk el –, hogy „a magyar szecessziós építészetnek önálló mondanivalója volt, s a benne megnyilvánuló nemzeti karakter egy nemzet önkifejezésének szükségszerű megnyilvánulásaként, sőt létérdekeként értékelhető”.⁵⁹

A szecesszió kutatás legmostohább ága a festészetnél is nehezebben körülhatárolható szobrászat. Szinte minden előzmény nélkül született meg Nagy Ildikónak a szecessziós és szimbolista plasztikáról szóló tanulmánya,⁶⁰ melynek legfontosabb elvi megállapítása szerint a szecesszióban magának a plasztikának a fogalma is megváltozott.

Feltétlenül figyelemre méltó, hogy már 1961-ben megszületett a korszak első társadalom- és kultúrtörténeti összefoglalása, Horváth Zoltánnak „Magyar századforduló” című műve, amely az 1896-tól 1914-ig tartó időszakot az irodalom, a festészet, a muzsika, a publicisztika műfajában egyaránt feltérképezte. A korabeli újságkivágásokkal, címlapokkal, karikatúrákkal, festményekkel illusztrált könyv a kor izgalmas és átfogó tablóját nyújtja. Bizonyára elsősorban a rész kutatások kezdetlegességének a rovására írható, hogy a szecesszió arculata elmosódott maradt, noha a gazdag anyagban bőven akadt erre nézve is sok becses információ.

Úgy vélem, a szecesszió kutatás közvetve, olykor még közvetlenül is, igen sokat köszönhet a történettudománynak. A közelmúltban megjelent történeti kézikönyv⁶¹ azal, hogy a korszak bel- és külpolitikai helyzetét, társadalmi szerkezetét olyan érzékletesen föltárta,⁶² segít megérteni a magyar szecesszió sajátosságát, nevezetesen a festészet területén való megkérdésességét és periferikusságát, vagy az építészetben oly pregnánsan

jelentkező kérdést: a nemzeti önállóság és ennek eszközeként a magyar stílus megteremtésének ügyét.

Ezzel eljutottam a magyar szecesszió tudománytörténeti összefoglalásának a végére. Hanák Péter tanulmányaival⁶³ kívánom lezárni ezt a vázaltszerű összefoglalást, részben azért, mert ebben a tárgykörben ezek a legfrissebb publikációk, részben pedig azért, hogy általuk jelezsek egy roppant érdekes és „modern” tünetet.⁶⁴ A szecesszió feltárásában ugyanis éppen a határterületek, az átmenetiségek, a különböző diszciplínák érintkezése és kölcsönhatásaik kezdenek kecsegtetni a legtöbb új felfedezéssel és eredményekkel és egy olyan szintézis megalkotásának a lehetőségével, amelyek a műfajbeli bezártóságukból és elszigeteltségükből kiszabadított művészeti jelenségeket egymáshoz viszonyítva és együtt tudják majd láttatni. Hanák Péter Ady-referátuma vagy a visegrádi interdiszciplináris konferencián elhangzott előadása nemcsak a történelem és irodalom, illetve társadalom és irodalom összefüggése szempontjából volt érdekes, hanem egy olyan általános szellemi, és ezen belül inkább közérzeti és lélektani állapotnak a filozofikus megközelítése miatt is, amelyben a szecesszió szerelemfelfogásának, talajvesztettségének, illúziótlanságának, új illúzió-teremtésének és káprázatainak a motivációi váltak plasztikussá.

Bármennyire reményteljes távlatokat megcsillantó stádiumában rögzítettem a szecesszió kutatást, még ma is sok a megválaszolatlan és nyitva maradt kérdés, szembeszökőek a magyar szecessziós irodalom hiányosságai és ellentmondásai.⁶⁵

Az általam felsorolt szecessziós publikációkban ugyanis eldöntetlenül vagy feloldhatatlannak látszó ellentmondásban, vagy végletesen kiélezve maradnak általában a szecesszió mibenlétét vagy a magyar szecesszió sajátosságait fürkésző kérdések és a kérdésekre választ kereső vélemények. A teljesség igénye nélkül és nagyon lecsupaszított megfogalmazásban emelek ki közülük néhányat. Stílus-e a szecesszió? Stíluskorok-e a szecesszió? Definiálható-e a szecesszió? Jogos-e a szecesszió mint elnevezés használata? (Hívei vannak ugyanis, legalábbis az irodalomtörténészek körében, a modern esztétizmusféle szóhasználatnak.) Kiterjeszhető-e az irodalomra és a zenére is? Melyik művészeti ágban vagy melyik művészeti műfajban legnyilvánvalóbb a szecesszió? A magyar és a szecesszió korrelatív vagy egymást kizáró fogalmak? Szecesszió és dekandencia vagy szecesszió és modernség? Mennyiben szuverén a magyar szecesszió és mennyiben integráns része az európai áramlatnak? Befejezés, kezdet vagy átmenetiség?

A SZECESSZIÓ ESZMETÖRTÉNETE

Vállalva annak az ódiomát, hogy ez a cím talán félrevezető, és tartalmilag mindenképpen többet ígérő, mint amiről ebben a vázlatos ismertetésben egyáltalán szó lehet, megpróbálok érzékeltetni, hogy saját korában hogyan értelmezték Magyarországon a szecessziót. Mit jelentett az irodalomban és publicisztikában, valamint a szorosán vett műkritikában, illetve hogyan látták maguk az írók, művészek, művészettörténészek és újságírók ezt a jelenséget? Tettek-e különbséget a szecesszió műfajbeli megnyilvánulásai között, volt-e számukra értelme egy ilyenfajta differenciálásnak, egyáltalán mire szolgált a szecesszió szó használata?

Elgondolkodtató Bernáth Mária feltevése, aki a kortársak önvallomásaiból azt szűrte le, mintha a „szecesszió” kifejezés nagyobb divat lett volna, mint maga a stílus – vagy legalábbis a kettő nem fedte egymást szükségszerűen és szerinte a „modern” kifejezésnek volt kissé sznobisztikus szinonimája.⁶⁶

Nos, lehet, hogy a szóhasználat magánál a jelenségnél gyakoribb volt, és az pedig kétségteljes tény, hogy a szecessziót csak ritkán használták stílusbeli értelemben. Azt hiszem, ez az utóbbi körülmény a legdöntőbb: a szecesszió ugyanis már születésekor, azaz saját korában többet és mást jelölt, mint pusztán stílust, azaz stílusként jószíval nem is definiálták. Éppen ellenkezőleg: általában a stílusbeli liberalizmus szinonimájaként éltek vele. Másrészt pedig ennél is átfogóbb értelemben használták, amikor az önkifejezés minden lehetséges módon való megnyilvánulásként könyvelték el, azaz a korlátlan szellemi szabadság védjegyét látták benne. Nem véletlen, hogy Ady Endre így fogalmazott: „Az én szecesszióm a haladás harca a vaskalap ellen”⁶⁷, hiszen ebbe az epigramma-tömörű, jelszószerű mondatba sikerült az emberi haladás, a magyar haladás gondolatát⁶⁸ is belesűrítetni. A „Szecesszió” című pamfletjében pedig így írt: „Az elnyomott egyéniség még nem fegyverrel csinál forradalmat, de harcát megkezdte!... Hagyjátok hát a szecessziót ti, kik a korlátok bábjai vagytok! Forradalom és emberek kellene hozzá, nem divatbábok. A szecesszió új, átalakított világából fog erre a korra visszatekinteni a jövő század Gibbonja!”⁶⁹

Bizonyos, hogy Ady használta a legtágabb értelemben a szecessziót, mikor a társadalmi haladás gondolatát is beleértette. Mégis lényegében rokon vele A HÉT című folyóirat⁷⁰ egyik legnagyobb hatású kritikusának, Ignotusnak a felfogása, aki azzal, hogy a szecessziót a művészetre is vonatkoztatta, nem akarta megfosztani általánosabb értelmétől: „Valahol és valahányszor az embereknek megjő az esze, lelkiismerete, s a jóízlése: politikában, művészetben szecesszió támad”⁷¹ – írta, a kifejezést nem is csupán saját korára tartva érvényesnek, hanem minden korszak művészeti forradalmára és stílusváltására. Természetesen következett ebből, hogy a nagybányaiak mozgalmát is szecesszióként minősítette, mégpedig a szó eredeti, kivonulást jelentő értelmében, mivel „a tiszta művészet” felé tett első lépést látja benne, különválást a továbbfejlődésre képtelen, vértelen akadémizmustól, elszakadást az erőtlentől, a hivatalos művészpólitika által támogatott, de a millenáris kiállításon nyilvánvalóan csődöt mondott historizálástól.⁷²

Ignotus kritikai alapállására, vagy merjük talán azt mondani, esztétikájára, a szecessziót gondolatilag alapvetően meghatározó *relativitás* a jellemző, az amiről Pór Péter úgy beszélt, hogy „a relativitást emelték világelvvé”.⁷³ S úgy, ahogyan ezt Németh G. Béla látta,⁷⁴ aki szintén a relativitást állította a szecesszióról és vele szoros összefüggésben a HÉT-ről szóló eszmefuttatásának középpontjába. A hetilapban ugyanis felismerte a szecesszió elveinek és életelveinek a sűrítmenyét, a korra jellemző két ellentétes közérzet együttélését: a tétova, nyugtalan keresést és a polgári önelégültség megnyilvánulását. Azt a kort, melyben „A gondolati értelemben vett fő fegyver: a relativitás”.⁷⁵ Hiszen Ignotus felfogása szerint minden gondolati rendszer és ítélet jogosult, egyetlen eszmei ítélet sem igazolható objektíven. Vagy, hogy saját szavait idézzük: „Minden stílus jogos, minden stílus igaz – az úgynevezett természetesség egy csöppet sem igazabb a stilizált-ságnál...”⁷⁶ Majd a festészetre vonatkoztatva, konkrétan összefüggésben: „A művészetben annyi igazság van, ahány ember. Ha Rippl-Rónainak tetszik a világot hupikéknek fölfogni, én csak abba szólhatok bele: meg tudta-e csinálni. Szidhatom a piktort, de az

irány fölötte áll a pouvoiroznak. A művészetben kivétel nélkül minden irány jogosult. Ezt az örök igazságot, csakis ezt hirdeti az a művészeti forradalom, melyet szecesszióknak neveznek – ezt az örök törvényt, melynek eleven ereje nélkül a művészet ott csontosodott volna meg, haladás és fejlődés nélkül, az egyiptomi hieroglifeknél.”⁷⁷

Érdekes, hogy ez a tágan értelmezett szecesszió, amely a művészeti liberalizmust, pontosabban a relativitás esztétikai elvét foglalja magában, a későbbi években is többé-kevésbé változatlanul tartja magát. Márkus László⁷⁸ írásaiban is az Ignotus által hangoztatott nézetekkel találkozunk: „A történelmi stílusok smokkjai teszik tönkre utcánk képét és ők beszélnek szuverén megvetéssel a szecesszióról, amely szóval ma már a leg-lehetetlenebbül visszaélnék. Minden, ami egy kicsit elüt a sablontól, ami esetleg nem jól sikerült kísérlet maradt, az szecesszió, amely az akadémia szerint nem képes kiforrott stílussá formálódni. És annyiban igazuk van, hogy zárt stílus nem fog a modern architektikus gondolatokból kialakulni, mert zárt stílus többé egyáltalán nem várható.”⁷⁹ Kommentárként pedig érdemes András Editet idézni: „A szecesszióban » stílust « csak annyiban lát (mármint Márkus), amennyiben az egyéniség érvényesülését, tehát az » egyéniség stílusát « jelenti, ami nem kötődik avult teóriákhoz, de csak annyiban, a szakadás tényében, az elszakadásban lát egységet, s nem annak megvalósulásában. Bizonyosságul a müncheni szecessziós építészetet említi, ami – Márkus László szerint – » egy művészcsoporthoz gondolkozásáról beszél, de áttörhetetlen stílushatárok közé nem préselődik...«⁸⁰

Noha a szecesszió alapeszméjének jelentése A HÉT-ben nem változott, mégis történt kísérlet – legalábbis az építészet és az iparművészet vonatkozásában – a szecesszió fogalmának konkrétabb behatárolására. Mégpedig éppen Ignotus tollából: „... a cél teremti a törvényeket, s anyagból fakadnak az eszmék: ma örök igazság a szecesszió, mely a művészi formákat az anyagok természetéből és a dolgok rendeltetéséből fakasztja ki ... a szecesszió tehát darwinizmus a művészetben: a körülmények produkálják a formákat”.⁸¹ Nem nehéz felismerni ebben a megfogalmazásban a funkcionalizmus elveit, és ha tisztában vagyunk vele, mennyit köszönhetett a funkcionalizmus a szecesszióknak, nyilvánvaló, hogy az új anyagok, a vas, az üveg, s az általuk diktált formák esztétikumának a modern követelményéről, azaz az anyagok által determinált, de még a szecesszióban fogant *stílus-teremtő* erőről van szó. Így válik a szecesszió nemcsak egyszerűen minden újnak a létetemenyesévé, hanem rendeltetéshez szabott *formává* is, hiszen „A szecesszió gyönyörű dolog, mert tudományos dolog. Már tudniillik az, amely így szól: minden korszak, minden fajtának, minden egyesnek és minden rendeltetésnek megvan az a joga, hogy magát fejezze ki s e kifejezése formáit a rendeltetéshez alakítsa.”⁸² S egyben *új formaként* is értelmeződik, amint ezt Nyitrai József⁸³ vallotta: „... mikor a művészek belátják, hogy az igazi szecesszió nem a józan észről való elpártolás, nem a művészi egyéniség logikátlan önkényeskedése, hanem egészen egyszerűen új forma, melyben új nagy tehetségek a művészetet megnyilatkoztatják”.⁸⁴

A HÉT publicisztikája, amely az egész irodalmi és képzőművészeti életet átjáró friss gondolataival, minden kezdeményezés iránt fogékony, ízlésbeli szabadságával „az abroncsos elfogultságok”-kal és „kötelező szabályok”-kal⁸⁵ szembeszegülő új eszmeiségével maga is szecesszió volt, ma is meggyőzhet bennünket arról, hogy „a szecesszió a századfordulón valóságos kulcsfogalom”. Művészeti jelenséget éppúgy jelölnek vele, mint ideológiai áramlatot, szórványosan stílusként is értelmezik, de gyakrabban használják min-

den stílusbeli felszabadulás, az individualizmus szinonimájaként. Többféle értelmében és értelmezésében egyetlen jelentése az, ami koherens és konstans: az esztétikai, gondolati beidegződöttséget szétporlasztó művészeti áttörés, szerényebben fogalmazva: az emberi és művészi megújulás vágya. Azt hiszem, kétségtelen, hogy a szecesszióknak ez az eredeti és első jelentése még semmi pejoratív mozzanatot, rossz mellékízt vagy esztétikailag kétes mellékzöngét nem tartalmaz.

De az is bizonyos, hogy nincs meg benne azoknak a stílusjegyeknek a számbavétele sem, amelyeket azóta összefüggésbe hozunk a szecesszióval, amelyek a szecessziós kifejezés eszközei. Hogy mennyire tisztázatlan volt saját korában is a szecessziós stílus fogalma, azt Babits Mihály „Modern impresszionisták” című tanulmánya éppúgy mutatja, mint Rippl-Rónai József terminológiája, aki saját szecessziós periódusát impresszionistának minősítette.⁸⁶ De maradjunk ezúttal kizárólag Babitsnál, mert az ő korabeli írásai a modern művészeti felfogásról éppúgy tudósítanak, mint arról a körülményről, hogy nem volt különösebb jelentősége a szecesszió önálló stílusként való értelmezésének, illetve az impresszionizmustól való elkülönítésének. Mivel magyarázhatnánk különben azt az önkényességet, amellyel Babits Mihály kinevezte Manet-t „az úgynevezett szecessziós festészet megalapítójának”.⁸⁷ S noha sem a saját korában, sem azóta nem született olyan művészettörténeti szaktanulmány, amelyben Manet a szecesszióba soroltatnék, Babitsnak az *Olympia* című képről szóló érzékeny elemzése nyomán meggyőző érvként rajzolódnak ki a szecessziós szemlélettől elidegeníthetetlen vonások: „Még nagyobb feltűnést keltett *Olympia* című képe egy vérszegény meztelen nő képe, teljesen kékeszöld testtel; mennyire különbözött ez a modern kép a Cabanel Venusaitól!... Még érdekesebb és modernebb ennek a képnek a hangulata. Valami sajtószerű meregnő bágyadtság van ezen a képen, egészen modern bágyadtság, a sápadt nő arcán, mozdulatában, és valami határozatlan, tétova és kielégítetlen vágy tekintetében; s ez a vágy lelkéből fakadt a kornak és a festőnek, aki íme elhagyja a szoros valóság birodalmát, megúnva már minden realizmust, minden naturalizmust, más után vágyik, keletre álmodik, négereket fest és keleti csokrokat és vérszegény, vágyó leányokat. Íme, a nagy fordulat realizmusa után, a vágy egy új költői idealizmus felé.”⁸⁸ — írja Babits, belesűrítve ebbe a néhány sorba a mindennapokból való elvágyódás, az egzotikum utáni áhitozás, és a valóságból kilépő álmodozás szecessziós életérzését, melynek csakugyan emblematisz tömörségű megjelölői lesznek majd a sápadt, vérszegény, merengő, kielégítetlen, vágyó lányok, a kornak ezek az erotikától is áthévitett, talányos és démoni teremtményei. De Babits felismerte azt a *közös jegyet* is, amely összefűzte Baudelaire költészetét és Manet, Monet és Gustav Moreau, illetve Puvis de Chavannes festészetét, és megvolt az a képessége, hogy lényegében a megjelenítés módjától függetlenül rokon jelenséget lásson Paul Verlaine és Whistler, Poe és a preraffaeliták művészetében is. Azt hiszem, vétek lenne lemondani Babits szavairól, melyek nemcsak gondolatának hitelességéről győznek meg, hanem hangulatkelző erejük által egész művészi világokat elevenítenek meg és tesznek átláthatóvá, miközben a kor lelki közérzetét és szellemi horizontját is felvillantják: „Ugyanez a fordulat észlelhető a költészetben is, és itt ki kell mondanom a nevet, amelyet újabban Magyarországon nálunk is gyakran emlegetnek, mert a fiatal magyar költők is az ő költészetét vették példaképül: a Baudelaire nevé. Baudelaire költészete egy részben a spleen költészete: a modern unalomé, melynek Baudelaire gyönyörű hangokat tud adni. Az unalom Baudelaire-t is határozatlan keleti vágyakhoz vezette... Baudelaire-ra és az egész francia

költészetre és festészetre a legnagyobb hatással volt egy híres amerikai költő, Poe Edgar költészete, aki határozatlan, légies, ideális álmait utolérhetetlen zenéjű versekbe foglalta... Mint Poe, úgy Baudelaire is nem élő hölgyekhez, hanem képzelt, ideális lényekhez írta verseit, s a valóság unalmából a légies képzelet birodalmába menekült... A festészet ugyanolyan irányba fejlődött, mint a költészet. Felkeresték a régi középkori festők műveit, a Rafael előttiakat, akik nem sokat törődtek a valósággal, hanem az ő légies madonnatiszteletüket, kifejezhetetlen, anyagtalán, tárgyaltan vallásos érzésüket akarták kifejezni. Botticelli sápadt madonnái, mély tűzű szemekkel, serdülő, barna angyalai voltak az ideálok, azok a vonalak, amelyek nem a domború valóságot, hanem valami lapos, falképszerű elomló jelenést idéznek elénk. Ez a dolog, mely Angolországban fejlődött ki először, a preraffaelita irányban, lett a másik jelszava a modern szecesszióknak. Az idealista irány első nagy festője Gustav Moreau. E művész beteg lelke Hellasz pompájába menekül.”

Mesés mondákat, mitológiai jeleneteket fest, Orpheusz levágott fejét, egy trák leány kezében, Orpheusz fejét, akit széttéptek a bakkhánások. Az arcok éppoly sápadtak, hosszú arcok, mély tűzű szemekkel, mint Botticellinél, a színek mély, nyomott, halk színek, elfojtott érzékiség, mely álmokba tör ki, és valami rettenetes mozdulatlanúság és némaság, mint azon a másik képen is, amely egy ifjú embert ábrázol és mellette a halált és egy kis amorette virágok és madarak között. A halál szerelmének nyugalma ül ezen a képen, beteg, dekadens művészet ez, és dekadens verseket juttat eszünkbe.

A legnagyobb idealista festő azonban Puvis de Chavannes, és ez a hipermodern, ideges festészet oda fejlődött, ahová ő vezette: a mély, szinte vallásos érzések művészetévé. Először antik látomásokat festett ő is, mint Moreau, sápadt, ködös színekkel vagy egyes vonalakkal, lemondva minden színpompáról és minden vonalbeli részletezésről és kirajzolásról. Merev nyugalom ül a falképszerű képeken és nagy hangulat... „Puvis de Chavannes érzése később elhagyta az antik hangulatokat, és teljesen a keresztény vallás misztikájára fordult.”⁸⁹

Már ebből a citátumból, ebből a kifinomult, kényes, érzékletes leírásból is kiugranak mindazok a fogalmak, amelyek elsősorban a szimbolizmusra, de a vele gyakran érintkező vagy éppen egybeeső szecesszióra mint egy vezérfonalra felfűzhetők. Modern unalom, légies képzelet, pompa, elfojtott érzékiség, betegség, dekadencia, hangulatiság, de még a szecesszióból való továbblépés egyik változata is: a vallásos misztika azok a kulcsszavak, amelyek eligazítanak a szecessziós művészet „ösztön-szféréjében”, kitapintva és felsorakoztatva ezáltal ennek a művészetnek a legfőbb tartalmi pilléreit. De a „gyönyörű hangok”, „az utolérhetetlen zenéjű versek” a szecesszió *esztétizáló* hajlamáról is hírt adnak, mint ahogy egyik formai vonása a „lapos, falképszerű jelenés”, tehát a *stilizálás* is kellő nyomatékot kap. A HÉT publicisztikájában még oly laza szecesszió-fogalom jelentése tehát Babits esszéjében koncentrálódik: immár egy jellegzetes művészi gondolkodásmódot, illetve életérzést és tematikát foglal magában. Hogy stílust nem, sőt az impresszionizmus, szecesszió, szimbolizmus egymással felcserélhető irányzatok és szinonim jelenségeként értelmeződnek, az nemcsak a kialakulatlan és pongyola szóhasználatból, hanem a kor egyik meghatározó jelentőségű művészetfelfogásából fakad. Egyrészt még mindig a HÉT-ben exponált fő esztétikai elvről, a relativitásról van szó, amely minden irányzat létjogosultsága mellett tesz hitet, és ezért nem is szentel különösebb figyelmet annak, hogy melyik irányzatról van szó. De ami ennél is lényegesebb: ez az elv kiegészül a művészet autonómiájának tételével, és ebből fakadóan azzal a felfogással,

amely a művészetet teremtésnek tekinti. A HÉT egyik kritikusa, Márkus László is ezt hangoztatja, és elutasítja a „lefestésre késztető alázatot”⁹⁰; a valóság visszaadására irányuló készséget. Babits Mihály pedig ezt a gondolatot – nyilván Bergson filozófiájának hatására is⁹¹ – egy Phaidrosz és Szókratész közötti fiktív párbeszédben fejti ki nagy művészi erővel: „Szókratész: ... A tudat a különbségnél kezdődik – ezt mondja a pszichológusok. Az érzet a változásnál kezdődik – ezt mondja a fiziológusok. A lét a kétónél kezdődik – mondom egyszerűen. A másnál, az újnál – térben és időben. *Phaidrosz*: És a szépség is ennél kezdődik? *Szókratész*: Nézd a művészetet. Csak az művészet, ami új és művészet minden, ami igazán új. Művészet minden, ami új érzést tud nekem adni, hogy több legyek, mert csupa érzésekből vagyok. Ami erre nem képes, az unalom. A művészet halála az unalom... A művészet célja új dolgokat – nem, ezt, jaj, nem lehet –, új kombinációkat teremteni, ezáltal új érzéseket kelteni. *Phaidrosz*: Csak az? Hisz ez csupa újdonsághajhászás lenne. *Szókratész*: Nem. Ez sokkal mélyebb, nagyobb cél, mint képzeltek. Ez maga a teremtés, az Isten munkájának tudatos folytatása. Ez azt jelenti: a művész annyira szereti ezt a világot, amelynek lényege a változás (mert a világ csupa érzet, és az érzet változás), hogy sohasem elég neki; nem elég, amennyit az Isten csinált, folytatni akarja.”⁹²

S ebből a gondolatmenetből következik a korabeli esztétika másik nagy hajlandósága: a művészetet felruházni az élet rangjával, azaz egyenrangúvá tenni az étellel: „*Szókratész*: ... Ezeknek az új érzéseknek a kedvéért érdemes életünket fönntartanunk, és érdemes jó politikát csinálnunk nagyobb jólétünkre, hogy gondtalanul élhessünk, folyton gazdagodó, művészi életet. *Phaidrosz*: Szerinted tehát a művészet az élet célja? *Szókratész*: Hogy felelhetünk arra a kérdésre, mi az élet célja? Lesd meg az élőlények természetes törekvéseit. Az első kétségkívül életüket és fajukat fönntartani. Ezt éppoly joggal nevezhetem eszköznek, mint célnak. Ami marad: új érzéseket érzni és kelteni, új dolgokat látni és alkotni... Az aktív és passzív művészet a szó legtagabb értelmében.”⁹³

Természetes, hogy ezzel a művészetfelfogással a képzelet tartományában „történi” művészet az adekvát, az egzaltációra, a fantasztikumra, az álmodozásra hajló, az idealisztikus, a vizionáló vagy éppen a valószerűtlen művészet. Az új élményekkel, új hangulatokkal kecsgetető, rejtett ösztönöket feltáró és ismeretlen bódulatokat kínáló művészet, tehát a szimbolizmus és a szecesszió művészete. Így Babitsnál a dekadens, a beteges, a modern unalom nem elmarasztaló értelemben használt szavak, hanem a teremtő művészettel összeforrott minőségek.

Tévedés lenne azonban azt hinni, hogy ez a fajta művészetfelfogás és szecesszió-értékelés osztatlan lett volna. A szecesszióknak már a maga korában meg volt az ellenzéke elsősorban a hivatalos művészetpolitikai körökben, de a művészetkritikusok nagy táborában is. Hajlamosak voltak arra, hogy a szecesszió általában „sületlenségek”-et, „bolondériák”-at értsenek, és mindenfajta művészeti eltávolodást mint szecessziót bélyegezzenek meg. De a szecessziót szívesen azonosították a dekadenssel is, a dekadenszt a morbidtal és morbidot az egészséges és józan magyar művészet karakterétől merőben idegen kozmopolitával és nemzetietlennel. 1900-ban még Lyka Károly is lekicsinylően írt Rippl-Rónai József „elvont miszticizmusáról” a „csupa tetszésszerűség, merő romantika, idegesség, rohamok egy álomszerű jövő felé, transzcendentális érzések megrogzítása, víziók, stilizált színek, stilizált vonalak, stilizált foltok” festészetéről.⁹⁴ Rózsa Miklós pedig így beszélt róla: „Ennek a mi szűz, tiszta, ártatlan egyszerű földünknek szí-

ve dobogását nem érti a Rippl-Rónai nyugat-európai, dekadens, enervált, szinte a perverz felé hajló lelkülete.”⁹⁵

A magyar és szecessziós stílus szembeállítása végletes formát öltött, amikor a parlament is foglalkozva a kérdéssel, arra a döntésre jutott, hogy a „szecessziós stílust” ki kell zárni Magyarországról, mint amely merőben különbözik a „magyar stílustól”. Ez a körülmény 1902-ben az igen liberálisan gondolkodó Lykát egyszeriben a szecesszió védőügyvédjévé avatta, mert felismerte, hogy nem egymást kizáró, hanem hovatovább egymást feltételező vagy egymást fedő jelenségekről, illetve célkitűzésekről van szó. „Elsősorban megállapíthatjuk, hogy szemtanúi vagyunk egy egyetemes, egész Európára kiterjedő új művészeti törekvésnek, amely az összes kultúrállamokban lényegében azonos. Mindenütt hadat üzentek az újítók az akadémikus doktrínáknak, mindenütt felszabadítják magukat a műtörténeti stílusoktól, s mindenütt egyéniségük szabad kifejtésére törekcsenek. – Másodsor megállapíthatjuk, hogy ez az egyetemes újítási törekvés egyes országokban nemzeti stílusnak ad életet. Azáltal, hogy e művészek felszabadulnak a rájuk nézve immár elavult stílusok formáitól, teljes szabadságban követhetik művészi egyéniségük impulzusait, s juttathatják érvényre egyéni vérmérsékletüket, faji, nemzeti jellegüket. ... Végre megállapíthatjuk, hogy magyar művészet még sohasem volt a mainál kedvezőbb helyzetben egy magyar stílus első akcentusainak kialakítására s hogy e részben még kedvezőbb a helyzete a többi nemzetnél. Mert először is csekély jelentőségű a műtörténeti tradíciója, tehát könnyebben térhet át új ösvényekre, másodsor pedig a múlt művészeti áramlatainak egyike sem biztosított, sőt követelt akkora művészi szabadságot, mint azok a törekvések, amelyek most keltek szárnyra Európaszerte”⁹⁶ – írta pamfletszerű cikkében, hogy szembeszegüljön a képmutatón vagy hamisan értelmezett nemzeti művészet jelszava mögé húzódó konzervatívizmussal.

A művészeti fejlődés Lyka felfogását igazolta. A „magyar stílus” megteremtése programszerűen végül mégis a szecesszió platformjáról ment végbe; legalábbis Lechner Ödön, majd alapvetően az ő szellemében munkálkodó „Fiatalok” építészeti törekvései és a gödöllőiek tevékenysége és művészeti hitvallása egyaránt erre vall. Az ő törekvéseikben a szecesszió eszmetörténetének egy új aspektusa manifesztálódik: a magyarság, az európaiság és a szecesszió összefüggésének roppant bonyolult kérdése. Hiszen nem kevesebbről van szó, mint a művészetek által is meghirdetett, szuggerált és hitelesített nemzeti önfenntartásról – gondoljunk csak a „magyarul beszélő” épületek iránti szenvedélyes igényre – valamint a művészeti hagyomány, a népiesség, illetve a provincializmussal fenyegető beszűkülés és a Nyugat-Európa felé nyitó egyetemesség sokszor egymással ütköző végleteire, amelynek ellentmondásai éppen a szecesszióban váltak nyilvánvalóvá. Még a központba állított „magyar stílus” gondolatánál maradván csupán utalni szeretnék Körösfői-Kriesch Aladárnak a nemzeti stílus iránti elkötelezettségére. Ő ugyanis pályatársaival, elsősorban Nagy Sándorral egyetemben azért kapcsolódott be Erdély és főként Kalotaszeg népművészeti emlékeinek a gyűjtésébe, mert a népi motívumok asszimilálása által tartotta lehetségesnek a nemzeti karakterű művészet megteremtését. Mint ahogy ő maga írta: „Ezt az ösztönös művészetet, amely őszinte emberi érzéseket zár magába, forrásként tisztelheti minden művész... Így válhat a művészet nemzetivé.”⁹⁷

A korabeli írások arról győznek meg, hogy a szecessziós építészetben a festészetnél is nagyobb hordereje volt a „magyar stílus” programjának. Dömötör István már 1901-ben leszögezte: „Erősen hangsúlyoztuk azt az elvet: a magyar stílus csak dekoratív alapon

fejlődhet ki. Ehhez pedig a legbiztosabb út a nép díszítőművészete. Az ornamentikában nyilvánuló szellemet kell megérteni. Így azután sajátos magyar díszítőmű fogja borítani épületeink falait.”⁹⁸

A korszak legeredetibb szecessziós építész Lechner Ödön, akinek életműve Fülep Lajos megállapítása szerint éppen azáltal válhatott egyetemessé, mert a nemzeti lényeg kifejezését hordozta,⁹⁹ profétai hevülettel agitált a magyar formanyelvel bíró építészlet létfontossága mellett: „... a formanyelvnek óriási, szuggesztív, hódító ereje van. Sokkal nagyobb, mint az irodalmi nyelvnek, és ezért ránk nézve majdnem fontosabb a formanyelv az irodalmi nyelvénél. A mi magyar nyelvünk alig képes a tőle idegen nyelvek tengerében gyorsan gyarapodni vagy asszimilálni. Nem értik meg, és nem is akarják megérteni – politikai okokból. S azért kell okos előrelátással, a magyar nyelvnek a magyar formanyelvel a segítségére jönnünk. Ez a szemem keresztül könnyen asszimilál. De még politikai ellenkezés sem létezik a formanyelv terjedése ellen. A népi nyelv terjesztése a világon minden harcra való kihívást jelent, és öntudatos ellenállást szül, de a formanyelv soha.”¹⁰⁰

A szellemében és formaképzésében Lechner Ödön nyomdokain induló Lajta Béla pedig „Hazajött azzal a fogadalommal, hogy életét annak az ideálnak a megvalósítására szenteli, hogy itthon az építészletet magyarrá segítse, hogy idegen, ha idejön, magyarul beszélő házakra találjon, és még azokból is tanuljon magyarul beszélni.”¹⁰¹ Gerő Ödön éppen Lajta építőművészete kapcsán ugyancsak a népies építészlet mellett szállt síkra 1911-ben: „A népiesben gyökerező új építészlet a legkorszerűbb energiának, a demokráciának az érvényre juttatása... amellyel helyi jelleg, nemzeti sajátosság és tömeglelkülettel való szorosabb összefüggés kerül az új formákba... A modern építészlet világszerte a népiesből szív erőt, újsághoz való tehetséget és módot. A magyar modern építészlet is a népiességben gyökerezik, monumentáliságát is a nép formapátoszából meríti, ritmusát s a téren való uralom minden eszközét a népművészet gondolatából vette.”¹⁰²

Úgy látszik, hogy ezzel egyidejűleg az irodalomban a művészetek nemzeti küldetésének a szorgalmazásával ellentétes irányú folyamat zajlott: a történelmi-nemzeti, népi tudat ébrentartása mintha elvesztette volna időszzerűségét, és éppen ezáltal átmenetileg az irodalom funkciótlaná vált, illetve arra kényszerült, hogy új funkciót keressen magának. Míg tehát a festészet nemzetiesedni akart, az irodalom arra vágyott, hogy europizálódjék. Nem véletlen, hogy a 90-es években, illetve a századfordulón az éppen létjogosultságot és önigazolást találó festészet egy időre elébe szaladt az agitatív szerepköréből kinőtt, és éppen ezért „feleslegessé” váló szépirodalomnak. Igen ékesen szemléltetik ezt a tünetet Alexander Bernát szavai: (Régebben) „... a mi íróink csak félkézzel szolgálták az esztétikát, a másikkal a nemzeti szellem hangos és lelkesítő védelmére keltek. Irodalmunk nekünk nem szórakozásul volt, hanem templomul szolgált, ahol imádkoztunk, összeesküdtünk, keseregünk, kétségbeesünk, föl-fölemelkedünk. Panaszkodjunk-e rajta most, mikor a nagy harc gyümölcseit élvezzük? ... Midőn a nemzeti lét védelmének nagy gondja leesett vállunkról, a régi kapocs, mely a közönséget az irodalomhoz kötötte, meglazult... Egy átmeneti korszak keletkezett, melyben az irodalom új kapcsolatot keresett a közönséggel, azt a tisztán irodalmi kapcsolatot, mely az irodalmi normális helyzetnek felel meg.”¹⁰³ A helyzet pusztá érzékeltetésénél tovább ment Ignó, aki egyenesen kártékonynak minősítette azt az irodalmat, amelyik egy korlátolt népiesség eszményt tartott maga elé védőpajzsul minden urbánusabb vagy egyetemesebb költői-írói magatar-

tás elhárítására: „A költés nemzeti jellege szükségét józan ésszel, nincs, aki tagadni merné vagy akarná. De soha sem fogjuk belátni, hogy a nemzeti költészet nem lehet más, mint pusztán és kizárólag az a szűkkeblűen népies irány, amely többek között a maga tulajdon hazája fővárosát akarja a geográfiából kitörölni, s ezzel egyben ezeresztendősz küzdelmeinek minden művelődési eszményét – nem tekintve, hogy a maga elfogultságából származó türelmetlenségével mindenre inkább alkalmas, mint hogy a törekvéseiben valami nagyon fellelkesítse a magyar fajtába becsületes szándékkal beolvadni akaró többi fajtákat.”¹⁰⁴

Igen érdekes, hogy Ady Endre is tulajdonképpen a fenti idézetekkel egybehangzó meggyőződésről tett tanúságot, amikor nagyváradi színházi kritikusként ezt írta: „Mert elmúlnak az Egresyk, Megyerik, Laborfalviak és a többiek. Elmúlnak, milyest kötelességeiket betölték. A *magyar* megkapta már bennük, amire vágyott, de szomjasan marad az *ember*. És szörnyűséges, mikor az ember szomjazik. Egész világ teremtő lelkei szomjuság oltásán fáradnak. Megváltást sóvárg a világ: új próféciákat, új *titkokat*, új színeket, új igazságokat és új örömeket...”¹⁰⁵

Úgy hiszem, az illusztrációként alkalmazott idézetek elég meggyőzően érzékeltetik – ezúttal a fentiekben exponált „szecessziós stílus” – „magyar stílus” fogalomparjának vonatkozásában – a szecesszió jelentésének polarizálódását, illetve éppen az ellentéteket megtűró sajátosságát. Hiszen a szecesszió valóban involválhatta a „magyar stílust”, mint ahogy ugyancsak a szecesszió volt az, amely az európai formák befogadását előkészítette. Volt a magyar szecesszió kimondottan népies-nemzeti iránya, de a magyar stílus iránti elkötelezettség mégcsak a festészet egészére sem érvényes. Annál kevésbé érvényes az irodalomra, amely éppen a szecesszióban vagy legalábbis a szecessziótól többé-kevésbé érintve jutott el a nagyvárosi életforma által jórészt determinált életérzésnek vagy még sommásabban fogalmazva: a kor általános – a bölceleti művektől és a modern pszichológiától is befolyásolt – lelki közérzetének az ábrázolásához. Most már nemcsak az esztétikában érvényesülő relativitásról van szó, hanem – Hanák Péter felismeréséhez csatlakozva¹⁰⁶ – a filozófiai szinten is megnyilvánuló lehetőségérzéről, *a minden megtörténhet, és az, ami elgondolható nem fontosabb annál, mint ami megtörtént* minden fajta szilárd értékrendtől elrugaszkodó bizonytalanságáról és viszonylagosságáról és e viszonylagossággal szembehelyezett, a mindennapinál és a közéletinél valóságosabb életről: a képzelet által teremtett világról. Ez lehetett a hofmannstahli „kert”, a védettség, az esztétikum, a visszaálmódott Éden arisztokratikus vagy ezoterekus tartománya, a muszli meditáció csodákkal, szörnyűségekkel, banalitásokkal, lelki és szellemi csapdákkal, érzéki élvezetekkel és intellektuális „önfertőzéssel” telített, befejezhetetlen vagy akár a végtelenre nyitott buja, szövevényes dzsungel, lehetett a klingereri vagy Felicien Rops-i spekulatív fantasztikum pornográfiába hajló sivár, ám sokkírozó sivataga vagy a Maurice Denis-i ájtatosságtól bearanyozott szent liget, amelynek kulisszaszerű fái, dekoratívan kacskaringós útjai között az élettől elvonatkoztatott, viaszbábszerű nőalakok sápadóztak.

De lehetett az Odilon Redon- vagy Gulácsy-Lajos-féle káprázat is és álom; az ösztönélet örvénylését kivetítő vízió vagy rokokó jelmezzel felékesített tünemény. Vagy csak éppen a valóság és álom határán egyensúlyozó álmodozás; mely megint csak Gulácsy, illetve Szini Gyula, Cholnoky László és Krúdy Gyula sajátja. Egy olyan magatartásforma tehát, melyben ez a rokontalan festő, Gulácsy összetalálkozott jó néhány, a látszólagosság és viszonylagosság válságállapotába sodródott, s ezáltal „a kihullást mélyebben

átélő” íróval. Az, amelyet Kosztolányi, Sziniről megemlékezve, így jellemez: „... gazdag és egyéni képzelőtehetsége a meseszerűség derengésében mutatja nekünk az életet, halvány párafényt, viola-ködöt fúj rá, melyről az élet ígéretesebbé és jelentősebbé válik”.¹⁰⁷ És az, amelyről Cholnoky László, akinek egyik regényhőse Flórusz a választás kényszerre elől az álmodozásba menekül, így áradozik: „Az álomban semmi sem bizonyos!... Ott, ha zenét hallasz, hallod is meg nem is, ott, ha valakit megszólítasz, az nyomban átalakul valaki mássá, és végül ott, ha zuhanni kezdesz a szikla ormáról lefelé, sohasem érsz a mélységbe, sohasem zúzod össze magadat!...”¹⁰⁸

Ha a képzelet művészetét vagy legalábbis az álmodozó művészi magatartást a szecesszióban fogant vagy vele legalábbis érintkező életművek egyik közös jegyének is érzem, ezt sem látom sem feltétlen, sem homogén vonásnak. Éppen a szecesszió már túlnövő, legnagyobb szabású alkotásokban az álmodozás látomássá magasztosult, vagy pedig a valóság és álom összeütközése konfliktusba, mégpedig a szecesszió „felületes” és szépelgő természetével összeegyeztethetetlen végkifejletbe: tragédiába torkollott. Mégsem lehet elvitatni a szecessziótól a képzelet síkjára transzponált művészi felfogásmódot, még ha ez sokszor a bizarr fantasztikumon, a stilizálás valószerűtlenségén vagy a díszítményesség modorosságán nem is terjedt túl, sőt éppen ezekben talált igazi kielégülést.

JEGYZETEK

¹ PÓK L.: Megjegyzések a szecesszió történeti szerepéről. Filológiai Közlöny, 1967. 214.

² A pszichodelizmus az 1960-as évek második felében kibontakozó művészeti irányzat. A stílusában eklektikus izmus mindazoknak a művészeti jelenségeknek a gyűjtőneve, amelyek a tudat – sokszor mesterséges módon való, azaz hallucinogénnel előidézett – „kitágításával” vagy „meghosszabbításával” függenek össze. Előzményének a vizionárius művészet tekinthető (Bosch, Moreau, Redon vagy akár a szürrealisták). Ideológiájában nagy szerepe van a keleti misztikának, többek között a világegyetemmel való együttrezgés felfokozott élményének. A vibráció egyébként is a pszichodelikus művészet egyik kulcsszava: a light show-tól kezdve a rock zene lüktetésén át a optikai káprázatokig és a vonalhullámzásig minden pulzáló – azaz az érzékek felkorbácsolását előidéző – mozgást magában foglal.

A pszichodelikus művészetéről lásd bővebben:

Robert E.L. MASTERS–Jean HOUSTON: *Psychedelische Kunst*. München–Zürich, 1969. Magyarul: BEKE L.: „Nouvel Art Nouveau Psychédélique”. *Művészet*, 1975/12.

³ PEVSNER, N.: *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*. London, 1936. 2. kiadás: London, 1948; bővített és részben átdolgozott 3. kiadás: London, 1960; 4. kiadás, London, 1974. Magyar megjelenítéséhez az 1974-es kiadás szolgált alapul: *A modern formatervezés úttörői*. Budapest, 1977.

⁴ SCHMUTZLER, R.: *The English Origins of Art Nouveau*. *The Architectural Review*, London, 1955. TSCHUDI-MADSEN, ST.: *Sources of Art Nouveau*, Oslo, 1955.

⁵ SELING, H. – BAUCH, K.: *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*. Heidelberg/München, 1959. SCHMUTZLER, R.: *Art Nouveau*. Stuttgart, 1962. POSENER, J.: *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Frankfurt-Wien, 1962. HOFSTÄTTER, H.H.: *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*. Köln, 1963. RHEIMS, M.: *L'Art 1900*. Paris, 1965. HUTTER, H.: *Jugendstil*. Wien, 1965. CREMONA, I.: *Die Zeit des Jugendstils*. München, Bécs, 1966. TSCHUDI-MADSEN, ST.: *Art Nouveau*. New York, Toronto, 1967. HAMANN, R. – HERMAND, J.: *Stilkunst um 1900*. Berlin, 1967. BROSIO, V.: *Lo stile liberty in Italia*, 1967. WALLIS, M.: *Secesja*. Varsó, 1967. CHAMPIGNEULLE, B.: *L'Art Nouveau*, Paris, 1972. (magyarul: *Art Nouveau, Jugendstil, Szecesszió* címmel Budapest, 1978). CONSTANTIN, P.: *Arta 1900 in Romania*. Bukarest, 1972. PETERJOVA, L.: *Secesia*. Bratislava, 1974. Fontosabb katalógusok: Wien um 1900.

Wien, 1964. „Vienna Secession” Art Nouveau to 1970. London, 1971. Stilkunst um 1900 in Deutschland. Berlin, 1972.

⁶ HILTON, T.: The Pre-Raphaelites. London, 1970. WATKINSON, R.: Pre-Raphaelite Art and Design. London, 1970. HÖNNIGHAUSEN, L.: Präraphaeliten und Fin de Siècle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik. München, 1971. METKEN, G.: Die Preraffaeliten. Köln, 1974. SMITH, E.L.: Symbolist Art. London, 1972. JULIEN, PH.: Der Symbolismus. Köln, 1974. 1974-ben Baden-Badenben, a Staatliche Kunsthalle-ban rendezték meg a preraffaeliták anyagának egy igen jelentős kiállítását, melyhez gazdag illusztrációs anyaggal kísért szakzerű katalógus készült. Ugyancsak roppant nagyszabású volt a „Le symbolisme en Europe” címen rendezett nemzetközi se-regszemle, melyet először 1975-ben mutattak meg Rotterdamban, majd 1976-ban Brüsszelben, még ugyanebben az évben Baden-Badenban és Párizsban. A kiállítás katalógusa a szimbolizmus nélkülözhetetlen forráskiadványa.

⁷ HAMANN, R.: Die deutsche Malerei vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Leipzig-Berlin, 1925.

⁸ HAMANN, R.: Geschichte der Kunst. Berlin, 1933. Ebben a könyvében Hamann a szecessziót már önálló stílusperiódusként tárgyalja.

⁹ ROH, FR.: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart. München, 1958.

¹⁰ SCHMALENBACH, FR.: Jugendstil, ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst. Würzburg, 1935.

¹¹ AHLERS-HESTERMANN, FR.: Stilwende. Berlin, 1941.

¹² TSCHUDI-MADSEN, ST.: Sources of Art Nouveau. Oslo, 1955.

¹³ Hans H. Hofstätter a SELING, H. – BAUCH, K.: Jugendstils. Der Weg ins 20. Jahrhundert. Heidelberg/München, 1959-ben megjelent könyvben a „Malerei” című fejezetben a következő mű-vekre hivatkozik: CHASSÉ, CH.: Le Mouvement Symboliste dans l'Art du XIX Siècle. Paris, 1947. HUMBERT, A.: Les Nabis et leur époque. Paris, 1955. REWALD, J.: Postimpressionism from van Gogh to Gauguin. New York, 1956. Újabb mozzanatot jelentett, hogy a hollandok is felismerték a szimbolizmus jelentőségét, és önálló korszakként ismerték el: POLAK, B.: Het Fin de-Siècle in de Nederlandse Schilderkunst. Hága, 1955. Kurt Bauch kutatásai pedig a Jugendstilen belül rámutattak a festészet és grafika önálló fejlődésére, ami lehetővé tette, hogy az 1886–87-től körülbelül 1903–05-ig terjedő időszakot a festészetben mint összeurópai stílusorszakot fogja fel – természetesen a nemzeti variációs-lehetőségek elismerésével.

¹⁴ SELZ, P.–CONSTANTINE, M. (ed): Art Nouveau – Art and Design at the Turn of the Century. The Museum of Modern Art. New York, 1960. WALLIS, M.: Jugendstil. München-Wien, 1974.

¹⁵ NOVOTNY, FR. – DOBAI, J.: Gustav Klimt. Salzburg, 1967. NEBEHAY, CH.: Gustav Klimt – Dokumentation. Wien, 1969. HOFFMANN, W.: Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende. Salzburg, 1970.

¹⁶ LEOPOLD, R.: Egon Schiele. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Salzburg, 1972. COMINI, A.: Egon Schiele's Portraits. Los Angeles, London, 1974. MITSCH, E.: The Art of Egon Schiele. London, New York,

¹⁷ SOTRIFFER, K.: Malerei und Plastik in Österreich von Makart bis Wotruba. Wien-München, 1963. WEISENBERGER, R.: Die Wiener Secession. Wien-München, 1971. FEUCHTMÜLLER, R.: Kunst in Österreich II. kötet Fin de siècle, 213–233. Wien, 1973. POWELL, N.: The Sacred Spring: – The Arts in Vienna 1898–1918. London, 1974. VERGO, P.: Art in Vienna 1898–1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their Contemporaries. London, 1975. NEBEHAY, CH.M.: Ver Sacrum 1898–1903. Wien, 1975. FENZ, W.: Kolo Moser – Internationaler Jugendstils und Wiener Secession (Mit einem einführenden Essay von Wilhelm Mrazek). Salzburg, 1976.

Itt kell megjegyeznem, hogy az osztrák szecesszió irodalmának összeállításában SÁRMÁNY I.: „Az Osztrák-Magyar Monarchia képzőművészete a kutatások tükrében” című dolgozatára hagyatkoztam, melyet a szerző az 1979 januárjában Visegrádon „Az Osztrák-Magyar Monarchia mint eszme- és kultúrtörténeti egység a századfordulón” címmel megrendezett interdiszciplináris konferenciára állított össze.

¹⁸ SÁRMÁNY I.: „Az Osztrák-Magyar Monarchia képzőművészete a kutatások tükrében”. Ars Hungarica, 1979/2

- ¹⁹ HOFMANN, W.: Gustav Klimt und der Wiener Jahrhundertwende. Salzburg, 1970.
- ²⁰ Kutatásaimat 1969–1970 körül kezdtem el; az 1979-ben megjelent a „Magyar szecesszió művészete” című könyvem kéziratával 1976 végén, illetve 1977 elején készültem el. Akkor még a szecesszióra vonatkozó nagy összefoglaló művek és a magyar szecesszió kérdéseivel foglalkozó igen kezdetleges stádiumot képviselő munkák jelentették számomra az irodalmat – természetesen a korabeli dokumentumokon, folyóiratokon, forrásértékű műveken kívül, amelyekre mint a magyar szecesszióra vonatkozó szinte kizárólagos információkra támaszkodtam –; a közben népszerűvé váló bécsi szecessziós kutatásokat így könyvem írásakor még nem tudtam felhasználni.
- ²¹ SZERB A.: Az intellektuális költő. Széphalom, 1927.
- ²² RABINOVSKY M.: A színpad. 1935.
- ²³ HALÁSZ G.: Vázlat a szecesszióról. Nyugat, 1939.
- ²⁴ KÁLLAI E.: Új magyar piktúra 1900–1925. Budapest, 1925. GENTHON I.: Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig. Budapest, 1935. GENTHON I.: A szecesszionizmus. In: A magyarországi művészet története II. Magyar Művészet 1800–1945 (Genthon-Németh-Végyvári-Zádor), Budapest, 1962.
- ²⁵ A szecesszió Magyarországon. Rendezte az Iparművészeti Múzeum és a Művészettörténeti Dokumentációs Központ. Budapest, 1959.
- ²⁶ A századforduló művészete. Rendezte Kovács Péter, K. Kovalovszky Márta, Mikes Ildikó, Székesfehérvár, 1965.
- ²⁷ PERNECZKY, G.: Tanulmányút a Pávakertbe. Budapest, 1969.
- ²⁸ i. m. 16.
- ²⁹ Magyar Irodalomtörténeti Társaság vándorgyűlése, Szeged, 1966. Előadó Diószegi András, korreferensek: Pók Lajos, Bernáth Mária, Demény János. Az anyag megjelent: Filológiai Közlöny, 1967. 1–2. sz.
- ³⁰ DIÓSZEGI A.: A századvég magyar prózája. In: A magyar irodalom története (Szerk.: Sótér István) IV. kötet 1849–1905. Budapest, 1965.
- ³¹ PÓK L.: Megjegyzések a szecesszió történeti szerepéről. Filológiai Közlöny, 1967. 1–2. sz.
- ³² BERNÁTH M.: A magyar szecessziós festészet helye az európai áramlatokban. Filológiai Közlöny, 1967. 1–2. sz.
- ³³ KIRÁLY I.: Ady I–II. Budapest, 1970.
- ³⁴ KIRÁLY I.: A halálmotívum Ady Endre költészetében 1905–1908 között. Irodalomtörténeti Közlemények, 1967. 422–444.
- ³⁵ VAJDA GY. M.: Vázlat a századforduló irodalmáról. Helikon, 1969. 3–13.
- ³⁶ ARAGON, L.: Le Modern Style d'ou je suis. In: R-H. Guerrand: L'Art Nouveau en Europe, Párizs, 1965.
- ³⁷ PÓR P.: Az irodalmi szecesszió fogalmáról. Valóság, 77–84.
- ³⁸ i. m. 79.
- ³⁹ A szecesszió. A bevezető esszét írta, a szövegeket és a képeket válogatta, szerkesztette PÓK Lajos. Budapest, 1972.
- ⁴⁰ BERNÁTH M.: A szecesszió fogalma és helye a tudománytörténetben. Művészettörténet, tudománytörténet. Budapest, 1973. 91–129.
- ⁴¹ i. m. 127.
- ⁴² i. m. 128.
- ⁴³ i. m. 112.
- ⁴⁴ i. m. 123.
- ⁴⁵ Vigilia 1973/11. sz. B. KISS É.: Iparművészeti törekvések; BOZÓKY M.: Gulácsy Lajos; FARKAS A.: A zebegényi templom. DÉVÉNYI I.: A gödöllői művésztelep. REMSEY GY.: Szecesszió, spirituális művészet. RÓNAY GY.: Egy szecessziós regényünkről. SZABADI J.: Nagy Sándor művészete.
- ⁴⁶ Művészet, 1975/12. sz. BAKONYI T.: Nézzük meg együtt Magyar Ede művét, a szegedi Reökpalatát. BEKE L.: Nouvel Art Nouveau Psychédélique. BERNÁTH M.: A szecesszió Európában. DURANCI B.: A szecesszió Bácskában. DÓZSA K.: A szecesszió és a női divat. R. GELLÉR K.: Néhány szó az erdélyi szecesszióról. KATHY I.: A magyar szecesszió építésze. KESERŰ K.: Művész-

- telepek, csoportosulások. KOVÁCS GY.: Szecesszió, szecesszió, szecesszió... NÉMETH L.: Gondolatok a magyar szimbolista festészetről. SZABÓ J.: A szecesszió és a vonal.
- ⁴⁷ KESERŐ K.: Körösfői-Kriesch Aladár. Budapest, 1977. R. GELLÉR K.: Nagy Sándor. Budapest, 1978.
- ⁴⁸ Gödöllői művésztelep. MTA Művészettörténeti Kutató-Csoport, Budapest; Katona József Múzeum, Kecskemét. 1977. A kiállítást rendezte és a katalógust összeállította Gellér Katalin és Keserő Katalin.
- ⁴⁹ KUBINSZKY M.: A szecesszió és a századforduló építészete. Építés- és közlekedéstudományi Közlemények, 1962/4. sz. KUBINSZKY M.: A századforduló építészete és problémái. Kézirat, 1962. KATHY I.: Medgyaszay István. Budapest, 1979. MENDŐL ZS.: Málnai Béla. Budapest, 1979. MERÉNYI F.: A magyar építészet 1867–1967. Budapest 1970. Második kiadás.; PÁL B.: Kós Károly, Budapest, 1971.
- ⁵⁰ VAMOS F.: Lajta Béla. Budapest, 1970.
- ⁵¹ i. m. 309.
- ⁵² FÜLEP L.: Magyar művészet, Budapest, 1923. 53–66.
- ⁵³ FÜLEP L.: Magyar művészet, Művészet és világnézet. 2. kiadás. Budapest, 1971. 10.
- ⁵⁴ BERNÁTH M.: i. m. 97.
- ⁵⁵ VAMOS F.: Lechner Ödön. Budapest, 1927. II. k. 11.
- ⁵⁶ MERÉNYI F.: A magyar építészet 1867–1967. Budapest, 1970. 2. kiadás.
- ⁵⁷ KATHY I.: A magyar szecesszió építészete. Művészet, 1975/12. sz. 15–17.
- ⁵⁸ A magyar szecesszió építészete. 1979. Kézirat
- ⁵⁹ i. m. 256–257.
- ⁶⁰ NAGY I.: Szecessziós és szimbolista plasztika. Kézirat. A Magyarországi művészet története. 1890–1919. VI. Sajtó alatt.
- ⁶¹ Magyarország története 1890–1918. Főszerkesztő HANÁK Péter, Szerkesztő: MUCSI Ferenc. Budapest, 1978.
- ⁶² HANÁK P.: Magyarország társadalma a századforduló idején. In: Magyarország története 1890–1918. Budapest, 1978.
- ⁶³ HANÁK P.: A Szent Lélek lovagjától az Új versekig. Új Írás, 1978. augusztus. Flóadás formájában elhangzott az Ady ülésszakon, 1977 decemberében. HANÁK P.: Politika és etika a századforduló reformnemzedékénél. Új Írás, 1979. március. HANÁK P.: Viszonylagosság és látszólagosság a századforduló Monarchiájában. Világosság, 1979. április.
- ⁶⁴ Az Osztrák-Magyar Monarchia mint eszme- és kultúrtörténeti egység a századfordulón. 1880–1905. A kétnapos konferenciát az Irodalomtörténeti Intézet szervezte, Visegrád, 1979. január. Az előadók voltak: Hanák Péter, Németh G. Béla, Pór Péter, Nyiri Kristóf, Németh Lajos. Az írásbeli referátumokat készítették: Sármány Ilona: Az Osztrák-Magyar Monarchia képzőművészete a kutatások tükrében. Pór Péter: Újabb kutatások a századforduló osztrák irodalmáról. Nyiri Kristóf: Az utóbbi esztendőek külföldi filozófiai szakirodalmának áttekintése.
- ⁶⁵ Magam is gy nagyon paradox pozícióból tekintettem át és kíséreltem meg legalább nagy vonásokban értékelni ennek a művészeti áramlatnak a tudománytörténetét. Hiszen végül is meglehetősen visszas és számos buktatót tartogató helyzet az, amikor kutatásaim kezdetétől ítéleteim végső kialakításáig, azaz *A magyar szecesszió művészete* című könyvem megjelenéséig tíz esztendő telik el, s éppen ez alatt születnek meg azok a publikációk, amelyek esetleg saját véleményem megformálásában is állandó korrigálásra kényszerítenek, vagy elvárható lett volna, hogy arra késztessek. Csupán a teljesség kedvéért írom ide, de nyilvánvaló, hogy semmi befolyással nem lehettek a munkámra az 1978–79-ben megjelent összefoglaló igényű szecessziós könyvek: CHAMPIGNEULLE: Art nouveau, Jugendstil, Szecesszió. Függelék: KOÓS J.: A szecesszió Magyarországon. A román szecesszió. A cseh szecesszió. A szecesszió Lengyelországban.
- ⁶⁶ BERNÁTH M.: i. m. 104.
- ⁶⁷ ADY E.: A Hétről. Összes prózai művek. 3. k. 1964. 125.
- ⁶⁸ HANÁK P.: A Szent Lélek lovagjától az Új versekig. Új Írás, 1978. augusztus
- ⁶⁹ ADY E.: Szecesszió. Debreceni Hírlap. 1899. IV. 19.
- ⁷⁰ 1890 és 1924 között megjelenő hetilap. 1921-ben bekövetkezett haláláig Kiss József szerkeszti.

- ⁷¹ Anchió (Ignotus): Szecesszió. A Hét. 1899. 2. sz. 23.
- ⁷² ANDRÁS E.: A Hét képzőművészeti kritikája 1890 és 1914 között. *Ars Hungarica*, 1978/2. 212.
- ⁷³ PÓR P.: Az irodalmi szecesszió fogalmáról. *Valóság*, 1969. 8. sz. 77–84.
- ⁷⁴ NÉMETH G.B.: Opponensi véleménye Diószegi András: „A századvég modern prózai törekvései” című kandidátusi értekezéséről. *Helikon*, 1969. 82–85.
- ⁷⁵ i. m. 84.
- ⁷⁶ (us.) (IGNOTUS): Nagybánya II. A Hét. 1897. 52. sz. 837.
- ⁷⁷ Piktör (IGNOTUS): Még egyszer a szecesszióról. A Hét. 1899. 2. sz. 22.
- ⁷⁸ Márkus László (1882–1948) rendező, színházi szakíró, műkritikus, 1904-től lesz A Hét művészeti tudósítója.
- ⁷⁹ Marco (MÁRKUS L.): Az utcák stílusa. A Hét. 1904. 34. sz. 547.
- ⁸⁰ ANDRÁS E.: i. m. 223.
- ⁸¹ Anchio (IGNOTUS): Szecesszió. A Hét. 1899. 2. sz. 22.
- ⁸² (Feloldhatatlan jel): Íróasztalkészlet. A Hét. 1899. 46. sz. 760.
- ⁸³ Nyitray József(?): Újságíró, műkritikus. A Hét-ben 1891–1907 között publikált. 1911-ben kivándorolt Amerikába. A kutatás jelenlegi stádiumában egyéb adatok nem ismeretesek.
- ⁸⁴ Yartin (NYITRAY J.): Tavasz műtárlat. A Hét. 1899. 16. sz. 256.
- ⁸⁵ Viharos (GERŐ Ö.): Lechner Ödön. A Hét. 1899. 14. sz. 219.
- ⁸⁶ RIPPL-RÓNAI J.: Emlékezései. A Nyugat kiadása. Budapest, 1911.
- ⁸⁷ BABITS M.: Modern impresszionisták. Szabadliceumi előadás. 1910. In: BABITS M.: *Esszék, tanulmányok*. Budapest, 1978. 196.
- ⁸⁸ i. m. 196.
- ⁸⁹ i. m. 196–198.
- ⁹⁰ ANDRÁS E.: i. m. 222.
- ⁹¹ BABITS M.: Bergson filozófiája. 1910. In: BABITS M.: *Esszék, tanulmányok*. Budapest, 1978. 138–156. Nagy átélő képességgel ismertette Babits Bergson filozófiájának főbb tételeit, amelyek 1910-ben még alig voltak ismertek Magyarországon. A tanulmány az információ túlmenően állásfoglalás is: Babits rokonszenvezik Bergson tételeivel, többnyire azonosul is velük. Többek között ezt írja róluk: „A másik nagy dolog a teremtő élet felfogása, a harc a mechanizmus ellen. Az élet nem mechanizmus: az élet kiszámíthatatlan, előretörő, hatalmas lendület, győzelmes a holt anyag ellen. Micsoda jóleső, lelkesítő felfogás ez az aviatika és a modern művészet századában; micsoda modern és művészi felfogás! Az ihlet és az élet párhuzamosak: ezt írja Bergson a művészet pajzsára. Minden pillanat új és teremtő: ezt írja az élet pajzsára. A XX. századnak ilyen felfogásra volt szüksége: a mechanisztikus világnézet nyomasztóságát mindenkinek kellett éreznie. Művészetünk ellentétben állott világnézetünkkel; s világnézetünk ellentétbe állt az étellel.”
- ⁹² BABITS M.: Játékfilozófia. 1912. In: BABITS M.: *Esszék és tanulmányok*. Budapest, 1978. 296.
- ⁹³ i. m. 306.
- ⁹⁴ LYKA K.: Rippl-Rónai József. *Budapesti Napló*. 1900. IV. 19.
- ⁹⁵ RÓZSA M.: Rippl-Rónai. *Hazánk*. 1900. december 23.
- ⁹⁶ LYKA K.: Szecessziós stílus – magyar stílus. *Művészet*, 1902. In: PÓK L.: *A szecesszió*. 457–459.
- ⁹⁷ KÖRÖSFŐI-KRIESCH A.: Mit jelent hát a kalotaszegi művészet? *Magyar Iparművészet*. 1903. 250.
- ⁹⁸ DÖMÖTÖR I.: *Magyar architektúra. Magyar Iparművészet*, 1901. 151.
- ⁹⁹ Fülep Lajos többek között ezt írta Lechnerről: „S ha már megtaláltuk a nemzetit a sajátos feladatban, szóvá tehetjük a művészivé vált őnikait: az épület szavakkal alig kifejezhető – hiszen azért tisztán építészeti! – sajátos zamata annyira magyar, annyira honi, mint magyar föld termette kevés más képzőművészeti alkotásé. A magyar képzelettel játszó káprázat

Tündér palotának bizonyára hinnéd,
Melyet a futó szél tovalehel innét,
Míntha csak a földből kelne egy-egy ága,
Tornyosan áll s cifrán: a puszta virága

masszív és maradandó testet öltése európai modern épületben.”
FÜLEP L.: *Magyar művészet*. Budapest, 1923. 64.

- 100 LECHNER Ö.: Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz. Művészet. 1906. 1. sz.
- 101 VÁMOS F.: Lajta Béla. Budapest, 1970. 29.
- 102 GERŐ Ö.: Lajta Béla. Vasárnapi Újság. 1911. 842–844.
- 103 ALEXANDER B.: Irodalmi bajok. A Hét. 1. évf. 1890. 1. sz., 11–21.
- 104 A Hét. 1895. 4. sz. 65.
- 105 Idézi Németh Lajos Az élet szobra című könyv utószavában.
- 106 HANÁK P.: Viszonylagosság és látszólagosság a századforduló Monarchiájában. Világosság, 1979. április
- 107 Idézi VARGHA K.: Álom, szecesszió, valóság című könyvében. Budapest, 1973. 55.
- 108 CHOLNOKY L.: Piroska. Budapest, 1971.

KOZMA LAJOS ÉS LE CORBUSIER

Amióta a század egyik legnagyobb építész, Le Corbusier 1965-ben meghalt, s főként az elmúlt évtizedben, még Magyarországon is, erős kritika kezdte-kezdi ki tevékenységét. Nem utolsósorban azért, mert kivételes hatású építész volt. S kivételes hatásának tulajdonítják, hogy a huszas-harmincas évek elképzelései, mindenekelőtt az úgynevezett Athéni Chartában, 1933-ban megfogalmazott alapelvek nyomán városaink, negyedeink, lakóházaink rideg, embertelen, olykor már-már falanszteri képzetet keltenek.

Ez a kritika túlzott. Nemcsak azért, mert egyetlen építész aligha lehet felelőssé tenni egy egész irányzat, mozgalom tévedéséiért. Ahogy az idő múlik, úgy halványodnak emlékezetünkben Le Corbusier eredeti elképzelései, s így annál könnyebb tetemre hívni őt vagy a funkcionalizmus mozgalmát (noha a kettő korántsem volt teljesen azonos) azért, ami egyiktől is, a másiktól is távol állt. Egy azonban biztos: hatása, még a magyarországi szellemi életre is, óriási volt. A hazai politikai viszonyok szorításában, az avantgarde-től való hivatalos tartózkodás és az üldözött iránt megnyilvánuló rokonszenv sajátos szimbiózisában beszüremkednek eszméi. Elég csupán az életmű egyetlen mozzanatát – bútortervezői munkásságát – megnéznünk, nyomában két háború közötti iparművészetünk mindennapi valósága tárul fel, máig szóló tanulságokkal.

Le Corbusier nem tervezett sok bútort, mindenekelőtt építész és építésznek is elsősorban várostervező, vagy ahogy ma mondják: urbanista volt. A húszas évek végén, egészen pontosan 1929-ben, a Salon d'Automne kiállításán azonban egész enteriört kitevő bútorcsaládot mutatott be.

Ezek a bútorok, amelyeket fiatalabb kollégája és többé-kevésbé tanítványának is tekinthető munkatársa, Charlotte Perriand közreműködésével tervezett, epizódot jelentenek ugyan az életműben, ám kivételes jelentőségük van a modern belsőépítészeti történetében. Nincs olyan összefoglaló lakberendezési kézikönyv, amely ne említené – ne méltatná a legmagasabb elismerés hangján – Le Corbusier e munkáit. A Bauhaus körének sokat emlegetett fémbútorai – a magyar Breuer Marcel, a német Mies van der Rohe és a holland Mart Stam kísérletei – után a francia építész nemhogy folytatni tudta kortársainak a modern technika meghódítására tett történelmi horderejű vállalkozását, hanem egyszersmind meg is haladta – azzal, hogy kivételes formálókészségével merőben új megoldásokat hozott létre.

Öt ülőalkalmatosság, egyetlen szekrényfal és egy asztal: ebből állt az a belső, amelyet Le Corbusier az 1929-es őszi szalonon mutatott be a közönségnek. Ez a néhány darab azonban önálló fejezete a bútortervezésnek.

Pontosítsunk és indokoljuk meg kijelentésünket. A fém, amiből a bútorok készültek, aligha magyarázza a jelentőségüket. Alkalmazásában többen is megelőzték. A szekrényfal – elemeinek variálható összerakhatóságával – akkor már úgyszintén ismert elvet szemléltetett; igaz, jellegzetesen Le Corbusier-ra valló módon: egy szabadon álló lábazzal. Az asztalról legfeljebb egyszerű eleganciáját jegyezhetjük fel; s hasonlóképp másodlagos értékű az a karosszék, amely – a csőre feszített bőr szalagok révén – Breuer Marcel négy évvel korábbi Vaszilij-székét idézi, idézte már a maga korában is.

Ám a másik négy darab tökéletesen eredeti munka. Nemcsak kortársaitól, hanem sok mindenben egymástól is különböző tárgy. A hintaszék és nyugágy keresztezésével kialakított *heverő* valósággal hullámszik, ezzel szemben a *fotel* masszív nyugalmával hat ránk. A *karosszék* és az *ülőke* ugyanarra az alvázra, ugyanarra a tökéletesen azonos csőkonstrukcióra épül; alsó részük azonossága azonban kiemeli a felső részek különbözőségét: a karosszék párnás támlával folytatódik, a forgószéket puha ülőke zárja le.

Idáig a történet, akárhogy vesszük is, filológiai közlemény. Száraz adathalmaz. Csak hogy ez a Le Corbusier életművében s a modern belsőépítészet történetében egyaránt kivételes helyet elfoglaló négy darab, a négy darab közül három felbukkan Magyarországon is. Sajátos átiratban (hogy zenei kifejezéssel éljek), értő, ám az eredetit meg nem tagadó, el nem rejtő parafrázisban. A század egyik legnagyobb magyar építésze és iparművésze, Kozma Lajos jóvoltából.

Le Corbusier-val ellentétben Kozma Lajos számos enteriőrt és sok-sok bútort tervezett. Ezek közül a maga számára legfontosabbakat egy maga írta és tervezte könyvben publikálta. Kozmának ez az összegező könyve, *Az új ház* eredetileg németül jelent meg, néhány év óta azonban – facsimile kiadásában – magyarul is olvasható.¹

A képeket persze nem kell lefordítani. Némi odafigyeléssel már annak idején is meg lehetett találni a Le Corbusier-parafrázisokat. Még inkább ma – a négy évtizedes történelmi távlat birtokában. A 65. oldalon, a „Tisztviselő sorházá”-ban, könyvespolcra kihajtott asztallap előtt áll a karosszék; a 132. oldalon a „Művészettörténet házá”-nak könyvtárszobájában találunk rá a fémvázás fotelre; és a 159. oldalon, a földbirtokos házában konyhájában látható a forgószék.

A két karosszék között szinte nincs eltérés: legfeljebb azt jegyezhetjük meg az igazság kedvéért és egyszersmind Kozma tehetségének bizonyoságaképpen, hogy a Le Corbusier által kialakított típusból a magyar építész az eredetire inkább csak emlékeztető változatok egész sorát hozta létre. (Magában a könyvben három ilyen variáns található.) A két fotelt elsősorban szerkezete és tömege rokonítja egymással. Mellékes eltérés, hogy Le Corbusier olyan vázat tervezett az ülőfelületet adó párnák számára, amelynek merevítő elemei vízszintesek, Kozma viszont a függőlegeseket részesítette előnyben. Úgyszintén nagyon hasonlít egymáshoz a két ülőke: a négy – boltívként összehajló – cső szerkezetileg tökéletesen azonos, csupán az arányokban mutatkozik eltérés.

E tények értelmezésére három megoldás kínálkozik; három – tipikus – megoldást kínál a mai magyar művészeti irodalom gyakorlata. Íme a hipotézisek: 1. *Kozma Lajos bútortervezői tevékenységének előtörténete*, azt szemléltetve, hogy Le Corbusier munkásságában gyökereznek azok a megoldások, amelyeket később Kozma Lajos fejlesztett a maga művészetében, a maga módján tökélyre; 2. *Párhuzamok a huszadik századi magyar és francia bútorművészetben*, egyfelől Le Corbusier, a másik oldalon Kozma Lajos bútoraival illusztrálva a modern bútortervezésnek azon a képzeletbeli családfáján, amely-

nek más – valamivel fiatalabb ágain – Breuer Marcel, Mies van der Rohe, Mart Stam és Vlagyimír Tatlin hasonló konstrukciói foglalnak helyet; 3. *Történelmünk – s benne iparművészetünk története – Kozma Lajos székeinek tükrében* lehetne a címe annak a tézisnek, amely azzal a következtetéssel zárulna, hogy a modern fémbútornak a század húszas éveiben kibontakozó nagy forradalma egy évtizedes késéssel és az eredeti elképzelések meglehetősen módosulásával érkezett el hozzánk – az ismert okok, a Horthy-Magyarország elmaradott gazdasága és reakciós, a modernségben kultúrbolsevizmust látó művészetpolitikája folytán.

Mindegyik megközelítésnek van jogosultsága. A stíluskutatás, a társadalomszociológia, a belső fejlődésrajz más-más képet ad ugyan, ezek a képek azonban nem zárják ki egymást. Nem érvénytelenítik és nem cáfolják meg azt a magyarázatot, amit ilyen módon kapunk a Le Corbusier-ra figyelő Kozma Lajosról.

Csakhogy bökkenők is vannak. Le Corbusier és Kozma Lajos közvetlen szembesítésével az a benyomás alakulna ki az olvasóban, mintha Kozma Lajos valamiféle epigonja lett volna annak a Le Corbusier-nak, akit aztán bravúros bútorokkal túl is szárnyalt. Ez pedig nyilvánvaló lehetetlenség, ellentmondás. Az analógia azért lesz megtévesztő, mert azt sejteti, mintha Kozma Lajos előzmények nélkül lett volna képes a modern bútorművesség nagy alakjainak munkáihoz mérhető darabokat létrehozni. Ha pedig pusztán a történelmi háttérre koncentrálnunk, akkor az nem lesz világos: miképp lehetséges, hogy az elmaradott viszonyok közepette európai léptékű életmű született.

A módszerek megbízhatóságából tehát nem feltétlenül következik a célravezető voltuk. Nem kapunk minden vonatkozásban kielégítő magyarázatot arra az összecsengésre, amit Le Corbusier és Kozma Lajos munkái között érzékelünk. Márpedig legfeljebb összecsengésről beszélhetünk, nem többről. Kozma Lajos ugyanis olyan hatalmas és virtuózan gazdag életművet hozott létre, amelyet epigonizmusként még csak ötletképpen sem szabad feltüntetnünk. Le Corbusier-hoz kapcsolódásával egyenértékű és nem kisebb fontosságú jellemvonása: hihetetlen fantáziája és önálló formavilága. A két művész munkái eléggé hasonlóak ahhoz, hogy legalább azt felvessük: közülük van egymáshoz; a két művész munkái azonban önálló értékűek ahhoz, hogy feltételezzük: Kozma Lajos bútorai *nem* Le Corbusier munkáinak valamiféle késői utórezgéseként jöttek létre.

Renato de Fusco olasz kutató monográfiájából² tudjuk, hogy első bútorait 1928-ban tervezte és ahogy már említettem, az 1929-es őszi szalonon mutatta be. Ez volt mintegy az első széria. A második – kisebb – tárgyegyüttes a harmincas évek közepén készült. Ez az asztalból, szekrényből és kanapéból álló garnitúra az 1935-ös Brüsszeli Nemzetközi Kiállításon szerepelt először a nyilvánosság előtt.

A két epizódot egyértelműen szét lehet választani. A kanapében semmi újdonság nincs. Különösen nem a szellemiségében: mutatis mutandis megismétli a nagy fotel konstrukcióját. Az asztal és a szekrény sem mutat lényegi eltérést a korábban sem nagy jelentőséggel bíró hasonló darabokhoz képest.

De nemcsak lehetséges, Kozmáról szólva, Le Corbusier-nak a magyar iparművészetre gyakorolt hatását vizsgálva meg is kell különböztetni egymástól ezt a két időszakot. Nézzük csak meg Kozma Lajos bútorainak keletkezési évszámát.

A Mész utcai házban, a villa belső berendezésében már szerepelnek a Le Corbusier-val kapcsolatba hozható bútorok. Márpedig ez a ház 1934-ben készült, még a brüsszeli kiállítás, a francia építész második bútoregyüttesének bemutatása előtt.

Azt tehát máris megállapíthatjuk, hogy Le Corbusier csakis az 1929-ben kiállított bútoraival hathatott (ha erről van szó) Kozmára és ez a szellemi kapcsolat 1929 és 1934 között jött létre. E két időpont között, az öt év során valami döntőnek kellett történnie Kozma életében. Vagy több mindennek, ami döntő fordulatot értelt benne.

Mindkét változat lehetséges. Tudjuk, hogy 1929-ben Kozma Lajos hosszabb külföldi útra indult. Svájcba ment, s onnan többfelé tett kisebb-nagyobb utazásokat. Már Svájc sem közömbös a számunkra, nem mellékes apróság Le Corbusier és a magyar iparművészet szellemi kapcsolatában. Elképzelhető, hogy Kozma ekkor kötött ismeretséget vagy ekkor mélyítette el a kapcsolatát dr. Hans Girsbergerrel, azzal a zürichi kiadóval, aki 1941-ben *Az új házat* megjelentette. És aki éppen ezekben a hónapokban készíti elő kiadásra Le Corbusier *Összes Műveinek* első kötetét, amely a mester 1910 és 1929 között készült munkáit mutatja be.

Talán már látta azokat a bútorfotókat, amelyek az *Összes Művek* első és (főleg) második kötetében jelentek meg? Vagy ami inkább lehetséges: Párizsba utazott és megnézte a Salon d'Automne-ot? Netán elzarándokolt volna valamelyik villájába? Az 1928–29-ben épült Ville d'Avray-i lakásba és az 1927-es Garches-i házba, amely Gertrude Stein villája volt. Ugyanis Le Corbusier mindkettőt a saját bútoraival rendezte be.

Nincs válasz. Noncs nyoma ezeknek a látogatásoknak – sem Kozma hagyatékában, sem pedig a Le Corbusier-alapítványban. A folyóiratok is hallgatnak. Pedig ugyancsak elképzelhető, hogy Kozma reprodukcióban látta először (esetleg utoljára) Le Corbusier bútorait. A francia építész munkáit rendszeresen közlő folyóiratok (a *Plans* és az *Architecture vivante*)³ szép számmal közöltek reprodukciókat a Salon d'Automne-ról. Az a bizonyos karosszék és forgószék magyar folyóiratban is megjelent: a *Tér és Forma* 1929. áprilisi számában, igaz, Charlotte Perriand műveiként. (A Garches-i házat néhány számmal később ismertetik, úgyszintén a fotója kíséretében.)

Az 1929-es utazás után Kozma Lajos formavilága teljesen átalakul. Le Corbusier szellemében: tiszta és levegős terek, világos és elegáns szerkezetek váltják fel az addig uralkodó, barokkosnak és népiesnek egyaránt nevezhető, reprezentatív csillogó belső tereket. Ez a váltás szintén arra vall, hogy Kozma Lajos életművében nem véletlenül bukkannak fel a Le Corbusier által tervezett bútorok formai és szerkezeti leleményei. A szálak Le Corbusier-hoz vezetnek, már-már teljes siker kíséri a szellemi oknyomozást, de itt megakadunk.

Bizonyítékok híján egyet tehetünk: szélesítjük a kört. Mindent megnézünk, ami Le Corbusier és Kozma Lajos közös szellemi közegéhez tartozik.

Ha Kozma Lajos iparművészeti szemléletét egyetlen fogalommal kellene körülírnom, azt mondom: jármű. Igaz ugyan, hogy tevékenysége stílárisan meglehetősen gazdag, sok árnyalatát mutatja a század törekvéseinek. De e stíláris árnyalatok ellenére, a húszas évek még nehézkesen kényelmes bútorai és a harmincas évek levegős berendezései tudatában is látnivaló: szemlélete – különösen 1929 után – egységes. Nem annyira minőségi változás jelei, mint inkább elvei fokozatos kikristályosodásának dokumentumai a különbségek.

Már a húszas évek derekán felismeri, hogy a kor iparművészenek a járművek névtelen formatervezőiről kell példát vennie. A közízlést, a lakásbelsővel kapcsolatos rossz beidegződéseket kárhóztatva fejti ki, hogy az emberek ma még nem fogadják be lakásukba azt a formavilágot, amit már természetesnek (s talán még szépnek is) tartanak az

autón. „Félig gép, félig művészi konstrukció...: ez a mai világítótest”⁴ érvel az autóval az új esztétika szellemében az a Kozma, aki tudja: a modern iparművész a nagyiparral szövetkezve és a használati funkcióra figyelve alakítja ki a tárgy formáját. S aki logikusan jut el ezen az úton oda, hogy a negyvenes évek végén, mintegy pályája tanulságait összegezve kijelentse: „a repülőgép ad nekünk mai építésznek leckét a formaalakítás kérdésében”.⁵

Ez a Kozma tisztán rímel arra a Le Corbusier-ra, aki már első nevezetes könyvében, az *Új építészet felé* című kiadványában az egyiptomi és a görög építészettel egyenrangú fejezetet szentel a század közlekedési eszközeinek: az autónak, az óceánjárónak és a repülőgépeknek. Le Corbusier-nak a modern technika életeleme volt; szemléletét megtestesítő és szemléletét formáló szimbólum is egyszersmind. Repülőgéppel utazott Moszkvába akkor, 1928-ban, amikor a légiközlekedés még hőskorát élte; 1936-ban Frankfurtból Zeppelin léghajóval ment Dél-Amerikába. A húszas évek végén autót tervez.

Ez a magatartása írásaiban is tükröződik. Nemcsak az *Új építészet felé*-ben, amely a hajók és autók formaképzését állítja példának az építészet elé. Hasonló szellemben beszélt az új iparművész feladatáról két évvel később, 1925-ben megjelent könyvében, *A ma iparművészete* című kiadványban is: „A gép, e modern fenomén, az egész világon átformálja a szellemet. A gép teljes egészében geometria... konstatáljuk, hogy ezt a dísz nélküli művészetet nem művészek csinálják, hanem az anonim ipar”. Ezzel a gépet hősként köszöntő, egyszersmind a Kozma-életmű zárótételére is előrelátó mondattal hirdet forradalmat az iparművészetben: „Repülőgép-szalont a Salon D’Automne ellenében!”.

Le Corbusier is, Kozma is mindenekelőtt építész volt. Még több érintkezési pontot találunk elveik és gyakorlatuk között, ha építészeti tevékenységüket vetjük össze.

Mi a legszembeütőbb – s egyben közös – vonásuk? Mindketten magukévá teszik (Le Corbusier pionírként, Kozma Lajos értő alkalmazóként) a funkcionalizmus alapelveit, de egyikük sem válik merev funkcionalistává. Akármilyen nagy szerepet tulajdonítanak is századunk iparának, akármilyen elkötelezett hívei is a tiszta formának a díszítés ellenében, akármilyen következetes harcosai is a típustervezésnek, az ő építészetük – *építőművészet*. Míg a Bauhaus követői – különösképp pedig iskolás képviselői – mérnök-esztétikáról beszélnek, Le Corbusier és Kozma Lajos egyaránt nagy hangsúlyt helyez a művészi formálásra. Olyannyira, hogy ezért mindkettőjüket bírálják. A Bauhausban tanult Molnár Farkas azt veti az általa „romantikus fantasztá”-nak nevezett Le Corbusier szemére, hogy „van benne sok reprezentatív luxusos és elegánsan történelmi”.⁶ Kozmát pedig hasonlóképp úgymond a következetlenségéért, barokkos formagazdagságért támadják a magyar bauhausosok. Azért a felfogásáért nem vallják őt a maguk közül valónak, amit a kortársi kritikus, Farkas Zoltán e szavakkal fogalmazott meg: „erős képzeletét nem rendelte alá az újabb kori törekvések sokszor sivár matematikájának”.⁷

Alighanem ez a pusztán funkcionalizmuson túlemelkedő erőteljes művészi formálásmód teszi, hogy Kozma Lajos – egyetlen magyar építészként – visszhangozza minduntalan írásaiban Le Corbusier híres fogalmát, a *lakógépet*. *Házépítés és nem architektúra* című tanulmányában azt írja, hogy „A ház a legemberibb szerszám: maga a megorganizált élet”; sőt megalkotja a maga magyar kifejezését is: „életszerszám”.⁸ Az *életszerszám* adekvát fordítása Le Corbusier *machine à habiter* kifejezésének, hiszen az *Új építészet felé* című könyv eredetileg folyóiratcikk-ként megjelent egyik fejezetében azt olvassuk:

„A házat úgy kell tekinteni, mint gépet, ahol lakunk (machine à habiter) vagy mint szerszámot...”

Hosszan lehetne sorolni: mi mindent ismert és tanult meg Kozma Lajos Le Corbusier-től. Csak címszavakban utalunk a legfontosabbakra, minthogy a két építész rokon vonásainak teljes felsorakoztatásaira itt nincs mód. Miként Le Corbusier, Kozma is megkülönbözteti a tudomány körébe tartozó *építést* és a művészi tevékenységként értelmezett *architektúrát*, mondván: feladatunk ennek az új architektúrának a kibontakoztatása. Miként Le Corbusier, Kozma is kivételes fontosságot tulajdonít az általa organizátornak mondott alaprajznak, amelyet a francia építész a mindent meghatározó és rögzítő tervnek nevez.

Le Corbusier, ahogy iskolateremtő egyéniséghez illik, pontokba szedte újításait. Nevezetes öt pontjában rögzített követelményei (oszlopok, tetőkert, szabad alaprajz, sorablak, szabad homlokzat) Kozma Lajos előtt sem voltak ismeretlenek, legalábbis egy kései cikkben így foglalja össze „az új építészet elemei”-t: „sorablak, a lapostető, az oszlopokra állított lebegő épülettest, a szabad alaprajz, a felszerelés gépi megszervezése...”⁹ De ismerte ezeket a téziseket korábban is; olyannyira, hogy a francia építész eredeti sémarajzait vette át a maga cikkének, majd könyvének illusztrálásaképp.¹⁰

Le Corbusier-nak a várost a természetbe visszahelyező urbanisztikai elképzelései nyomán vallja Kozma Lajos egyik 1934-es írása: „... a ház az ő teraszavaival, lépcsőivel, mint földbe gyökerezett fa, ágyazza bele magát a földbe, a kert... meghódítja a tetőteraszokat...”¹¹ Kár, hogy Kozmának a külső és belső tér összekapcsolását hirdető *Üvegháza* a háborúban elpusztult, így ma már legfeljebb fotók alapján mondhatjuk: a Le Corbusier építészetében jelentős szerepet betöltő üveg a magyar építész munkásságában szintén kivételes jelentőségű volt.

Ezek után aligha meglepő, hogy a különben szemérmes – a törekvéseiről cikkekben alig-alig megnyilatkozó – és csupán elveit deklaráló Kozma Le Corbusier-t jelölte meg művészetének legfőbb előfutáraként. Teljes egészében idézem az elődök jellemzését, mert a Kozma–Le Corbusier kapcsolat mibenlétére is fény derül belőle: „Az amerikai F. L. Wright volt az első, aki az angol családi lakóház szisztémáját... újjíáteremtette. Utána A. Loos próbálkozott egy más úton az új alaprajzzal... De igazi virágzásba az alaprajzművészetet Le Corbusier hozta, olyan gazdag lehetőségeket produkálván a belső térnek a külsővel való változatos és sokoldalú kombinációjára, amire a lakóház történetében eddig nem volt példa... új alaprajzot, új térszisztémát és új építészeti nyelvet produkált.”¹²

Kozma Lajos nem volt tagja a CIAM-nak, a Le Corbusier által 1928-ban életre hívott nemzetközi építészeti mozgalomnak. De a *Tér és Forma*, amely a CIAM magyar szekciójának orgánuma volt, helyet adott mind Kozmának, mind Le Corbusier-nak. A lap szerkesztője, Bierbauer Virgil rendszeresen ismertette Le Corbusier könyveit és csaknem minden új munkájáról közölt ismertetést. A Kozma-körhöz tartozó Kaesz Gyula az általa szerkesztett *A Bútor*-ban ugyancsak figyelmet szentelt Le Corbusier-nak, részletet közölve az *Új építészet felé* című könyvéből.¹³ Bizonyosságképpen annak, hogy Kozma az új építészetnek Le Corbusier által vezetett szárnyához tartozott. És ennek Kozma is, kortársai is tudatában voltak.

BÉCS: A KÖZÖS FORRÁS

A Kozma által elődként tisztelt építészek közül azonban nemcsak Le Corbusier-t közöl a *Tér és Forma*, hanem Adolf Loost is: a folyóirat 1935/2 számában jelenik meg nevezetes írása, a *Díszítmény és büntény*. A publikáció – ha csak ennyi volna – a lapszerkesztő ízlésére és érdeklődésére volna mindenekelőtt jellemző, s nem Kozmára. Csak-hogy *A Bútor* is publikál Loostól (az egy Le Corbusier-írással szemben *kétszer* is),¹⁴ részleteket hoz *Trotzdem* címmel 1931-ben megjelent könyvéből, amely még a század elején írt cikkeit tartalmazza.

Loos aktív jelenléte csupán a magyar iparművészet sajátos vonása is lehetne. Eszerint az ornamentika-iparművészet ellen elsőnek lázadó osztrák építész és iparművész nyomán vallotta volna Kozma: „A művészet gerince sohasem a dísz volt, – hanem a forma: a jó tervező nem a díszből indul ki...hanem... a díztelen formából...”¹⁵ De szó sincs magyar sajátosságról. Loos *Díszítmény és büntény* című cikkét ugyanis Le Corbusier folyóirata, a *L'Esprit Nouveau* is közli 1920-ban, a második számban, ami programatikusan megnyilatkozás, hiszen saját manifesztuma (az Ozenfant-nal együtt írt *Purizmus kiáltvány*) a lap negyedik számában jelenik meg. Tehát nem pusztán információ volt. Loos azt mondja, hogy „a művelődés fejlődése azonos az ornamentumnak a használati tárgyról való elmaradásával”, „Az ornamentikanélküliség szellemi erő jele”; Le Corbusier pedig mintha csak azt a gondolatmenetet folytatná *A ma iparművészete* című könyvében, amelyet az 1925-ös nevezetes párizsi nemzetközi iparművészeti kiállítás alkalmából jelentetett meg: „A modern iparművészetben nincs dísz”, „megjegyezzük, hogy az utolsó évek csaknem hiszterikus dekoráció-rohama, kvázi orgiája csupán utolsó görcs, egy már előre látható halál előtt”.

Loos nem valamiféle távoli – történelmi – személyiség Le Corbusier számára. A húszas évek derekán, 1922 és 1927 között Párizsban él, és tagja a *L'Esprit Nouveau* barátai körének. Dolgozik is. 1926-ban Tristan Tzarának épít lakóházat, amely nagy hatással van Le Corbusier-ra: homlokzatának megoldását fejleszti tovább a francia építész a Masena boulevard-on 1927-ben felépült Plainex-házon.

Hogyne lett volna érezhető Loos Bécsben kiteljesedő építészetének jelentősége az osztrák fővárostól alig párszáz kilométerre fekvő és Béccsel igen szoros szellemi kapcsolatot tartó Budapesten? Amikor Loos az elveit megfogalmazta (1908) és első dísz nélküli épületeit (Steiner-ház: 1910, Ház a Michaelerplatz-on: 1912) tervezte, Bécs és Budapest még ugyanannak a birodalomnak a része volt. De, nyugodtan feltételezhetjük, hogy a Párizsból Bécsbe visszatérve, 1928-ban épített Moller-házat is ismerték a magyar építészek. Legalábbis Kozma Lajos köre, amely a tipikus osztrák stílust, a biedermeiert vallotta eszményének. Alighanem az egész kör nevében írja a társaság lapjában, *A Bútor*-ban közölt cikkében a bútortervező Kovács Zsuzsa: „Számunkra különösen a bécsi lakásberendezés eredményei tanulságosak...”¹⁶

Mert nemcsak a bécsi lakásberendezés eredményei voltak tanulságosak... Maga az építészet sem volt – lehetett – jelentéktelen. Hiszen Loos fent említett Moller-háza a Loos által megtermékenyített Le Corbusier hatását mutatja. (A Plainex-ház ismeretéről vall.)¹⁷ Amely tényhez most már idekívánkozik: Loos (mögötte pedig a funkcionalizmust megelőlegező bécsi szecesszió) és Le Corbusier kapcsolata nem redukálható egy-egy épületre.

Még csak elvek véletlen azonosságára sem. A szecesszió purista ága életre szóló közvetlen élménye volt a francia művészeknek.

1907-ben jár először Bécsben. Az akkor még helyét kereső, tanuló Le Corbusier azért megy az osztrák fővárosba, mert híret veszi a bécsi Sezessionnak, annak a nagy építészeti-iparművészeti mozgalomnak, amelynek Otto Wagner, Joseph Hoffmann és Adolf Loos voltak a vezéralakjai. A mester így emlékezik vissza az indulásra: „Úgy tűnt, hogy Párizs teljes letargiában szenved az akadémiától”, ezzel szemben „Otto Wagner Bécsben, ahol a hagyományok erősek voltak, új esztétika kialakítására törekedett és ...Joseph Hoffmann olyan belső teret hozott létre, amely tele van invencióval és ízléssel”.¹⁸ Bár nem tud megmelegedni Hoffmann-nál (elsősorban Mahler koncertjei hatnak rá), még egyszer visszatér Bécsbe, 1911-ben.

Hogy mit látott és mit tapasztalt, azt nem tudjuk. Nincsenek róla adataink. Minthogy azonban ismerte a Sezession legjelentősebb egyéniségeit, aligha pusztá feltételezés, hogy látta a Thonet és Kohn gyárak leghíresebb művészek által tervezett bútorait. (Loos székei a Múzeum Kávéház számára: 1898, Otto Wagner székei: 1902, Joseph Hoffmann foteljei: 1904–1906 körül.) Okunk van hinni abban, hogy látta ezeket a bútorokat, mint-hogy Kozmára is ható foteljának egy 1910-es Hoffmann-fotel a művészettörténeti előképe, s minthogy első villáit (a húszas években) kizárólag Thonet-székekkel rendezte be. A Thonet cég által kivitelezett 1928–29-es csőbútorait is ennek a konstruktivista szecessziónak az eredményeit felhasználva tervezte meg. A bécsi Sezession egyszerre művészi és konstruktív szellemisége Le Corbusier műveiben nyerte el a legmagasabbrendű formát, és folytatódott Kozma Lajos igényes és nemes művészetében is.

Kozma (ez szintén rokon vonás a mintegy negyven kötetet publikáló Le Cobusier-val) sokat írt. Megjelent írásaiból azonban nem rekonstruálható, hogy mikor ismerkedett meg a bécsi szecesszió Le Corbusier-ra nagy hatást gyakorló műveivel. Valószínűleg jóval később, mint a francia építész.

A századeleji Magyarország politikai helyzetében – az Ausztriától való függőségre és a nemzeti önállóság, benne a nemzeti művészet mind erősebb vágyára gondolok – szinte logikus, hogy a fiatal Kozmát elsősorban a népművészet vonzotta, amelyre – az irodalom példája nyomán – mint a nemzeti iparművészet forrására tekintettek. Ha ismerte is Wagner, Loos és Hoffmann prekonstruktivizmusát, az osztrák művészet megnyilvánulásaként, aligha tartotta követendőnek.

Ahogy azonban telnek az évek, Kozma ráébred arra, hogy a művészet nem egyszerűen szépségteremtés. A nemzeti művészet nevében a folklórhoz forduló Kozmának, mint tehetséges és igaz szellemnek, rá kell ébrednie arra, hogy a művészet – különösen az iparművészet – szolgálat is. Ez a felismerés teszi már a tízes évek elején egyre racionalisabbá stílusát, ez a felismerés vezeti a művészeti direktóriumhoz 1919-ben. S bár kényszerű kitérővel, ez a művészi meggyőződés viszi el Looshoz is. Az osztrák építész ugyanis nemcsak a dísz ellen lázadt fel; legalább ilyen fontos programpontja volt írásainak az iparművészet szociális feladatáról vallott nézete: „A műalkotás a művész magánügye. A ház azonban nem magánügy... A ház szükségletre válaszol. A művész nem felelős senkiért: az építész azonban mindenkiért felelős... A művész saját maga ura, az építész a közösség szolgáloja.”¹⁹

Loos e meggyőződését ugyanabból a körből merítette, ahová Kozma is fordult: a népművészetből. Abból a Nyugat-Európában már nyomokban sem létező népi építé-

szetből alakította ki építészeti hitvallását, amelynek tanulmányozására Le Corbusier Kelet-Európába jött és innen a Közel-Keletre utazott. Így került Bécsbe, aztán Budapestre, majd ment a Balkánra, egészen Törökországig.²⁰

De mi vonzotta Keletre Le Corbusier-t? Adhatunk általános választ is: elkönyvelhettük az utazását úgy, hogy magával ragadta az az érdeklődés, amellyel a modern festők és szobrászok fordultak a primitív, a természeti népek kultúrája felé. Ha Matisse a japán tusrajzokat, Picasso a néger plasztikát tanulmányozta, mi a különleges – az ettől eltérő – abban, hogy a század velük hasonló rangú építész a keleti építészetet akarta megismerni. Utazását talán még valami motiválta: az, hogy tanára, Charles L'Eplattenier a budapesti Iparművészeti Tanodában tanult,²¹ s talán sok olyasmit mesélt neki Kelet-Európáról, ami felkeltette az ifjú Le Corbusier, az akkor még Charles Edouard Jeanneret kíváncsiságát.

Azt már nagyobb határozottsággal mondhatjuk, hogy Le Corbusier-t is, Kozma Lajost is – a népi építészet természetközelsége mellett – mindenekelőtt a bécsi prekonstruktivizmus nevelte. Igaz, a nevelés mikéntjében már mutatkoznak köztük eltérések. Nem is jelentéktelenek.

Le Corbusier talán csak az egyszerűséget és a szerkezetességet figyelte meg Bécsben, a többi – ehhez a célhoz az eszközöket – már Franciaországban, a legmodernebb technikában találta meg. Így lett a vasbeton és üvegépítészlet egyik legnagyobb mestere.

Kozma útja másképpen alakul. Ő, szellemi értelemben, megrekedt az építészetnek azon a fokán, ahová Loos eljutott. Megmaradt, az osztrák építész kifejezésével élve, közművesnek. Magyarán: téglából építkezőnek. Hiába ismerte fel Le Corbusier, hogy a vasbeton technológia felszabadítja az alaprajzot, s lehetővé teszi, hogy lábakra állítsuk az épületet és szabadon formáljuk meg a homlokzatot, ezeket az elveket Kozma, legjobb szándéka ellenére is, csak papíron hirdethette. A két háború közötti Magyarországon, az akkori – elmaradott hazai – építőtechnika nem tette lehetővé, hogy Kozma Lajos Le Corbusier útjára lépjen. Tégla- és habarcsból is vasbetonhoz illő szép homlokzatokat és szép belső tereket formált, de ez hasonlóképp esztéticizmus volt, mint a század eleji bécsi szecesszió.

Hasonló okokból nem tehetette magáévá Le Corbusier egész életvitelünket átformálni hivatott urbanisztikai koncepcióját sem. Ezért is lett – különösen Le Corbusier-hoz képest – jelentős műfaja Kozma életművének a belső berendezés. Ha már a kereteken nem tudott tágítani, megpróbálta az adott teret elviselhetővé tenni. Le Corbusier számára Loos építészete epizód volt csupán, a század magyar építészetének azonban a legmagasabb elérhető mércéje.

Ez a körülmény újabb feszültségek forrása lett. Mintegy polarizálta a magyar iparművészetet. A harmincas évekig egységes haladó építészetet.

Le Corbusier-t nem Kozma Lajos hozta a magyar művészetbe. Mint majd mindenkit, őt is Kassák honosította meg nálunk. Közölte a *Má*-ban egyik festményét és Ozenfant-nal írt kiáltványát,²² ezenkívül szellemi kapcsolatot is tartott vele. A *Ma* rendszeresen hirdette a *L'Esprit Nouveau*-t, Le Corbusier folyóirata pedig Kassák orgánumát. Nádass József emlékezéseiből tudjuk, hogy amikor Kassák 1926 júniusában Párizsba látogat, felkeresi a francia építész. A találkozást nemcsak egy Kassáknak dedikált könyv tanúsítja, hanem Kassák cikkekben kifejtett nagybecsülése is.²³ De felbukkan Le Corbusier neve a *100%* hasábjain is,²⁴ *Urbanizmus* című könyvének egyik részletét közlik arról,

hogy az emberi települést a geometria jellemzi, ezért az építésznek egyenes utcákat kell tervezni.

Le Corbusier-t tehát az avantgarde legszilárdabb ága ismertette meg a magyar szellemi élettel. Hamarosan azonban éppen ez az ága fordul el tőle. Kassák ugyan soha nem szakít vele, de azt leszögezi, hogy a mérnök Gropiusszal szemben Le Corbusier művész volt, s hogy Gropiust sokkal korábban és sokkal intenzívebben foglalkoztatták az építészet társadalomformáló lehetőségei, mint Le Corbusier-t.

Kassák csak minősít, a Bauhauson nevelkedett fiatal építészek (Molnár Farkas, Forgó Pál és a többiek) azonban nagyrabecsülésük ellenére sem Le Corbusier nevét tűzik zászlajukra. Érthető, hogy Gropiushoz kötődve Gropius mellett foglalnak állást. De a tények kedvéért hozzá kell tennünk, hogy bár Le Corbusier aktívan nem politizált, urbanisztikai tervei nagyon is társadalmi gyökerűek. A húszas évek közepétől mindegyre új terveket dolgozott ki arra, hogyan lehetne Párizs és általában a modern nagyvárosok zsúfolt nyomornegyedeit felszámolva emberi lakáskörülményeket teremteni. Azt vallotta, hogy az építészek eddig palotákkal foglalkoztak, a mai építésznek azonban a lakáskérdés megoldása, az emberi lakásfeltételek megteremtése a legfontosabb feladata.

E felelős gondolkodót alig-alig emlegették Magyarországon. Le Corbusier-ban mindenekelőtt olyan művészt láttak, aki kidolgozta az új építészet új esztétikai gyakorlatát. Ez torzó kép volt. De, hogy úgy mondjam, kapóra jött Kozma Lajosnak. Egy olyan szellemnek, aki látva a tömeges lakáskérdés megoldhatatlanságát, erre az esztéticizmusra támaszkodva munkálta ki és így mentette át jobb időkre építészeti elképzeléseit.

A harmincas években Magyarország szellemi klímáját nemcsak az jellemzi, hogy innen nézve a valóságosnál mélyebb ellentét látszik a modern építészet egymás mellett küzdő két vezető egyénisége – Le Corbusier és Gropius – között; tükrözi viszonyainkat ennek az ellentétnek a magyarázata és a következménye is. A nyomasztó gazdasági és társadalmi közegben (politikailag is) legprogresszívabb építészek szemében a méretekkel és anyagokkal a lehető legtakarékosabban bánó Gropius lett a követendő példa – a minimális lakás témáját felvető, ám épületeiben a számokkal ki nem fejezhető emberi esetlegességeknek is helyet adó Le Corbusier ellenében. A körülményekkel pedig az magyarázható, hogy a radikális építészeti programnak nem volt tere a liberális demokráciához csak időnként közelítő Magyarországon, és emlékét csupán néhány kiállítás, illetve egyetlen kis minta-lakótelep őrzi (Napraforgó utca).

A munkáslakás ügye nem kaphatott és nem kapott hivatalos támogatást. Állami támogatásra ugyanakkor nem volt szüksége a villaépítészetnek, amely viszont, akármilyen kritikával nyilatkoztak is a fiatal tervezők a francia mesterről, magán viseli mindazoknak az elvekknek a használhatóságát, amelyeket Le Corbusier dolgozott ki. S minthogy Le Corbusier elveihez a legkövetkezetesebben Kozma Lajos kapcsolódott, talán nem túlzás azt állítani, hogy az ő villái a legsikerültebb példái az esztétikus funkcionalizmus irányvonalának.

Le Corbusier-hoz eredendő affinitás fűzte a Bécshez sok szállal kötődő magyar építészetet és iparművészetet. Az is nyilvánvaló, hogy ennek a magyar építészetnek és iparművészetnek az egyik kulcsfigurája, Kozma Lajos sok mindent látott (legalább reprodukcióban) és sok mindent olvasott (eredetiben) Le Corbusier-től. De a látottak és olvasottak aligha kamatoztak volna (ne feledjük: ezeket is determinálta a társadalmi közeg), ha a két világháború közötti időszakban más léggör uralkodott volna. Kozma Lajos Le

Corbusier-parafrázisaiban, Le Corbusier itteni jelenlétében szemléletesen megmutatkozik annak a Magyarországnak a társadalmi, politikai és szellemi státusza, amely legfeljebb az *adott* környezet esztétikussá tételére teremtett lehetőséget.

Le Corbusier Franciaországa sem bizonyult sokkal megértőbbnek: urbanisztikai elképzeléseinek soha nem adott fórumot, nem tette magáévá a tömegépítéssel programját. De hogy az a Franciaország mégis más – liberálisabb – volt, mint a miénk, az tükröződik abban is, hogy ott legalább mód volt ezeknek a jövő városát – és egyszersmind közösségre orientált életformáját – felvető terveknek a kidolgozására és publikálására. A magyar építésznek viszont – gondolok Kozma Lajosra – nem adatott meg más, mint az, hogy bútortervezőként jó tanítványa legyen Le Corbusier-nak. Hiába tervezett sokkal több enteriört, mint francia kollégája, hiába produkált szellemesebbnél szellemesebb megoldásokat (épületeinek külsejében és belsejében egyaránt), vállalkozása európai mércével a készségek hősies és etikus dokumentálása csupán. Bár – mint a magyar művészet története mutatja – ez sem kevés.

JEGYZETEK

- ¹ Das neue Haus. Zürich, 1941. Az új ház. Budapest, 1978. (Fordította: B. Szücs Margit)
- ² FUSCO R.: Le Corbusier designer. 1976. Electo Editrice
- ³ Plans 1931/1. Architecture Vivante, 1930/1.
- ⁴ KOZMA L.: Jegyzetek az új világítótestekről. Magyar Iparművészet. 1928/5–6.
- ⁵ KOZMA L.: Technikai stílus és forma. Új Építészet. 1947/9.
- ⁶ MOLNÁR F.: Des Werk Le Corbusier's. 1910–1929. Tér és Forma. 1930/2.
- ⁷ FARKAS Z.: Kozma Lajos jubileuma. Nyugat, 1934/II.
- ⁸ KOZMA L.: Házépítés és nem architektúra. Tér és Forma. 1934/9.
- ⁹ KOZMA L.: Az ipari formáról. Új Építészet. 1947/2.
- ¹⁰ KOZMA L.: A felszabadított alaprajz. Tér és Forma. 1938/5. Az új ház. 17. o.
- ¹¹ KOZMA L.: Házépítés és nem architektúra. Tér és Forma. 1934/9.
- ¹² KOZMA L.: A felszabadított alaprajz. Tér és Forma. 1938/5.
- ¹³ LE CORBUSIER: A lakás arra való, hogy lakják. A Bútor. 1937/7.
- ¹⁴ Néhány gondolat Adolf Loos írásaiból. A Bútor. 1935/2.; LOOS, A.: Korszerű vagy „művészi” bútor? A Bútor, 1938/1.
- ¹⁵ KOZMA L.: Ipar és művészet. Budapest, 1930.
- ¹⁶ KOVÁCS ZS.: A bútoralakítás mai ízlésirányairól. A Bútor, 1935/2.
- ¹⁷ MOOS, von S.: Le Corbusier (Párizs, 1971.) című könyve elemzi azt a hatást, amit Loos gyakorolt a Tzara-házzal Le Corbusier-ra, Le Corbusier pedig – a Plainex-házzal a Moller-villát építő Loosra.
- ¹⁸ LE CORBUSIER ET PIERRE JEANNERET: Oeuvres Complètes. 1910–1929. Új kiadás: Párizs, 1964. Le Corbusier bevezetője.
- ¹⁹ LOOS, A.: L'Architecture. Architecture d'Aujourd'hui, 1930/2.
- ²⁰ Ennek az utazásnak az emléke Le voyage d'Orient című könyve. Párizs, 1966.
- ²¹ Közli: (Jean Petit szerk.) Le Corbusier lui-même. Genf, 1970
- ²² MA 1923. VIII. évf. 4. száma
- ²³ NÁDASS J.: Láng és korom. Budapest, 1961. 403. o.
- ²⁴ LE CORBUSIER-SAUGNIER: A szamarak útja és az emberek útja. 100%, 1927/8.

AZ EGYHÁZMŰVÉSZET ÚTJA A RÓMAI ISKOLA FELÉ

A MAGYAR EGYHÁZMŰVÉSZET VILÁGHÁBORÚ ELŐTTI HELYZETE

Az egyházművészetre a legnagyobb csapást nem az antiklerikális és materialista szellemi áramlatok mérték az első világháború előtt, hanem lassú hanyatlásának természetes velejárója: a giccs, amely a szellemi élet perifériájára szorította a tömegbázisában, anyagi erejében és kulturális presztízisében egyaránt megfogyatkozott egyházművészetet. Az elsilányosodás, az olcsó megoldások alkalmazása, a sorozatban gyártott, minden esztétikai értéket nélkülöző tömegtermékek az egyházművészet időszakos lejárását eredményezték, tehát még azok a művészek is elriadtak a szakrális megbízásoktól, akik világnézetük szerint az Egyház természetes szövetségeseivé válhattak volna.¹ Magyarország az első világháború előtt az újítani akaró modern katolikus művészet szegényes fejezetét adja. „Nem mintha megfelelő nagytehetségű építészekben hiány lett volna” – írja a modern egyetemes egyházművészeti törekvések leghűségesebb magyar tolmácsolója, Somogyi Antal – „hiányzott azonban egyházi részről a bizalom ezekkel az építészekkel szemben.”² Ezért nem épített egyetlen templomot sem Schulek Frigyes, ezért kellett a „saját bőréből kibújnia” Lechner Ödönnek, azaz a magyaros szecessziós architektúra helyett neogotikus kompromisszumot alkotnia.³ Fadrusz és Munkácsy nagy vallásos témájú művei nem kaptak templomi környezetet, a gödöllői iskola tagjai pedig európai stílusigazodáshoz képest fáziskéséssel, és még ezzel együtt is csak elszigetelten, néhány műben tudtak színvonalasat produkálni. E csoportosulás tagjai mögött ugyanis nem állt semmiféle kultúrpolitikai bázis, így a tervek az egyház konzervatívizmusának szűrőjén fennakadva gyakran jártak úgy, mint Nagy Sándor szegedi freskókartonjai, melyek – Décsei Géza tanúsága szerint – „a pályázaton minden kritikai elismeréssel első díjat nyertek ... a kivitelezést pedig a magyar művészet örök kárára, elnyerték mások, azzal a megokolással, hogy Nagy Sándor tervei olyan végtelenül szépek és finomak, hogy azokat szinte nem lehet kivitelezni”.⁴

A KLÉRUS VILÁGHÁBORÚ ELŐTTI HELYZETE

Az igénytelenség mögött meghúzódó legfontosabb ok a magyar katolicizmus első világháború előtt betöltött ideológiai és kulturális szerepe a szellemi élet egészében. A magyar katolikus egyház ugyanis a világháború előestéjén éles konfrontációba került mindenfajta polgári radikális és liberális eszmével. Az a koncentrált támadás, amelyet a klérus indított a Huszadik Század című folyóirat, a Társadalomtudományi Társaság és Pik-

ler Gyula belátásos jogelmélete ellen, szükségszerűen polarizálta a művészeti életet is, azaz a legtöbb szellemi érték felzárkózott a Tisza és a konzervatív klérus által létrehozott egységfronttal szemben.⁵ Ám az ellentámadásba lendült egyház a maga szélsőséges konzervativizmusával, és még konzervatívabb eszközeivel sem tudta megakadályozni a szellemi élet szekularizációját, a vallási élet deffenzívába szorulását, amelynek felületi – de tárgyunk számára lényeges – jelenségei a „barokkos, émelítően édeskés Jézusszíve szobrok”, „a halványkék köpenyes, ívesszemöldökű, rózsaszínkörmű Máriák” és „a pincében gyártott liliomos Szent Józsefek”.⁶ Ez a színvonaltalanság olyan általános jelenség volt a kor vallásos életében, hogy a modern egyházművészet propagátorai között nincs egyetlen egy sem, aki a megújulás szükségszerű okainak felsorolásából ezt a tényt kihagyná. Meg kell azonban jegyezni, hogy már a világháború előtt is felmerültek különféle újítási lehetőségek az egyházpolitikában és a vallásos élet megszervezésében, intézményesítésében. A sokat emlegetett „katolikus reneszánsz”-nak egyik, korszakunk számára különösen lényeges szellemi mozgalma a katolikus modernizmus, amelynek hazai ideológiai rendszerét Prohászka Ottokár dolgozta ki. Prohászka a magyar katolicizmus történetében elsőként ismeri föl: az eszközökön változtatni kell ahhoz, hogy újra tömegbázist szerezzen magának az egyház. „Az egyházi akció modorában konzervativizmust nem ismerünk, a modor és a taktika változik; az nem lehet konzervatív, konzervatív csak az elv”⁷ – mondja ki Prohászka, alkalmazva hazai terepen azokat a korszerűnek tűnő elveket, amelyeket a „munkáspápa” XIII. Leo fogalmazott meg – figyelve az idők szavára – a Rerum Novarumban.⁸ E századfordulós neokatolikus fellendülés leglátványosabb fegyvertényének számítottak az értelmiség megnyerésére tett erőfeszítések, melyek megkísérelték a vallásos érzés és profán kultúra végérvényesen elszakadni látszó fonalaikat újra összekötözni. „Kössük össze a természetet a természet feletti világgal, a szabadságot a tekintéllyel” – ajánlja harmadik útként Prohászka. „Ne hegyezzük ki az ellentéteket egyház és kultúra között, ne azonosítsuk a kultúra művét a hitetlenséggel, hanem tart-sunk feléje s segítsünk a profán kultúrában ki nem elégített lelkeken igaz, mély pünkösdi hitünk ösrejeével, s melegével.”⁹ Új hang volt ez az akkori magyar szellemi életben, így a progressziót és katolicizmust demagóg eszközökkel merészen összekapcsoló ideológia könnyen megtalálta az utat a radikális demokrata eszméktől megriadtak gondolatvilágához.

A KLÉRUS HELYZETE AZ ELLENFORRADALOMBAN

Ez az ideológia még könnyebben találja meg az utat a vesztes Tanácsköztársaság után, a húszas években, leginkább pedig a gazdasági válság hatására bomló ideológiájú harmincas években, hiszen „az ellenforradalmi rendszer csak a politikai jobboldal felé volt bizonyos fokig nyitott, s alapvetően ez jellemezte politikai ideológiáját is”.¹⁰ A jobboldali áramlatok számtalan variációs lehetősége közül még viszonylag mérsékeltbb irányhoz csatlakoznak azok, akik részt vesznek a XI. Pius 1921-es enciklikája alapján megszervezett Actio Catholicában. E szervezet az egyházi tevékenységben részt vállaló katolikus hívők számára alakul. A húszas években ugyanis még nem differenciálódik élesen a magyar katolicizmus ideológiai tábora sem, nincs meg az az éles tagozódás, amely elkülöníti egymástól a konzervatív, a fasiszta és a szociális intézkedéseket követelő demokratikusabb

irányzatokat. Egyelőre valamennyi katolikus számára követendő útnak kínálja az egyház az ország „újraépítésének” gondolatával álcázva a pozíciók újrafelosztásáért folytatandó harcot. Az apostoli királyság intézményének felfüggesztése, a protestáns kormányzó ténye, és az erre támaszkodó protestáns ébredési mozgalmak, nem utolsósorban pedig a zsidó nagytőke háborút átvészelő viszonylagos intaktsága¹¹ majd egy évtizedig egységes táborra kovácsolja a katolikus hívőket. Programjuk nyíltan reformációellenes. „A nemkatolikus elemek aránytalanul sok befolyásos állást foglaltak el ... Iparkodnunk kell tehát, hogy minden vonalon visszaszerezzük a közügyekre azt a befolyást, amely minket illet.”¹² Ez a program csak addig életképes azonban, ameddig a jelentkező fasiszta mozgalmak színvallásra nem kényszerítik a katolikus hívők táborát, azaz ameddig a baloldali, némiképp progresszív gondolkodású katolikus hívők nem érzik lelkiismeretükkel összeférhetetlennek az ország külpolitikai-ideológiai orientálódását.

A tízes és húszas évek magyar katolikus megújulási mozgalmi azonban nem terjednek ki a szellemi élet valamennyi területére. Az egyházművészet megújulásának fontosságát még 1941-ben is időszerű emlegetni, még akkor sem természetes, hogy „az ars catholica része a catholica actionának, annak helyes szellemi magatartásától, fejlődésétől, korral haladni tudó képességétől függ”.¹³ Az egyházművészet ugyanis a 19. század végétől a szellemi élet egészében elszigetelt szerepkörrel, bizonyos önállósággal és önmozgással rendelkezett, amelyet a megújításra irányuló kísérletek sem tudnak, sőt gyakran nem is akarnak megváltoztatni.

AZ EURÓPAI EGYHÁZMŰVÉSZET VILÁGHÁBORÚ ELŐTTI KÉPE

A római iskola szellemi előképe, a beuroni bencés művészet¹⁴ sem kívánta a művészeti élet valamennyi szféráját integrálni egy mesterségesen létrehozott stílusban. Működési területét leszűkítette a templomra, de annak minden részletére, azaz a freskótól a miseruháig, a körplasztikától a kehelyig újra egységet – nemcsak formai, hanem szellemi egységet is – akart teremteni „nagy művészet” és iparművészet között. Ennyiben, és csakis ennyiben kapcsolódik a peraffaelitákhoz, Ruskin és Morris művészetelméletéhez.

Am a megvalósult művek esztétikai értékben és szuggesztivitásban messze az angol előképek mögött maradtak. Hiába igazol bizonyos értékeket az egyházművészet lelkes propagálója, Gerevich Tibor, aki Pater Desiderus Lenz működését – Maurice Denisé mellett – a leghasználhatóbbnak véli a jelen szakrális törekvései számára,¹⁵ mégis – a római iskola szempontjából is – tanulságosabb az utókor kritikai analízise, amellyel az iskola nyilvánvaló kudarcának okait próbálja feltárni. A Gerevich által annyira magasztalt „metafizikailag elanyagtalánított új festészeti és szobrászati stílus” ugyanis hermetikusan elzárkózott a kor többi stílusáramlatától és a közönség igényétől is. Minden átszellemültsége és jóhiszeműsége mellett is heroikus erőfeszítésekkel létrehozott anakronizmus volt, amely egyaránt kikerülte a tömegek valódi, és a kurzusok hatalmat támogató igényeit. Ez az elszigeteltség okozhatta, hogy a montecassinói apátság Szent Mór-kápolnájában például – a korban teljesen társtalanul – újra megjelenik a reneszánsz óta feledésbe merült neoplatonikus számmisztika, mivel Lenz esztétikája szerint „a nagy művészetnek célja nem egyéb, minthogy a természet geometriai, számtani és szimbolikus alapformáinak átvétele és jellegzetes alkalmazása által nagy eszméket szolgáljon”.¹⁶

És ugyanez az elszigeteltség okozhatta, hogy ezt az anyagot öltött számmisztikát megpróbálták a beuroniak az egyiptomi stílus külsődleges jegyeivel összeegyeztetni. Az összehasonlíthatatlan formajegyekből csakis számalmas eklektika születhetett. Így értékelte ezt már majdnem kortársként Fülep Lajos¹⁷, amikor a spirituális tartalmat, azaz a számmisztikát, és a testté vált figurát, azaz az ókori keleti formanyelvet, együttesen elemezve olyan következtetésekre jut, „hogy a hatás olyan, mint amikor akrobaták nagy erőfeszítés megjátszásával üres golyókat emelgetnek, nem archaizmus és stílus, hanem archaizálás és eklekticizmus”. Fülep elemzése azonban nemcsak a beuroni iskola esztétikai és művészeti kudarcainak tudatosítása miatt tanulságos, hanem mert meghúzza a frontot a művészet századfordulón kínált alternatívái között, egyik oldalra helyezve a cézanne-i művészetet, másik oldalra utasítva a beuroniakat és a Puviss de Chavannes-féle eklektikát. Ám Gerevich és nyomában Nagy Zoltán¹⁸ hiába tekinti esztétikai példaképnek az új egyházművészet számára az impresszionizmus főáramával szembehelyezkedő kísérleteket, az egyház nem fogadhatta el általánosan követendő iránynak az olyan stílusnosztalgiát, amely a kereszténység előtti művészet formakincséből merít.

FIEBER HENRIK EGYHÁZMŰVÉSZETI KONCEPCIÓJA¹⁹

A tízes években még úgy látszott, hogy a modern egyházművészeti törekvések fő és legkorszerűbb stílusideálja az impresszionizmusban feloldott naturalizmus. Legalábbis a mindig érzékenyen figyelő Fieber Henrik, a kor szakrális művészetének szinte egyetlen elméletileg tájékozott propagátora, ezt az irányzatot értékelte úgy, mint a templomi művészet legfigyelemreméltóbb teljesítményét. A Prohászkaival népszerűsített katolikus reneszánsz pezsgő légkörét kihasználva Fieber megkísérelte a „falakon belül is” elfogadtatni a szekularizált polgári művészetek éppen legfrissebb hajtásait. Nem látott semmiféle veszélyt az izmusok krisztianizálásában, sőt, elvetésüket a legsúlyosabb hibának tartotta: „Az egyház tehát vagy befogadja a modern vallásos művészetet, mint megtette bölcsőkorában, vagy kiskaliberű művészmesteremberekre bízva munkáit, lemond kultúrmissziójáról.”²⁰ Ekkor még úgy látszott, hogy a kaput egyre szélesebbre lehet nyitni, és a lehetőségek majdnem korlátlanok. Nemcsak a Munkácsy, Liebermann és Marées hatásait összeötvöző Fritz von Uhde ideálisan modernnek tartott festészete volt könyvében a követendő példa: kiaknázatlan lehetőségeket látott a Pont Aven-i iskolában, feltételezéseit mindössze egyetlen névvel, a pont aveniektől kiugró, és a beuroni kongregációba belépő Pater Willibrorddal tudta csak alátámasztani. Igaz, ezek a merész stíuskísérletek Fieber Henrik munkásságának – és az európai egyházművészetnek, sőt még a templomokból kivülrekedő vallásos művészeteknek is – csupán szélső határkövei lehettek. Már az Uhde-féle stílus is olyan ellenérzéseket váltott ki egyházi és világi körökben, hogy népszerűsítése valósággal forradalmi tettnek számított – nem teljesen alaptalanul. Hiszen Uhde Utolsó vacsorájáról olyanféle kritikai megjegyzések hangzottak el a korban, hogy „megteremtették a negyedik rend Krisztusát, proletárokká nyomorították a szentjeinket”.²¹ Hiába volt a felszínen szellemi összhang a Rerum Novarum és e plebejusi hangvétel között, a közönség pontosan értette, hogy ezek a Krisztusok nagyon hasonlítanak a politikai agitátorokhoz, és az apostolokat csupán egy hajszál választja el egy forradalomban aktivizálható élcsapatától.²² Az ilyen „veszélyes” útra té-

vedt vallásos művészet legalább annyira nem lehetett követendő példakép a háború utáni egyház számára, mint a talajtalan eklektikába fulladó beuroniak és az idegenszerű manierba süppedt Puvis de Chavannes tegnapi művészete. Ezért döntöttek igen hamar úgy az egyházművészet szellemi irányítói, hogy „a felszíneket ábrázoló naturalizmus és impresszionizmus, amely szellemében és kultúrájában is idegen az egyháztól, nem lehet alkalmas a lelki bensőség kifejezésére, amely nélkül igazi egyházművészet el sem képzelhető”.²³

A KLEBELSBERGI KURZUS EGYHÁZMŰVÉSZETI KONCEPCIÓJA

A klebelsbergi kultúrpolitika évtizede alatt természetesen az impresszionista-naturalista stílusigazodás lehetősége fel sem merült. Annak a keresztényszocialista mozgalomnak, amely a tízes években kitermelte a demagógiával „haladást” hirdető Prohászkt, vagy a ténylegesen pozitív reformokért is küzdő Giesswein Sándort, abban a pillanatban, amikor kurzus-ideológiává vált Bangha Béla, Huszár Károly és Haller István²⁴ hangadó vezetése alatt, már nem volt szükség semmiféle látszatpogresszióra, hiszen „a római katolikus és reformált egyházak jelentős tényezőinek támogatását, élvezte, ... és már másfél évtizede tevékenykedett a szocialista eszmék és mozgalom elleni harc tapasztalataival gazdagítva fegyvertárát”.²⁵ Ez az új típusú keresztényszocialista ideológia fel akart számolni mindenféle liberális vagy liberálisnak tűnő magatartásformát, és erőteljesen hangsúlyozta, hogy a „közgazdasági, politikai és kulturális életben azok kezébe kell letenni a hatalmat, akik velük született magyar és keresztény érzéssel csak a nemzet magyarságát ... szolgálják”.²⁶ Programjába tartoztak a szocializmus elleni tényleges harc mellett a kapitalizmus ellen használt demagóg jelszavak, hogy a hitélet és vallás védelmezésének ürügyén az osztályharcról így tereljék el a figyelmet.

A keresztényszocialista ideológia a „lelki kinövésnek nyesegetését” és az „emberi lelkekben végzendő tökéletesítést” választotta módszerül. Az ideológiához kapcsolódó hivatalos egyházművészetnek ezért élesen meg kellett tagadnia mindenféle rokonságot a polgári művészetre is érvényes stílusirányokkal és nyíltan olyan stíluseszmenyt kellett választania, amely asszociációs szférájában felidézhetette az eltévelyedett lelkek visszaszerzéséért küzdő ellenreformáció heroikus hangulatát. Ilyen tartalmakat adekvátan pedig csak a neobarokk közvetíthetett. A szellemi előfutár, a stílusinspirátor ezúttal is Prohászka volt. Már Prohászka életrajzírója, Schütz Antal is a magyar katolikus megújulás neobarokk jelenségéről beszél vele kapcsolatban, mert „műveiből barokk jellegű hullámlás, pátosz és ritmus árad”.²⁷ És még inkább barokk a tartalom, amellyel tudatosan Pázmány Péter nyomdokain haladva akar eszméinek híveket toborozni. Amikor Genthon István mérleget készít „Háború utáni középítészetünk stílusáról”, pontosan észleli a felszíni jelenségeket, azaz hogy a „középkor és a renaissance utánzása után logikusan el kellett következnie annak az időnek, mikor a barokk nyomul az előtérbe. Ez a kor a háború utánra maradt”.²⁸ Ám a mélyebb mozgatórugókat, a restaurált „neobarokk társadalmat” – Szekfü Gyula találó terminológiáját – nem teszi felelőssé a visszakanyarodásért. Pedig ahogy a kurzus-keresztényszocializmus a húszas években lemondott a progresszióknak még a jelszavakban hangoztatott látszatról is, úgy a kurzus-esztétika

– e jelenségekkel párhuzamosan – elvetette a pillanatnyilag balansznak tűnő látszatmodern jegyeket is.²⁹

Az is gyakran megesik, hogy ha az épület külseje nem is barokkizál egyértelműen, de a felszerelési tárgyak és főként a freskók már egyértelműen barokk kívánalmak szerint készülnek. Ennek a neobarokkon belüli barokkizálásnak az egyházművészetben különös szellemi-ideológiai háttere volt. A klérus ugyanis – élén Csernoch János hercegprímással – bizonyos fokig szembehelezkedve az államapparátus többi hatalmi szervezeteivel, IV. Károly haláláig nyíltan, utána pedig burkoltan királypárti maradt, és így különvéleményét is hangsúlyozva támogatta azt a stílust, amely a Habsburg-uralom fénykorát jelezte Magyarországon. Csernoch halála után Serédi Jusztiniának 1927-től nem kell megküzdenie olyanféle politikai tett következményével, mint elődjének, aki „IV. Károlyt várta, s míg ez nem történhetik meg, legcélszerűbbnek tartotta az *ideiglenes* kormányzóság felállítását”.³⁰ Így a klérusnak politikai okokból³¹ 1927 után már nem kellett ragaszkodnia a barokkhoz mint a hatalmi reprezentáció stílusához. Ez azonban nem jelentette azt, hogy az egyházi vezető szervek nézetei éppolyan gyorsan változtak, mint a belpolitikai események.

AZ ELSŐ PÁPAI ÁLLÁSFOGLALÁS A MODERN EGYHÁZMŰVÉSZETTEL KAPCSOLATBAN, ÉS HATÁSA

A magyar egyházművészet állóvizét az ellenforradalmi évtizedek folyamán első ízben a Szentsek állásfoglalása kavarta fel. 1924. szeptember 1-én XI. Pius pápa államtitkára körlevelet intézett – Gasparri bíboros útján – Olaszország főpásztoraihoz az egyházművészet gondozásáról és fejlesztéséről.³² (Továbbiakban csak 34.215 sz. pápai körirat.) A levelet követő szabályzat előírta a meglévő értékek konzerválását, a leltározás módzatait, központi egyházművészeti bizottságok szervezését. A gyakorlati teendőknél jelentősebb volt azonban az esztétikai-ideológiai útmutatás. A szabályzat ugyan kizárólag tiltó és megszorító paragrafusok gyűjteménye, de a sorozatos tagadások mégis tükrözik az egyházművészet konkrét válságát, és a megújulás kényszerű szükségességét. A modern egyházművészetről szóló fejezet öt pontja utal a katolikus egyház csökkentebb anyagi erejére, valamint a közelmúlt egyházi beruházásainak színvonaltalanságára, izlésbeli eltévelyedésére is. „Meg kell azt is fontolni, hogy a gazdagság és a pompa sohasem volt szükséges, és a mérséklet, sőt a tisztességes szegénység se ellenkezik az Úr házával”³³ vagy másutt: „Nem szabad sohasem megfeledezni arról, amit a templom és az oltárok méltósága követel. Mellőzni kell minden hamis díszítést...”³⁴ – fejtegeti a körlevél, és így, ha nem is teszi magáévá egészen a modern törekvéseket, de nem is zárkózik el a kortárs európai építészet anyagszerűséget hirdető elveitől. Ilyen előzmények után a kánonjogi kódex rendelkezése, amely szerint – „egy templomot sem szabad építeni a főpásztoroknak írásban adott engedélye nélkül” – jelentősebbé vált. A spontán stílustörekvések így megegyezhettek a felülről irányított stíluskövetelményekkel, tehát a katolikus egyház liturgiájának vizuális vetülete egyszersmind a katolikus egyházi hierarchia függvényévé vált.

A 34.215 sz. körirat tulajdonképpen szellemében és tartalmában előkészítője a három évvel későbbi nagy hatású pápai enciklikának, a *Quadragesimo Annónak*, melyben

XI. Pius „arra buzdítja a világ katolikus papságát, hogy a meglévő műalkotásokat konzerválja és az új templomépítkezések és felszerelések a komoly művészet jegyében történjenek”.³⁵ Az egyházi reprezentáció és a kvalitásos szakrális művészet hangsúlyozásával XI. Pius megkísérelte XIII. Leo negyven évvel korábbi *Rerum Novarum*-ában lefektetett „szociális” tennivalókat kiterjeszteni a kultúra területére is. Egyházpolitikailag szükségesnek látszott ez a lépés, mert az Uhdével kezdődő szociális, sőt szocialista tartalmat vallásos köntösben ábrázoló művészet az izmusok virágzásával, és azok – elsősorban az expresszionizmus felemás átvételével különösen a német és a francia festészetben még fel is erősödtek. Már-már schizmával fenyegető éles kontraszt keletkezett az egyház tanításai, és az egyház művészetéről alkotott nézetei között. A forradalmi Európa ideológiai viharaitól ugyanis a templom belseje sem menekülhetett, ezért az egyházművészetben is szükség volt a restaurációs folyamatra a forradalmi apály éveiben.

E restaurációs folyamat első lépése volt a „körirat”, második pedig az 1925-ös római egyházművészeti kiállítás. A római tárlat összképe még beletartoztak a legkülönbözőbb irányok. Joseph Ruisl Keresztrefeszítése még a sokszorozás elparentált szövedfordulós uhdei-böcklini impresszionisztikus-szimbolisztikus naturalizmus jegyében fogant. Aurelio Mistruzzi Limai Szent Rózája semmiben sem különbözött az olasz akadémikus szobrászat főáramától, Bistolfi anyagszerúségbe belefeledkező márvány megmunkálásától. Rouart Madonnája tompítottabban és kevesebb kvalitással ugyanazokat a plasztikai felismeréseket közvetítette, mint Bourdelle Elzászi Madonnája, Hans Frey kis tritpichonja a német reneszánsz szelleméhez igazodott, Teodoro Winter Szentképe pedig a Caspar David Friedrich-féle pantheisztikus-krisztianizmus felfogását próbálta tovább éltetni. E tegnapi stílusterkévések mellett azonban halványan kirajzolódott a polarizálódó modern egyházművészet képe is. Egyik oldalon a római iskola számára később követésre alkalmas klasszicizálás, a novecento, vele szemben bizonyos posztexpresszionista törekvések távoli visszfénye. Hans Faulhaber Pietájában még könnyen tetten érhető Ernst Barlach később elfajzottnak bélyegzett formaalakítása, Aldo Carpi Madonnájának naiv idilli hangvétele Ottone Rosai³⁶ stilizáló formáit torzította az édeskesség irányába, és így válhatott a tanulni vágyó magyar egyházi festők számára követendő példává.

A magyar kiállítás összképe pedig különösen színes, és ellentmondásokkal telített. Gerevichnek, a Sezione Ungherese rendezőjének sem történelmi koncepciójába, sem kvalitátszerteletébe nem illett bele a neobarokk egyházművészeti alkotások túlzott szerepeltetése, a római iskolára vonatkozó terveibe viszont annál inkább belesimult a kiállított száz év egyházművészeti keresztmetszete, a csúcok éppen úgy, mint a harmadrangú mesterek. A nazarénusokkal rokon Szoldatics temperafestészete, Székely Bertalan száraz monumentalitása, Gábor Móric szecessziós dekorativitása, sőt még Fényes vagy Rudnay plebejus-hangvétele is alkalmasabb elődöknek látszottak, mint a mellőzöttek bemutatott Benczúr,³⁷ vagy a korban sokat foglalkoztatott neobarokk irányt követő Márton Lajos, akinek ezúttal egyetlen képét sem állították ki Rómában. Az utódok között viszont ott volt már az eljövendő római iskola törzsgárdája: Szőnyi István, Patkó Károly, Istokovits Kálmán és Aba-Novák Vilmos is, igaz számarányuk még eltörpül a posztakadémizmus és a posztsecesszió képviselői mellett, és legtöbbjük egyelőre még csak rézkarcteknikájával szolgált rá az egyházművészeti tárlaton való részvételre.

A kiállított építészeti munkák viszont sokkal inkább jellemezték a húszas években ténylegesen volt egyházművészetet. Gerevich ekkor még nem állíthatott össze kozmeti-

kázottan korszerűbbnek tűnő képet, hiszen egyetlen magyar építész sem kapott még akkor megbízást modern hangvételű egyházi mű tervezésére. Abból válogatott, ami volt. Így is sikerült kiszorítania a neobarokk templomterveket Foerk Ernő és Petrovác Gyula romanizáló, Megyer-Meyer Antal „magyaros” terveinek jóvoltából.³⁸

A Rómában megpendített hangvételt, a felülről irányított és mederbe szorított óva-utós újítási folyamatot kellett volna folytatnia az 1926. október 9-én a Nemzeti Szalomban megnyíló Egyházművészeti Kiállításnak. Radisich Elemér, a tárlat rendezőbizottságának ügyvezető alelnöke is úgy kommentálta ezt a képzőművészeti seregszemlét, mint bekapcsolódást „abba a korszakot alkotó nagy jelentőségű folyamatba, amelyet XI. Pius pápa kezdeményezett, részben az egyházi műemlékek szakszerű gondozása és védelme, részben pedig az egyházművészeti nevelés helyes irányelveinek megállapítása érdekében”.³⁹ Ám Klebelsberg Kunó megnyitóbeszédének történelmi koncepciója világossá teszi, hogy – legalábbis elvben – a követendő nagy korszak még mindig a barokk volt, amelyre II. József „halálos csapást mért a szerzetesrendek eltörlésével”.⁴⁰ Ilyen megvilágításban különös jelentést kap az odaítélt első díj. A pályakezdő fiatal Heintz Henrik kitüntetése az 1926-ban alapított Csernoch-díjjal ugyanis csak üres gesztus volt a mindenáron újítani akarók lecsendesítésére. A kitüntetett kép, a Szent Ferenc, semmiben sem különbözött a kor többi akadémikus-eklektikus ízű művétől, legfeljebb csak szenvedélyes, genovai barokkra emlékeztető hangvételével tért el a kor szenteket ábrázoló festményeinek nagy átlagától. Ám e képével Heintz a Csernoch-díj mellett római ösztöndíjat is szerzett, és ezzel reprezentánsává lett a neobarokk és római iskola közötti kontinuitásnak. Az Egyházművészeti Kiállítás műveinek többségét azonban egy világ választotta el a római „mostra sacrale” újítani akaró stíluspróbálkozásaitól.⁴¹

LITURGIAI ÚJÍTÁSOK

Ha az újítás mikéntjét nem is határozta meg a pápai enciklika, az újítás ideológiai tartalmát a hivatalos egyházi körök irányítják. Conrad Gröber érsek kifejti, hogy „a művészet út, de nem cél” és a tekintélyre hivatkozó, szakrális művészettel foglalkozó írások ezt a gondolatot gyakran még ki is egészítik Claudel sokat idézett mondatával: „Ahol az egyéniség túlzottan érvényesül, ott az Isten nem nyer helyet”. A kor legnagyobb katolikus költője ezzel lényegében a *l'art pour l'art* szakrális művészetbe beszivárgó formája felett mondta ki halálos ítéletét. „Minden katolikus megújulás, a művészeti is, csak konzervatív lehet: az örök katolikum új átélése.”⁴²

Az új átélés viszont csak akkor lehetséges, ha módosul a katolikus vallás liturgiája is. Az első lépéseket ebbe az irányba még az a X. Pius (1903–1914) tette, aki – miközben szigorúan vigyázott az egyházi modernizmus mértékére és 1911-ben indexre tette Prohászka legfontosabb és legnagyobb vihart kavarázó műveit⁴³ – a mindennapi áldozás szükségességének sürgetésével az oltárépitményről ismét az oltár eredeti formájára, a menzára terelte a figyelmet. E liturgikus revízió eredményeképpen egyszerre értelmetlenné váltak a lényegét elfedő barokk díszítmények. A szertartás immár nem vizuálisan akarta elkápráztatni a híveket – a látványélményekben egyre bővülőbb külvilággal amúgyis reménytelen volt a verseny –, hanem érzelmileg kívánta foglyul ejteni a racionalizált világ elől menekülőket. Az egyre bonyolultabbnak látszó társadalmi összefüggésekkel

szemben hatásos kontrasztnak ígérkezett a vallás egyszerűségének hangsúlyozása, amelyet az újtott liturgiának kellett kifejeznie. Ezt az igényt foglalja össze Mihályi Ernő, amikor kimondja, hogy „A mai kor a maga egyszerűbb liturgikus nyelvén csak az oltárasztalt akarja kiemelni. Azt akarja, hogy az egész templom innen induljon ki, s ne akarjon más lenni, mint áldozatbemutató, oltár körül csoportosuló szent hely.”⁴⁴ Ez a templombelső újra fel akarja idézni a donatrix mensa ősegyházból ismerős látványát, hogy puritánsággal visszaszerezze azt a hitelt, amit gazdagsággal elvesztett. Ezért kell Krisztust ábrázolni, vagy legalábbis hangsúlyosan jelképezni a templom középpontjában, mert ő van a katolikus vallás értelmi középpontjában is. A modern egyházi képzőművészet legtöbbször idézett és legrepresentatívabb alkotásai ilyen szellemben fogantak. Az első tipikus példát ezúttal is a beuroniak szolgáltatták. Lenz montecassinói Golgotáján a Krisztus ugyanis már „nem a kín és halál, hanem a megváltó, halált legyőző áldozat képe, akárcsak régesrégén”.⁴⁵ Az archaikus Krisztus-képhez ugyanis a természetfeletti szentség jelképeire van szükség és nem az emberi kiválóság éreztetésére, melyet a naturalizmusban feloldódó eklektikus egyházművészet már lejáratott a hívek előtt. A modernnek tartott magyar egyházművészeti alkotásokon is ilyenféle Krisztus-kép jelenik meg. Aba-Novák sokat támadott jázszentandrásai freskóinak előképe a kora keresztény Pantokrator, Ohmann Béla balatonboglári feszületének pedig a román kor szenvedélyektől mentes korpusza.⁴⁶

A Krisztocentrikus liturgia hangsúlyozása a megújítási szándéknak csupán egyik – igaz, legfontosabb része. A templom díszítése szempontjából azonban jelentősebb a szimbólumok rehabilitása, mert ezen a ponton a liturgia archaizáló szándéka találkozott, vagy legalábbis néha találkozhatott bizonyos modern irányok absztraháló törekvésével. A szimbólumok újrafelfedezése és alkalmazása pedig eleve kizárja bizonyos történeti stílusok utánzását, hiszen: „a reneszánsz elején kezdik elfelejteni a jelképes egyházművészet értelmét. Üres, keresett allegória, embléma-ábrázolás válik divatossá, amely mindinkább formalizmussá, az egyházművészet terén henye gondolatnélküliséggé süllyed.”⁴⁷ De nemcsak a reneszánsz, és az azt követő stílusok válnak ezért nem kívánatos példaképekké, hanem az újító egyházművészet számára hiteltelen az a fajta romanizálás és gotizálás is, ahol az építész „nem gondol arra, hogy a templom hajójában lévő hat pár oszlop a tizenkét apostolt, a négyköríves oszlopköteg a négy evangélistát, a homlokzati nagy ablakrőzsa Krisztus töviskoronáját jelképezte”.⁴⁸ Így egyházi szempontból elfogadható az a modern templom, ahol ugyan nincsenek jelen a begyakorolt történeti formák, viszont alkalmazzák ezeket a félig-meddig már feledésbe merült jelképeket.⁴⁹ A lényeg az, hogy a templom ne gyülekező csarnok, hanem szakrális hely legyen. A templomnak kell ugyanis elsősorban kirántania a passzivitásból azokat, akik csupán a vallást megszokásból, formalizmusból üzik. Az aktív vallásgyakorlat érdekében nem célszerű a szószéket a hajóban elhelyezni – ahogy ez a hitvitázó barokk óta általánossá lett –, hanem közelíteni kell az oltárhoz, mint ahogy a vallási élet ideális korszakában, az ókeresztény templomok idejében is a szentségház közelében álltak az ambók. A tömeg bekapcsolásához jóformán nincs is szükség a figyelmet elvonó mellékkápolnákra, a magánajtatosság színtereire. Mindennek egyszerűsödnie kell. Az új liturgia számára például az előcsarnokban puritánul megoldott serleg, szomjas szarvas vagy drágaköves kereszt alkalmasabb az áhitat felkeltésére, mint e jelképeket esetleg helyettesítő, de a vallási tartalmakat túlrészletező freskó.

A liturgiai újítások és az abból fakadó esztétikai változások Magyarországon meglehetősen erős ellenállásba ütköztek. A fentebb vázolt egyházpolitikai okokon kívül a papság századfordulótól megfigyelhető kulturális elszigeteltsége, minden újítástól ösztönösen irtozó szemlélete, az alsópapság ízlésbeli korlátoltsága az egyházat megátolta még abban is, hogy saját életképességének védelmében hathatósabb, tömegeket toborzó propagandát fejtsen ki. Az a hangvétel, amelyet Fieber Henrik pendített meg egyházművészeti írásaiban, azaz a modern irányokkal szemben tanúsított maximális tolerancia, a pápai állásfoglalás után időszerütlenné vált. Ám a kikristályosított új álláspont, az melyet majd később Jajczay János alakít a modern egyházművészetet összefoglaló öt pontjával,⁵⁰ nagyon nehezen válhatott népszerűvé. A két álláspontot összekötő, részben eklektikus, részben harmadikutás álláspont Somogyi Antalé, aki e korban a legnagyobb terjedelmű egyházművészeti publikációkat tette közzé.⁵¹

Vallás és modern művészet című könyve – noha egyértelműen követeli a korszerűsítést – az újítás mikéntjét nem határozza meg. Módjával harcol az archaizálás ellen, szemlélete már távolról sem olyan szigorú ebben a kérdésben, mint Fieberé. Az ügyes pedagógus módszerével próbálja tudatosítani a laikus műélvezők spontán tévedését, akik azt vélik, hogy „a régi igazság már rég megtalálta klasszikus kifejezését a keresztény művészet nagy stílusaiban, és ezért fölöslegesnek tartják új utak keresését, egyedül a régihez való ragaszkodásban látják a természeténél fogva konzervatív egyházi művészet helyes irányát”.⁵² Somogyi múltképe vonzó és egyházművészeti értékekkel telített, de a jelen számára kevésbé hasznosítható, mert „a keresztény művészetnek nem lehet az a feladata, hogy egy pár megható órát szerezzen közönségének azzal, hogy megmutatja, mennyivel szebb volt régen, hanem azt kell megmutatnia, mily szép volt a mai világ és a mai lélek a kereszténység fényében”.⁵³ A mai világ művészete azonban már problematikus. Ami Fieber számára még az egyházművészet potenciális tartaléka, az új festői eredményeket felhasználó vallásos tárgyú művészet, az Somogyi számára már nem feltétlenül kívánatos. Írásának éle a magyar impresszionizmust és utóhajtásait támadja, mindazokat a stíluspróbálkozásokat, amelyeket Lyka Károly mint l’art pour l’art jelenségeket megvéd.⁵⁴ Nem nehéz felfedezni ebben a szemléletben a keresztényszocialista ideológia látványos, de a lényegét nem érintő polgár-kritikáját. A Lyka támogatta Ferenczy Károly-féle „vallásos” képek ugyanis nem az egyházművészet szigorú szabályokkal merevített szemlélete felől, hanem a szekularizált világban élő, de misztikumra vágyódó polgár világgépe irányából közelítenek a vallásos témához. Ez a vallásos témájú polgári táblaképtípus a Somogyi esztétikában a legnegatívabb jelenség. Nem veszi, vagy legalábbis nem akarja tudomásul venni, hogy a sokszorosán elmarasztalt nagybányai irány mögött nemcsak az irodalmi tartalmat feloldó plain air van, hanem az irodalmi, azaz a vallásos tartalom újfajta közvetlenné tett átélése is. Ez utóbbi, és nem az impresszionista hangvétel lehetett a fő ok, amiért „egy cseppet sem szabad csodálkoznunk, hogy az egyháziak becsukták a templom kapuit a modern festészet előtt”.⁵⁵ Az egyházművészet szempontjából gyakorolt impresszionizmus-kritikája azonban nem egyértelműen modernségellenes. Sőt. Éppen ez a szemlélet teszi lehetővé, hogy a Fieber-írások egyházi körökre gyakorolt kellemetlen utóhatását feloldja és fogékonytá tegye az impresszionizmus után keletkezett modern irányokkal szemben. Somogyi nem Maurice Denis-re és Puvis de

Chavannes-ra hivatkozik 1927-ben, mint pozitív példákra, hanem egyfajta kilúgozott és megtisztított expresszionizmusra, amely valójában csak a fantáziában létezett. Kandinskitől Däblerig az expresszionizmus elméleti írásai ugyanis nem sok sikerrel kecsegtethették azokat, akik e művészetet alkalmazni akarták a templom falain belül. Somogyi is csupán olyan másodosztályú művészekre hivatkozhat, mint Sterrer, Eibl és Fais-tauer, akik „bár teljesen újak, de műveik a múltnak továbbfejlesztését jelentik”. Az expresszionizmus megtérését váró szemlélet következménye, hogy az 1933-as Nemzeti Kiállítás vallásos művein végigtekintő Somogyi⁵⁶ csak olyan képek és szobrok felé fordul rokonszenvvel, amelyeknek formaképzésében felfedezheti az expresszionizmus nyomait. Ilyen versenyben a késő szecessziót átízzító, a gödöllői művésztelephez tartozó Remsey Jenő és a Lehmbuck hatásokat provinciálisan lehalkító Lux Elek kerülhet csak ki győztesen. Kidolgozott egyházművészeti koncepciója szerint Rudnay Gyula Krisztus Pilátus előtt-je a „vallásos szinten alul marad”, Fényes Adolf Három királyokja „komolytalan játék a vallásos témával”. Ám Somogyi Antal kultúrpolitikai rövidlátására jellemző, hogy a számára hasznavehetetlen és többszörösen elítélt polgári táblaképfestő generáció mellett feltűnő fiatal gárda – az amelyeknek nem a német expresszionizmus a követendő stílusideál, de azért működési színterének mégis a templom belsejét képzelel el – súlyos, differenciálatlanul negatív kritikát kap. Így Rudnayhoz és Fényeshez hasonló elbírálásban részesül Aba-Novák Szent Erzsébet oltára, Molnár C.Pál Ave Mariája, vagy Ohmann Béla keresztelőkútja is.

Somogyi egyházművészeti koncepciója nagyjából megfelel a klérus elvárásainak. Csak olyan mű kerülhet a templomba – írásainak tanúsága szerint –, melyek figyelembe veszik az egyházi kódex idevonatkozó rendelkezéseit.⁵⁷ A teológus professzor, a kor nagy hatású egyházművészeti szakértők (Gerevich, Jajczay, Molnár Ernő) mögött mégis a második vonalba szorul, mert – noha esztétikai diagnózisai szervesen illeszkedtek a kultúrpolitika általános fő áramába – használható pozitív és gyakorlati programot mégsem nyújtott korai, összefoglaló műveiben. 1940-es munkája pedig⁵⁸ sokkal inkább csak az elméletével összeegyeztethető római iskolás templomi művészet tudomásulvétele, semmint a kortárs egyházművészet fenntartás nélküli elfogadása. Somogyi egyházművészeti koncepciója ugyanis megrekedt a húszas évek második felénél, ott ahol az egyházművészeti orientáció megválasztása még nem járt feltétlenül kultúrpolitikai konzekvenciákkal.

A MAGYAR EGYHÁZMŰVÉSZET SZÍNVONALA A RÓMAI ISKOLA ELŐTT

Az a kontraszt, amely bizonyos történelmi szükségszerűségek következtében a húszas évek elején keletkezett a magyar és európai egyházművészet között, a lassú változás miatt kitolódik még a húszas évek végére is. Az ellentét annál feltűnőbb, mivel ebben az évtizedben zajlik a konstruktív építészet nagy forradalma, ekkor válik általánossá az expresszionista formanyelv a német templomi festészetben és szobrászatban, mindebből pedig itthon vajmi kevés tükröződik. A jókora fáziskésésből éppen a római iskolások fognak később hasznot húzni, Gerevich Tibor szavaiból ugyanis kitűnik, hogy: „a modern egyházművészeti törekvések, s általában a modern építészet hullámai aránylag későn érkeztek hazánkba, az új stílus a kísérletezésen és a kezdeti nehézségeken már túl volt, elve-

tette túlzásait és értelmetlenségeit”,⁵⁹ tehát a római iskola gyakorlatilag egyszerre lehetett „modern” és a modernségtől visszako­zó klasszicista is.

Dehát melyek azok a legfontosabb egyházi építmények, amelyek megszülettek a húszas évek Európájában, és amelyeket a hivatalos egyházművészet irányítói nem akartak tudomásul venni – ha pedig tudomásul vették, akkor olyan értetlenül álltak előtte, mint az egyik legtöbbet foglalkoztatott eklektikus templómépítész, Fábián Gáspár, aki Otto Bartning berlini evangélikus templomának következetesen végigvitt üveggel kitöltött vasbeton keretrendszeréről csak annyit tudott mondani: „Hát az a cél, hogy mindent meg kell újítani?”⁶⁰ A korszakos jelentőségű Notre Dame de Raincyről, a hasonló elképzeléseket megvalósító moreuili templomról és a történeti formákat végképp megtagadó bázeli Szent Antal templomról pedig a hazai közvélemény csak jóval később, a római iskola térhódításának idejében szerezhethet tudomást.

Az egyházművészeti igazodás kényes kérdés volt, de egyelőre csupán forradalmi avantgarde és nem forradalmi modernizmus, hagyománytisztelet és idejétmúlt archaizálás körül polarizálódtak az ellentétek. A frontokat ekkor még Hollandia és Németország között húzták meg. A templómépítészet területén ugyanis vitathatatlanul Hollandia katolikus egyháza – tehát a protestánsokkal polemizáló katolikus Hollandia – mutatta fel a legimpozánsabb és legmaradandóbb értékeket.⁶¹ Ám a holland konstruktivizmus egyházépítészeti lecsapódása, a történeti architektúra teljes tagadása, és a következetes purizmus még a magyar egyházművészet „balszárnya” számára sem volt járható út. A német templómépítési eredmények – a bennük megnyilvánuló Bauhaus-hatás ellenére is – inkább inspirálták a magyar egyházművészeket, mert a korszerű anyagok alkalmazása mellett nem mondtak le végérvényesen valamennyi történeti formáról, és ha idézőjelbe téve is, de alkalmazkodtak a hagyományokhoz.⁶² Legjellemzőbb példa erre Fritz Höger a korban sokat méltatott berlinwilmersdorfi temploma, ahol „a modern szerkezet és formaképzés az északi Backstein-dóмок sugallatával keveredik”.⁶³

A német orientáció azonban nem válik kívánatosabbá abban a pillanatban, amikor XI. Pius 1932. október 27-én az új Vatikáni Képtár felavatásakor mondott beszédében⁶⁴ nyíltan a német templomi művészetet hibáztatja bizonyos eltévelyedésekért.⁶⁵ A harmincas évek elején, akkor amikor pillanatnyi vákuum keletkezik a kultúrpolitikában Klebelsberg halála után és a hómáni éra megerősödése előtt, akkor amikor labilitás keletkezik az egyházművészeti orientáció megválasztásában az „Il monito dell sommo pontefice d'arte sacra”⁶⁶ pápai intelem után, és a római iskola egyházművészeti fellépése előtt, bizonytalanság keletkezik az emberek gondolkodásában is. A politikai stabilizációt erjesztő gazdasági világválság a társadalmi tudatban nemcsak a fasizmus-antifasizmus alternatíváját teremtette meg. „A vallásos hit, bármennyire reakciós illúziókat kerget is a tudomány szempontjából” – írja J. Kisely –, „mégis képes a szociális elnyomással sújtott tömegek egyes rétegeiben olyan képzeteket kelteni, mintha a vallás meg tudná őket szabadítani, és ezt a hamis nézetet táplálja bennük, hogy a kereszténység az ember számára továbbra is erkölcsi és világnézeti tekintély maradhat.”⁶⁷ Ez a megállapítás talán soha nem volt annyira érvényes, mint a harmincas évek elején, amikor a vallásos „megújulási” mozgalmak a magyar szellemi élet olyan széles spektrumát birtokolták, amelybe egyaránt belefért a szélsőségesen reakciós Tóth Tihamér és a liberális Sík Sándor,⁶⁸ a Bauhauossal rokon törekvéseket mutató Árkayak és az akadémikusan neobarokk Unghváry Sándor,⁶⁹ akinek korábban Zdravec páter írta elő a magyar szentek pontos

ikonográfiáját. A fellendült vallási élet egyházművészeti igényt teremtett, de egyelőre még nem alakult ki az az egyházművészeti elitgárda, amely megértette volna a klérus új időkhöz alkalmazkodó új igényeit. A világegyház pedig – mely Dalla Torre írása szerint ragaszkodott a látszathoz, hogy egyszerre legyen „antik és modern is egyúttal”, amely soha egyetlen művészi formát vagy irányzatot nem utasított vissza, ha az lényeges feltételeknek megfelelt, ma sem utasítja el az új irányzatokat”⁷⁰, nem engedhette sokáig azt a színvonalatlan konzervativizmust, amely a magyar egyházművészet nagy átlagát jellemezte. A harmincas évek első felében az egyházi megbízásokon ugyanis olyan másod- és harmadrangú művészek osztoztak, akik nemcsak a modern törekvésekkel szemben álltak értetlenül, de még a műcsarnoki festészetből és polgári közönséget kiszolgáló portréfestésből is kimaradtak. A művészi képesítést nem nyert mesterembereken kívül e művészek zöme a Magyarországon továbbélő posztzecesszió, vagy pedig az igényekhez még inkább alkalmazkodó, akadémizmusban felolvadó neobarokk modorában tevékenykedett.⁷¹ Lohr Ferenc, Beszédes László, Takács István és főként Leszkovszky György működése jellemzi ezt a kort. Az utóbbi festő gyakori foglalkoztatása egyben azt is mutatja, hogy a magyar katolikus körök valójában olyan kipróbált művésszel dolgoztattak legszívesebben, aki Kőrösfői-Kriesch a harmincas években már korszerűtlenné vált modorát tartósította, vagy éppenséggel még régebbi hagyományt, Székely Bertalant tekintette példaképének. A Cennini Társaság⁷² tagjai – Leszkovszky György, Diósy Antal, Hende Vince – és a többi posztzecessziós művész, akik festészetben változatlanul a preraffelitákhoz és a beuroniakhoz, építészetben Lechnerhez igazodtak, mesterségbeli tudásuk és műveszműhelytisztéletük révén legalább szakmai szempontból képviseltek elfogadható színvonalat.⁷³ A fő ideológiai irány, az „érzékfölötti” mondanivaló legbeváltabb stíluseszköze a neobarokk, olyan művekkel, mint amilyenek Fábíán Gáspár templomai (Székesfehérvár, Zagyvapálfalva), Takács István freskói (Mohács, Polgárdi), Füredi Richárd szobrai (Kaposvár),⁷⁴ még a szecessziós utóvédharcokat is háttérbe szorították. Kotsis Iván korai németes ízű templomai valósággal csúcsként emelkednek ki a húszas évek átlagából. Holland hatásokról a már említett okok miatt nem lehetett szó, az olasz átvételeket pedig megnehezítette az olasz egyház, és ezen belül az egyházművészet speciális helyzete.

AZ EGYHÁZMŰVÉSZET OLASZ ORIENTÁCIÓJÁNAK KÉRDÉSE

Az olasz fasiszta ideológia 1922-ben, tehát közvetlenül a hatalomra jutás előtt bizonyos fokig vallásellenes volt. Ám a kompromisszumokra mindig kész Mussolini mint ellenzéki politikus felismerte a számára szükséges szövetségest, és javasolta pártjának, „hogy fel kell számolni a Mazzini-féle ideológiával, s el kell ismerni, hogy a latinság tradícióit a Vatikán őrizte meg”.⁷⁵ A hatalomra került Mussolini pedig hamarosan megkezdte a tárgyalásokat a Vatikánnal. A rendszer számára egyre kellemetlenebb volt az a feszültség, amely a kispolgári tudatban olyanformán tükröződött, hogy a „jó fasiszta nem lehet egyszerre jó katolikus is”. Így már a húszas években meglehetősen konszolidálódott a helyzet állam és egyház között, és sor sem került olyan válságok kirobbanására, mint XIII. Leo idejében, aki a Vatikán elhagyásával fenyegetőzött.⁷⁶

Hivatalosan azonban csak 1929. február 11-én a Lateráni Paktummal jöhet létre az a

„vallásos orientálódott politikai kurzus”, amelyet XI. Pius célként tűzött a rezsim elé. Állam és egyház húszas években kialakult csendes, nem kiélezett feszültsége látványos aktusokban oldódik fel. A propaganda-gépezet remekül kihasználja az olyan prominens személyiségek megtérését, mint Oriani, Giosue Borsi, Giovanni Papini, hogy ezzel is igazolja a szövetség politikai praktikáktól független történelmi szükségszerűségét. A kurzus tipikus képviselői – mint például Agostino Gemelli, a milánói Szent Szív egyetem rektora – elkészítik a szövetség ideológiáját is: „A pozitivizmus Franciaországból jött, az evolucionizmus Angliából, az idealizmus Németországból. A vallás és haza közötti konfliktus csak felszínes jelenség maradt, és nem ingatta meg a két ideált, amely érintetlenül és összefonódva élt tovább a nép lelke mélyén.”⁷⁷

1929 után tehát elhárultak azok a politikai akadályok, amelyek a meglehetősen hátrébe szorított olasz egyházművészet propagálása elé tornyosultak. Az olasz szakrális művészetet azonban egyelőre nem fenyegeti az a veszély, amelyről az *Il monito del sommo pontefice* óvja az egyházat. Szó sincs eretnek tartalmak behatolási kísérleteiről, annál inkább a szent helyeket előntő leccei gicccgyár termékeiről. A Scuola di Beato Angelico konzervatív és posztzecessziós elemeket is magábaolvasztó műhelyén kívül ugyanis jó művekkel csak elvétve lehet találkozni. A színvonal alig lehetett jobb, mint Magyarországon, legalábbis erre utalnak Giovanni Papini kiábrándult szavai: „Ha az olasz egyházművészet jelen állapotáról világosan akarunk beszélni, egy olyan állapotról kell szólnunk, amely némiképp hasonlít a nemlétezéshez. Vagy a megmerevített remekművek lelketlen újramásolásai ezek a művek, vagy szerencsétlen és esetlen kísérletezései egy kezdeményező művészi meggyőződésben silány és mesterkéltn modernségnek.”⁷⁸

Am a lehangoló összkép ellenére feltűnedeznek azért az egyházművészetben is a „világi” stílusokkal párhuzamos jelenségek. Vannak művészek, akik egyszemélyben művelik az „arte politicát” és az „arte clericalét”; Felice Carena, Adolfo Wildt és mindenekelőtt Gino Severini működése példaadónak látszik, hiszen utóbbi „művészi megtérésében fontos szerepe van annak, hogy aktív katolikus életet él, amiről szépen tanúskodnak falfestményvázatai”.⁷⁹ Általában széles spektrumban keresik az egyház számára elfogadható, sőt kívánatosnak tartott hangvételt. Dottori például a futurizmus utóhajtásait próbálja Kálváriájában szakrális tartalommal megtölteni, Fra Pistarino pedig áhitatos novecentizmust művel, és mintaképe Fra Angelico. Am az olasz vallásos művészet távolról sem válik olyan könnyen egyházművészetté, mint Magyarországon. Az ok részben gazdasági, részben politikai. Igaz ugyan, hogy „a háború fergegeiben magábaszállt fiatal generáció jó része ösztönösen vallásos lett”,⁸⁰ új templomokat viszont keveset építettek, és a papság sehol sem tiltakozik az új stílusú templomok ellen olyan hevesen, mint Olaszországban. Ez lehet a magyarázata annak, hogy a legújabb olasz templomépités, egy-két kivételtől eltekintve, a hagyományok diktálta történeti stílusok nyomdokain jár,⁸¹ – ha egyáltalán jár, mert azt a kártérítést, amelyet a lateráni egyezmény eredményeképpen az egyház megkapott az államtól, inkább szervezeti, semmint reprezentációs célokra fordítják. És éppen a szervezet, az *Actio Catholica* ad alkalmat a fasiszta államnak arra, hogy újból kiélezzon bizonyos ellentéteket. 1931-ben ugyanis az egyház irányítása alatt működő aktív katolikus tömörülés kezd a sekrestyéken kívül is szervezkedni és így természetszerűen kihívja a hatalmára féltékeny fasiszta államapparátus ellenintézkedéseit. Ettől az időtől kezdve az „*Actio Catholica* nem törekszik az államrend helyébe lépni, mert lelkiség a lényege, tehát nem merevedik bele a napi exigen-

ciák által diktált politikai formulákba”.⁸² A megregulázott Actio Catholica így Olaszországban távolról sem rendelkezik az egyházművészet irányításában olyan presztízzsel, mint Magyarországon, ahol az egyházművészet egyszersmind kiegészíti a félfasiszta állam reprezentációs igényeit is. A viszonylag jelentéktelen olasz egyházművészeti teljesítmények nem adhatnak elegendő forrást a Rómában tanuló ösztöndíjasoknak. Többet tanulnak ezért a Novecento mozgalom világi művészeitől, Casoratitól, Sironitól és Arturo Martinitől: tőlük sajátítják el azt a stílusteremtést, amely az újdonság varázsáról nem akar lemondani, de „amely megakadályozza az összes izmusok behozatalát és befolyását”.⁸³ A római iskola egyházművészetben betöltött szerepéből következik, hogy e másodosztályú szakrális művészet jelentősége atrofiasan felduzzad Gerevich Tibor írásai-ban. Felfigyel az érdektelen kiállításokon az esztétikailag silány vallásos művekre is, hogy támogatott művészei számára a megfelelő itáliai bázis látszatát sejtse.⁸⁴

A FRANCIA ORIENTÁCIÓ KÉRDÉSE

Hiába alacsony színvonalú az olasz egyházművészet, a harmincas évek közepétől kezdve más katolikus művészeti orientáció szóba sem jöhet. Ha a húszas évek német egyházművészeti reneszánsza még egy-két hazai műben visszhangra talált, a harmincas évek francia katolikus művészetének – akkor legrangosabb szakrális alkotásainak – hatása már nyomokban sem lelhető fel. Még a „legfranciásabb”, az újklasszicistákkal rokon törekvéseket mutató Medveczky Jenő festészete sem egyházművészeti indíttatású. Észreveszik ezt a jelenséget a kor katolikus szellemű hangadói is: „Kétségtelen, hogy Olaszországgal kiépített kulturális kapcsolatunk különösen az utóbbi esztendőben hatalmas és örvendetes lendületet vett, kétségtelen, hogy a közelmúltban valutáris nehézségek miatt elzsilipelt német szellemi érintkezések folyama is többé-kevésbé nyugodt mederben halad, de az is kétségtelen, hogy a szellemi áramlatok egyik legfontosabbika áthághatatlan akadályok miatt a magyar szellem áramkörébe képtelen bekapcsolódni. A franciákról van szó.”⁸⁵ Pedig a magyar katolikus körök egy része, azok akik eleinte az Új Korban publikálnak, szívesebben látják ezt a művészeti orientációt, mint Mussolini Olaszországának barátságát, ahol a klérus helyzete még mindig nem elég kiegyensúlyozott. Franciaország különben is imponáló eredményeket mutat fel a neokatolikus művészet területein. Része van ebben a Németországgal szemben kialakuló kulturális konfrontációnak is. A tételes vallások ellen fellépő nemzeti szocializmus polarizálóan hatott Franciaországban, ahol egyre inkább a francia kultúra elválaszthatatlan részeként tudatosítják a katolicizmust.⁸⁶ Az 1938. decemberi párizsi egyházművészeti kiállítás tanúskodik legszemléletesebben e fellendülésről. A fényképekkel bőségesen dokumentált tárlat ámulatra készíti a magyar tudósítót, hiszen az a száz, Verdier bíboros által építtetett külvárosi templom stílusa szinte utópisztikusan modernnek tűnik az akkori magyar egyházművészet átlagához képest. Az új szerkezetek alkalmazása itthon még mindig annyira meglepő, hogy nem tűnik feleslegesnek a francia kiállítás kapcsán az elemi fejtegetés: „a vasbeton a legenedelmesebb, leglégiesebb anyag az építészet kezén, mert csak ezzel lehet megvalósítani a középkori templomépítők álmait, anélkül, hogy igénybe kellene venni a pillérek és támaszfalak nehézkes rendszerét”.⁸⁷ Ilyen típusú híradások azonban csak ritkán tűnnek fel a magyar folyóiratokban. A Franciaországgal szemben kiépített

szellemi vesztegjár olyan tökéletesen működik, hogy a francia egyházművészeti folyóiratot, a *L'Art Sacré*-t az egyházművészet gondozásával megbízott fórumok nem is járatták.⁸⁸

A NÉMET ORIENTÁCIÓ KÉRDÉSE

Magyarország és a magyar katolicizmus helyzete eleve kizárja a francia orientációt. A német stílusorientációt viszont tragikus történelmi események zárják ki. A német püspöki kar egyöntetű határozata szerint katolikus ember a nemzeti szocialista pártnak tagja nem lehet. Indoklásuk a kor humanista antifaszizmusának egyértelmű dokumentuma: „a nemzeti szocializmus nemcsak katolikus-, de keresztényellenes, s alapvető princípiuma, uralomjutása esetén megalkotandó törvényei ellenkeznek a józan emberi ész, az emberi szabadság, a keresztényi élet legelemibb feltételeivel”.⁸⁹ A német klérus nem is akarta megteremteni azt az „idilli állapotot”, ami sikerül Itáliában. Az olasz papság felismerte, hogy céljai nagyon közeliek a fasisztákéhoz, Agostino Gemelli megfogalmazásában ugyanis mindkét intézmény számára „veszélyes az osztályszervezkedés, nem akarunk semmit az osztályöntudattal, semmi közünk hozzá”.⁹⁰ Miután a német katolikus papság nem volt hajlandó együttműködni azzal a mozgalommal, amely többek között nyomorék gyerekeket megölt, bénákat, sántákat pusztulásra ítelt és a háborús rokkantakat öngyilkosságra kötelezte – főképp XI. Pius alatt – megtorlások sorozatát szenvedte el. Annál is könnyebben tehetette ezt a nemzeti szocializmus, mert a katolikus egyház Németországban nem rendelkezett az államvallásnak kijáró tisztelettel. A retorziók közé tartozik az expresszionista hatásokat bőségesen felszívó német egyházművészet nyilvános kipellengérezése, és a katolikus egyházművészet tudatos visszafejlesztése.⁹¹ Ez a törekvés mindvégig jellemzi a Harmadik Birodalom művészetpolitikáját. Azok a magyar elméleti írók pedig, akik szívükön viselik az egyházművészet sorsát, ezt nem is hagyják szó nélkül. „Hiányoznak a bibliai vallásos tárgyak is” – írja Aggházy Mária az 1940-es *Grosse Deutsche Kunstausstellung*ről a *Katholikus Szemlében* – „mert egyrészt azoknak főszereplője egy idegen faj, másrészt a hivatalos Németország ideálja a munka, az erő”.⁹² A magyar klérus számára tehát egyetlen lehetséges, és politikáját kifejező stílusorientáció az olasz, amelyet a római iskola közvetít. Paradox jelensége a magyar egyházművészetnek, hogy erre a szükségszerűségre nehézkesen döbben rá.

JEGYZETEK

¹ GEMELLI, A.: *La decadenza dell'arte cristiana*, Milano, 1922.

DEMENGE, F.: *Le Kitsch dans l'art et la vie chrétienne*. Paris, 1950.

² SOMOGYI A.: *A modern katolikus művészet*. Bp. 1933. 122–123.

³ Kőbányai r. k. templom.

⁴ DÉCSEI G.: *Három magyar egyházi festő*. *Magyar Művészet* 1934. 33–47.

⁵ Többek között ezt a rövidlátó kultúrpolitikát is fel kellett számolnia az egyháznak az ellenforradalomban, ha eredményeket akart elérni. Ilyen értelemben önkritikus hangvétel jellemzi a húszas évek katolikus orgánumainak közelmúlt képét. „A megmaradt Csonkamagyarországban nagyon nagyon sok a teendő, mert a háború és a forradalmak által okozott károkat, ezenkívül pedig a háborút

megelőző negyven esztendő mulasztását kell pótolnunk.” VÉCSEY G. A.: A katolikus anyaszent-egyház jelenlegi helyzete. Magyar Katolikus Almanach, 1927. I. 667–681.

Ám a negyven esztendő legfontosabb mulasztása az ellenforradalmi klérus szemében nem az agrárkérdés megoldatlansága – amelyet pedig a keresztényszocialista Giesswein is megkísérelt rendezni –, hanem az a magatartás, amely eltúrta a szabadgondolkodással, a demokratikus eszmékkel szemben a toleráns hangvételt. Voltak ugyan a húszas évek egyházpolitikája számára követendő századfordulós előképek, hiszen Bangha Béla, Grieger Miklós és Miklóssy István már a tízes években is ösztözet indított a keresztény államrend felülvizsgálói ellen, és Tisza István „mindenben diadalra juttatta a klérust: közéletben, iskolában egyaránt, mert benne találta meg legjobb szövetségét mindenfajta haladás, minden demokratikus kísérlet ellen és a nagybirtok védelmében”.

HORVÁTH Z.: Magyar századforduló, Bp. 1961. 515.

⁶ JAJCZAY J.: Mai magyar egyházművészet, Bp. 1938.

⁷ PROHÁSZKA O.: A papság feladata, Bp. 1894.

⁸ Így értékeli ezt az ellenforradalmi neokatolicizmus is, élén Banghával, aki igyekszik hidat verni a magyar keresztényszocializmus legkonceptiózusabb képviselője és a saját prefasiszta színekkel élénkített színvonalatlanul pszeudokeresztényszocialista elvei közé: „Az első nagy lökést a rekrisztianizáció felé Zichy Nándor indításai után főleg Prohászka Ottokár adta a magyar katolicizmusnak” – idézi Banghát Gergely Jenő: Prohászka és a magyar neokatolicizmus, Világosság 1973. 11. 685–693.

⁹ PROHÁSZKA O.: Modern katolicizmus, Bp. 1907.

¹⁰ LACKÓ M.: A keresztény nemzeti gondolat formaváltozásai az 1930-as években. Új Írás 1974. okt. 105–117.

¹¹ BEREND T. I. – RÁNKI GY.: A magyar társadalom a két világháború között. Gazdaság és társadalom. Bp. Magvető 1974.

¹² VÉCSEY G. A.: A katolikus anyaszentegyház jelenlegi helyzete, Magyar Katolikus Almanach I. 1927. 667–681.

¹³ JAJCZAY J.: A megújult magyar egyházművészet, Katholikus Szemle, 1941. 78–81.

¹⁴ Gerevich Tibor tanulmányában a következőképpen foglalta össze az iskola történetét, és formai-tartalmi lényegét: „A bencés kolostort a római San Paolo fuori le mura kolostor egyik szerzetese, P. Walter Mór alapította 1862-ben, a Hohenzollern özvegy hercegasszonytól kegyesen ajándékozott hercegi várkastélyban. 1863 pünkösdjén nyílt meg. A kultúrkampf idején, 1875-ben erőszakosan bezárták s csak 1887-ben tértek oda vissza a rendtestvérek.” „1878-ban Pater Desiderius a rendbe lépett (1832–1928), s aki már korábban a rend ruhájába öltözött két művésztársa, P. Gabriel Wüger (1829–1892) és P. Lukas Steiner (1849–1906) közreműködésével megalapította a beuroni művésziskolát, a művészetértörténetnek azóta egyik legnevezetesebb egyházművészeti iskoláját.”

„Három alapvető, lényeges vonása van ennek a művészetnek: formai leegyszerűsítés, szigorú rajzbeli és kompozicionális fegyelem és az Istenimádatnak, minden vonáson átsuhanó, minden ábrázolt alakból szelíden kiáradó bensősége.” A beuroni bencés művészet. Magyar Katolikus Almanach III. 1929. 866–878.

¹⁵ GEREVICH T.: Újabb egyházművészeti törekvések a páduai és nürnbergi kiállítás tükrében. Nemzeti Újság 1931. szept. 8.

GEREVICH T.: A beuroni bencés művészet. Magyar Katolikus Almanach III. Bp. 1929. 866–878.

¹⁶ P. DESIDERIUS L.: Zur Aesthetik der Beuroner Schule, Wien. 1912.

¹⁷ FÜLEP L.: Mai vallásos művészet, Montecassinói feljegyzések. A művészet forradalmától a nagy forradalomig. I–II. Bp. Magvető 1974. 523–547.

¹⁸ NAGY ZOLTÁN: A magyar egyházművészet új arca, Vigilia 1935. Karácsony 135–141.

¹⁹ FIEBER H. (1873–1920): művészeti író, r. k. pap. Az egyházi művészet modernizmusának lelkes propagálója. Ő rendezte 1908-ban, Budapesten az első egyházművészeti kiállítást. Legfontosabb művei: Korszerű egyházi művészet 1913. Modern művészet 1914. Üvegfestészet 1920.

²⁰ FIEBER H.: A modern vallásos művészet, Modern Művészet, Bp. 1914. 126.

²¹ FEIBER H.: Uhde Frigyes, Modern Művészet, Bp. 1914. 168.

²² A témával kapcsolatban lásd: ARADI N.: A szocialista képzőművészet jelképei (Bp. Kossuth–Corvina 1974.) Agitátor címszavát, de ikonográfiai előképnek számított Munkácsy: Krisztus Pilátus előtt c. képe is.

²³ KÁLLAY M.: Az egyház és a képzőművészet modern stílustörekvései. Képzőművészet 1934. I. 13–15.

²⁴ Giesswein Sándor (1856–1923) pápai prelátus, publicista, politikus író. A keresztényszocialista mozgalom egyik megalapítója Magyarországon. A forradalmi munkásmozgalommal szemben szorgalmazta a keresztényszocialista szervezetek létrehozását. Az első világháború végén a háború ellen foglalt állást, kapcsolatba került Szabó Ervinnel és a Galilei Körrel. 1920-tól haláláig mint képviselő több ízben felszólalt a fehérterror ellen.

Huszár Károly (1882–1941) keresztényszocialista politikus, miniszterelnök, a klerikális Néppárt és Népújság szerkesztője. A Friedrich-kormányban kultuszminiszter, majd 1919. nov. 24-től 1920. márc. 15-ig az ún. koncentrációs kormány miniszterelnöke.

Bangha Béla (1880–1940) jezsuita politikus, hitszónok. 1919-ben az ellenforradalmi mozgalom egyik fő agitátora, mindvégig a sovinszta és irredenta „keresztény nemzeti gondolat” türelmetlen propagálója. Az Actio Catholica egyik alelnöke. Fontosabb művei: A jezsuita rend és ellenségei. 1928. Katholicizmus és zsidóság. 1933. Római útikalauz. 1934.

²⁵ GERGELY J.: Kurzus-keresztényszocializmus, Világosság 1971. 1. 26–32.

²⁶ A Keresztény Szociális Gazdasági Párt programja 1919. szept. 24.

²⁷ Idézi: GERGELY J.: Prohászka és a magyar neokatolicizmus. Világosság 1973. II. 685–693.

²⁸ GENTHON I.: Háború utáni középítésetünk stílusa, Magyar Szemle. 1933. 357–363.

²⁹ Alig lehetne jellemzőbb és a húszas évek megvalósult épületeivel sokszorosan visszaigazolt esztétikára hivatkozni, mint amilyen Kőszegi Lászlóé. Írásainak jelentős része a neobarokk apológiájára épül. E stílusvonalom azonban nem zárja ki (sőt összefüggéseiben érthetőbbé teszi) a neobarokkal együttmenetelő, és azt sokszorosan kiegészítő eklektika propagálását sem. „Nagy az eklekticizmus joga ma, amikor már annyit áttekinthetünk. Többet ér a régi motívum, mint az unheimlich modern ákombákomok.” (KŐSZEGI L.: A „rég” és az „új” művészetről. A műélvezés művészete. Bp. 1919. 79.) Fel is épül ebben a korban Lechner Jenő klasszicizáló Rezső téri temploma, Foerk Ernő romanizáló szegedi Fogadalmi temploma, Györgyi Dénes és Münnich Aladár copfot utánzó debreceni Déry Múzeuma. Möller István Lehel téri templom-reprodukciója pedig mintha csak ötletgazdagon akarna illusztrálni egy óhajtott mondatot Kőszegi Lászlótól, aki szívesen tudná „még három helyütt is a világon a Szent Péter templomát, gondos művészi megismétlésekben”. A kor esztétikai kívánalmi pedig arról tanúskodnak, hogy a technikai kivitelezésbe se csúszhasson be „modernizálási” szándék, ezért ugyancsak eltanácsolják az építészeket a vasszerkezet alkalmazásától, hiszen a „kő valahogy nemesebb, mint a vas és tartósabb is”. (Kőszegi i. m.)

³⁰ MESZLÉNYI A.: A magyar hercegprímások arcképsorozata. Bp. Szent István Társulat, 1970. 379.

³¹ Serédinek legfeljebb csak saját személyét kellett elfogadtatni Horthyékkel. A megürült hercegprímási székbe ugyanis Szmrecsányi Lajost vagy Glattfelder Gyulát látta volna szívesebben a kormányzó és közvetlen környezete.

³² MDK–C–I 19/1.

³³ Uo.

³⁴ Uo.

³⁵ RADISICH E.: Egyházművészeti kiállítás. Magyar Katolikus Almanach, 1927. I. 524–531.

³⁶ Ottone Rosai a Novecento mozgalom egyik legrendhagyóbb művésze-gényisége volt. Stilizált figuráinak monumentalitása, életszerűsége sokkal inkább rokonítja művészetét a későbbi neorealiz-mushoz, semmint neoklasszicista kortársaiéhoz.

³⁷ A kiállított két Benczúr mű közül az egyik munkásságára nem jellemző mozaikkarton volt.

³⁸ Prima Mostra Internazionale Arte Cristiana Moderna. Roma 1925.

³⁹ RADISICH E. i. m.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Pl. Martinelli Jenő Szent Ferenc a legisztább akadémizmus, Megyer-Meyer Antal pásztorbotja a Steindl-féle magyaros eklektika jegyében fogant.

A frissen alapított Csernoch-díj „egy-egy konkrét feladat megoldására irányuló pályázat legjobb művét kívánja jutalmazni”. 1926-ban – figyelemmel a jubiláris évre – a téma Szent Ferenc. A zsűri óvatos ítéletére jellemző, hogy nem Aba-Novák, Dex Ferenc, Istokovics Kálmán, Jeges Ernő, Kákay Szabó György vagy Patkó Károly kétségtelenül modernebb hangvételű műveit jutalmazta, de nemis

a hagyományos, akadémikus, neobarokk Szent Ferenceket, például Abonyi Tivadarét, Damkó Józsefét vagy Édes Gyuláét. A kiállítás katalógusának tanúsága szerint a Nemzeti Szalonban már jelen voltak a későbbi római ösztöndíjasok első évfolyamai.

⁴² SOMOGYI A.: Krisztus a modern egyházművészetben. *Vigilia* 1935. Lisieuxi Szent Teréz szám 1967. 172.

⁴³ Prohászka indexre tett művei: *Modern katolicizmus; Az intellektualizmus túlhajtásai; Több békeességet.*

Ezekben a művekben a hagyományos neotomizmust a bergsonizmus irracionális elemeivel ötvözte, ami kihívta maga ellen az egyház kritikáját.

⁴⁴ MIHÁLYI E.: Az egyházművészet megújódása a liturgia szellemében. *Pannonhalmi Szemle*. 1940. 126–131.

⁴⁵ SOMOGYI A. i. m.

⁴⁶ A legjelentősebb európai előképek Jakob A.: Salzburgi feszület, Karl B.: Freisingi oltárcsoport, Henri Ch.: Fontaini Krisztus.

⁴⁷ JAJCZAY J.: Az új életre kelt szimbolika. *Egyházi Lapok*, 1940. LXIII. 1. 6–7.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ A megújított liturgiáról szóló összefoglaló mű korszakunk vége felé jelent meg, ekkortól hatott az egyházművészeti szakirodalomra és egyházművészetre: Parch–Kramreiter: *Neue Kirchenkunst im Geist der Liturgie. Klosterneuburg* 1939.

A témával kapcsolatban lásd SZÖNYI O.: A templomépítés és a liturgia. *A Magyar Mérnök és Építészegylet Közlönye* 1934. 133–139.

⁵⁰ „1. nem kíván izolált különködés lenni

2. nem köti le magát egy bizonyos stílushoz

3. jellemzője az egyszerűsége való törekvés, mert nem akar komplikált vagy pláne érthetetlen lenni

4. liturgikusan célszerűt akar alkotni

5. nem öncélú művészet, hanem alárendelt és vágya az Istent szolgálni. Összekötő szerepet kíván betölteni az égi és földi között.”

JAJCZAY J.: A megújult magyar egyházművészet. *Katholikus Szemle* 1941. 78–81.

⁵¹ Somogyi Antal fontosabb egyházművészeti művei: *Vallás és modern művészet*. Bp. 1927.

Michelangelo Utolsó Ítélete I., II., III. *Magyar Művészet* 1930. 3., 4., 5. 141–161, 213–220, 253–272.

Árkay Aladár Győr-gyárvárosi templom. *Élet* 1932. 249–252.

A balatonboglári templom. *Élet* 1932. 361–364.

A modern katolikus művészet. Bp. 1933.

Oltárkép? *Korunk Szava* 1933. ápr. 1. 111–112.

Vallásos művészet a Nemzeti Kiállításon. *Korunk Szava* 1933. máj. 15. 167.

A városmajori új templom. *Magyar Kultúra* 1934. 249–253.

A városmajori templom vitájához. *Magyar Kultúra* 1934. 5. 474–475.

Róma és az új egyházművészeti törekvések. *Új Kor* 1935. 5. 19–20.

A nyugati templomépítés új irányai és alkotásai. *Katholikus Szemle* 1935. 163–170.

Krisztus a modern egyházművészetben. *Vigilia* 1935.

Lisieuxi Szent Teréz 167–172.

A modern magyar templomépítészeti szelleme és jelen állása. *Katholikus Szemle* 1938. 648–655.

A szobor tragédiája. *Korunk Szava* 1938. nov. 1. 630–631.

Székesfehérvár. *Művészet és város* Bp. 1939.

Modern magyar egyházi építészeti, *Szépművészet* 1941. 3. 54–57.

Modern egyházművészet Magyarországon. *Katholikus Írók Új Magyar Kalauza* Bp. 1940. 348–376.

Modern egyházművészet Győrött. *Szépművészet* 1943. 8. 152–155.

⁵² SOMOGYI A.: Vallás és modern művészet. Bp. Szent István Társulat 1927. 60–61.

Somogyi impresszionizmus-ellenessége természetesen csak a katolikus viszonyokat tükrözte, több evangélikus templomban ugyanis megtalálhatóak voltak a nagybányaiak, sőt posztnagybányaiak műve is.

⁵³ Uo.

- 54 LYKA K.: Kis könyv a művészetről. Bp. é. n. (3. kiadás) 29.
- 55 SOMOGYI A.: i. m.
- 56 SOMOGYI A.: Vallásos művészet a Nemzeti Kiállításon. Korunk Szava 1933. máj. 15.
- 57 „Senkinek sem szabad templomokban vagy más szent helyeken szokatlan képeket elhelyezni vagy elhelyeztetni az illetékes főpásztor engedélye nélkül. A püspök viszont a nyilvános tiszteletre szánt képeket ne engedélyezze, ha azok az egyház bevett szokásával meg nem egyeznek.” 1279. §.
- 58 SOMOGYI A.: Modern egyházművészet Magyarországon. Katolikus Írók Új Magyar Kalauza. Bp. 1940. 348–376.
- 59 GEREVICH T.: Új magyar templomépítészet. Magyar Építőművészet 1941. 12. 375–379.
- 60 FÁBIÁN G.: Templom? Korunk Szava 1933. ápr. 1. 111.
- 61 KAISER: Szt. Hubertus-templom (Maastricht)
- VAN MOORSEL: Lourdesi templom (Schewening)
- VALK: Szt. János-templom (Waalwijk)
- 62 BÖHM: Plébánia-templom (Bischofsheim)
- KURZ: Szt. József-templom (Memmingen)
- BUCHNER: Plébánia-templom (Obermeizing)
- 63 HAJÓS E.: Új templomok Berlinben. Magyar Művészet 1935. 7–8. 243–248.
- 64 Osservatore Romano 1933. jún. 9. (Dalla Torre összefoglalója)
- 65 „Különösen Németországban a modernség címén az egyházi törvénykönyv világos rendelkezései ellenére oly dolgok is kerültek templomokban melyek az egyházművészet magasztos rendelkezéséhez képest csak eltévelyedéseknek mondhatók.” I. m.
- 66 Tartalmában lényegében megegyezik az új Vatikáni Képtár megnyitáskor mondott beszéddel. (1932. okt. 28.)
- 67 KISELY J.: A modern ember és a vallás. Bp. Kossuth 1965. 70.
- 68 A kortárs katolikus irodalom helyzetét, Európához való viszonyát elemzi ILLYÉS GY.: Katolikus költészet. Nyugat 1933. I. 422–431.
- 69 Zadravec páter naplója. Bp. 1967. 69.
- 70 Osservatore Romano i. m.
- 71 A posztzecesszió legjelentősebb képviselői ebben a korban: Nagy Sándor, Dénes Jenő, Diósy Antal, Haranghy Jenő, Hende Vince, Kismarty-Lechner Jenő, Leszkovszky György. Az akadémikus irány legjelentősebb képviselői: Csiszér János, Wälder Gyula, Döbrentey Gábor, Éber Sándor, Gebauer Ernő, Ungváry Sándor, Takács István, Stefán Henrik.
- 72 A Cennini Társaság első kiállításának katalógusa. Nemzeti Szalon 1921. jan. Bevezető: Leszkovszky György.
- 73 A Cennini Társaságról és előzményeiről:
LESZKOVSZKY GY.: A sgraffito, Magyar Iparművészet 1932. 2. 133–134.
- ELEK A.: Leszkovszky György üvegfestményei. Újság 1927. nov. 18.
- 74 A neobarokk hatalmi helyzetét támogatták a Képzőművészet c. folyóirat hasábjain Gyöngyösy Nándor és Mitrovits Gyula elvi cikkei, valamint a neobarokkról folytatott vita, elsősorban: MIHÁLYI E.: Egy kis polémia Croceval a barokkról I–II. Képzőművészet 1931. nov., dec. 202–204, 215–222.
- DRESCHER P.: Gondolatok az új építészetről. Képzőművészet 1933. máj–jún. 105–107.
- BECZ J.: Építőművészet, barokk. Képzőművészet, 1928. 11. 152–154.
- 75 A beszédet elemzi LUTTOR F.: Az olasz katolicizmus lelki alkata. Új Kor 1935. 11. 7.
- 76 A Vatikán a liberális Olaszországgal szemben tanúsított ellenséges magatartásával valóságos hadiállapotot teremtett. A Vatikán gyakorlatilag megtiltotta csaknem minden olasznak, hogy részt vegyen az ország demokratikus életében és gyakorolhassa frissen kapott szavazójogát. 1886-ban a tömegek nyomására XIII. Leo új utasításokat bocsájtott ki, amelyek módosították IX. Pius hirhedtté vált Non Expedit enciklikájába foglaltakat.
- 77 A. GEMELLI: A vallás problémája a mai Itáliában. Korunk Szava 1936. okt. 1. 359–360.
- 78 G. PAPINI: Il sacco dell'Orco. Firenze, Vallecchi, 1933.
- 79 NAGY Z.: A mai olasz művészet kiállítása. Új Kor 1936. 2. 95–96.
- 80 LUTTOR F. i. m.

- ⁸¹ KOPP J.: A mai olasz egyházművészet, Magyar Művészet 1936. 1. 51–55.
- ⁸² LUTTOR F. i. m.
- ⁸³ KOPP J. i. m.
- ⁸⁴ GEREVICH T.: A népi vallásos művészet kiállítása Velencében, Szépművészet 1942. 9. 224–225.
- GEREVICH T.: Olasz kiállítás a Múcsarnokban, Szépművészet, 1943. 7. 127–129.
- ⁸⁵ RÁBA L.: Szellemi vesztegzár Franciaország felé, Új Kor 1935. 6–7. 32.
- ⁸⁶ Része van ebben a katolikus fellendülésben persze a spanyol eseményeknek is. A politikai katolicizmus Franciaországban jellegzetesen harmadik utas szellemi termék: visszarettenés a szocializmustól és védekezés a fasizmussal szemben.
- ⁸⁷ J. B.: Egyházművészeti kiállítás Párizsban, Vigilia 1939. 67–68.
- ⁸⁸ A Központi Egyházművészeti Hivatal első periódusának konzervativizmusára jellemzően csak a Die Christliche Kunst és a Kirchenkunst c. folyóiratokat járatják. A L'Art Sacré-ről Dorombly Károly közöl nagyon felszínes ismertetést az Új Korban 1935. 10. 26.
- ⁸⁹ Krisztus keresztje vagy horogkereszt?
Korunk Szava 1932. jan. 15. 5.
- ⁹⁰ Interjú Agostino Gemellivel: Az új évszázad a katolicizmusé. Új Kor. 1935. 12. 9.
- ⁹¹ GLATZ K.: Művészet és Politika, Korunk Szava. 1938. márc. 16. 195–197.
- ⁹² AGGHÁZY M.: Képzőművészet a mai Németországban.
Katholikus Szemle. 1940. 77–81.



AZ ABLAK, A TÁJ, A VALÓSÁG

„Minden ecsetvonás a vásznon felelősség-vállalás az egész emberi világért.”

Veszelszky Béla

Művész az, aki olyan emléket idéz, aminek nincs emléke, amit még senki sem festett, mondott, énekelt, és ami oly magától érthetődő, hogy mindnyájan ráismerünk.

Akik ismerték Veszelszky Bélát, tudják, hogy rozoga szemlőhegyi lakásának repedt ablakából évek hosszú során át ugyanazt a tájat festette, és számtalanszor hangsúlyozta, hogy a valóságot festi.

Ablak és táj és valóság.

Az ablak a reneszánsz festményeken még csak nem is háttér, annak csupán egy része, mindössze kivágás is kilátás, valamilyen levegős lazítás a belső tér hangsúlyos jelentésével, uralkodó színeivel szemben ahhoz képest nem annyira távlat, inkább távolság. Ott kint, a messzeségben lehet világos, a portré, mintegy saját személyének súlyát megerősítve saját sötétjében és fényében sugárzik, vagy épp abba burkolódik, a fényt nem az ablakon betörő világságtól kapja, sőt, annak rendszerint hátat is fordít. Pár száz év múlva a rousseai természetrajongás szélesebbre tárja az ablakot s a tablo főszereplője kifelé tekint, hogy a beáradó fényben olvassa a levelet. A tizenkilencedik század plein air-jében az ablak eltűnik, de a festő hol szélesebb, hol keskenyebb síkot metsz ki a természetből s mire bekeretezi, legalábbis a nézőben olyan hatást kelt, akárha a szoba védelméből, ablakon át szemlélné a külvilágot. A mitologizált berkek vagy vadonok képeiben még az időhíd is segít eltávolítani a tájat. Az ablakok nagy festője, Matisse a belső tér és ablakon benéző külső táj két világát az intimitásban kibékíti, a belsőben a természet öröme repdes, míg a külső annyira megszelídül, mondhatnók házias lesz, hogy szinte elveszti tér jellegét. (Lehetséges, hogy Bretont ez a gondtalan humanizálás bősítette annyira Matisse ablakos képei ellen.)

Az ablak a piktúrában két egymással ellentétes funkciót tölthet be. Az egyik a modern individuális látásmódé és azzal egyidőben is jelenik meg. Az *én*-jét középpontba helyező s ezzel a világot és a világ képét önkényes viszonylatban szemlélő festő nem feltétlenül a kép tárgyát, inkább annak abszolút helyét a mindenségben. perspektíváját relativizálja s ezzel éppen azt szűkíti be. Ahogy Titus Bruckhardt mondja „a perspektíva mentális gyönyöre kártékony a kép szimbolikájára”. Kártékony, mert a festő csupán önmagát vetíti a látott világra s ezen a zárt és esetleges és mulandó énen, ezen az *ablakon* természetfeletti nem sugárzik át. Ez a misztériumot kizáró ablak. De van egy másik, a külső befogadásra és belső ébredésre nyitott *szem*.

Az ablaknak mint a bennünk és belőlünk csírázó ösképek megértésében egyik forrás maga a nyelv: a b l a k s z e m; a másik a költő, akiben a nyelv kimondja magát.

Ilyen Mallarmé élménye arról a hasadásról s egyszersmind fátyolról, amely *Az ablakok*-ban világunk kettősségére ráébreszt, de amely nélkül az egység helyreállítása sem lehetséges. Az ablakok-ban a roskatag öreg betegyáról felkel, az ablakhoz támoog, s ott elbűvöli, de meg is dermeszti az azúr ég tisztasága: ráébred az addig reálisnak vélt világ semmiségére. A világ szétvált. Az egyik rész itt, amelyben *mintha* lennénk s amelyet éppen ez a kötőszó, ez a mintha tesz szenvedéssé azzal, hogy szüntelen homályához kötöz. A másik rész ott, az elérhetetlen égő kék, amelyben az ősi hazát felismerjük, ahová vágyunk kötöz, de ahol nem vagyunk. Az ablak a szem kifelé, a káprázttató térbe és szem befelé, ahol vagyunk és nem vagyunk. Az ablak elválaszt és összeköt. Az ablak szem, megpillantja eredeti szépségében azt ott, és homályba esetségében ezt itt. Szem, mert megkülönböztet és elválaszt, de fátyol is, mert takarja s ezzel elviselhetővé teszi az abszolút fényt, aminek mikrokozmosz megfelelője, szimbóluma bennünk. Az ablakszem, a mi szemünk a valóságos csoda, a miraculum, hiszen láthatóvá teszi a láthatatlant. A nyelv mindentudása tanuskodik, hogy a látvány, a látás, a csodálkozás, a tünemény, a takaró és leleplező álom, végül is a maya játéka mind egygyökerű szó. És a maya, az ősfény magát pazarló rezgése a *hasadás* a teljességen. Ez a hasadás, ez a fátyolfüggőnyt lebontó ablak tesz képessé a fenn és lenn egymást fedésének felfogására maga a *tükör*. Mallarmé, akiben a gnosztikus gond és misztikus intuíció szétválaszthatatlan szövetségben ötvözi a verset a fentieknek nagyon is tudatában lehetett, amikor *Az ablakok* egyetlen szakaszában egymásba fonja a csodálkozás, a látás, az ablaktükör, az álom és az ősi szépség szóképeit: Legyen misztérium, vagy mű – ablaktükör /Csodálom angyalarcomat! és meghalok /És űz a vágy újjászületni glóriás/ álomban ősegek szépséges szerűjén/.

A mű rejtelve nem egyéb, mint örök énünknek, az angyali arcnak felfedése. Aki előtt ez egy pillanatra felmerült, az meghal a hétköznap számára. Mallarmé is, első nagy revelációja után így ír feleségének: Je suis parfaitement mort – teljesen halott vagyok. Magasabb énünk, az égi más első megjelenése álomszerű, de ezután ennek az álomnak fénye vezet, és az út, amely a műhöz, a megvalósuláshoz vezet maga a költői művelet. E korai, *Az ablakok*-on átizzó nosztalgia Mallarmé egész életművén végigsugárzik, sőt magának a műalkotásnak ebből következő alkémiáját mind verseiben, mind prózai írásaiban ki is mondja. Elég két döntő mondatra utalni. Az egyik: „Épurer le néant” – kitisztítani a semmit. Az angyali arc álomszerű megjelenése megsemmisíti ugyan ezt a realitást itt, de felmerülésében el is tűnik és marad az űr, ahová a „vágy űz” mostmár a biztos tudatban, hogy létezik A Z, az a megfoghatatlan, a semmi, ami egyedül van – a lét végső bizonyossága. (Figyelemre méltó, hogy Európában egyedül Mallarmé mutat rá a létezőre ugyanolyan értelemben, mint a Védák *tat-ja = c'est!*) A megtisztításhoz nem elég az itt érzékelhető dolgokat maszkuktól lefosztani. Ahhoz, hogy a létező jelenlévővé váljék – a költő számára a jelenlét a szóban – minden tárgyiast és tárgyasíthatót, még saját álmát is az örök megsemmisülésbe kell porlasztania. Példa erre Igitur, a költőnek és egész életművének megszemélyesítője. Ahhoz, hogy Igitur elérje identitását, más szóval ahhoz, hogy azonossá váljék a majd kimondható szóval, teljesen üressé kell tennie a színteret képező szobát. De nemcsak a teret, az időt is ki kell üríteni, mivel az „esemény”, Igitur alászállása éjfélkor történik, pontosabban az éjfél *terében*, ami az idő szünete s egyúttal kezdete minden időnek. A későbbi Kockavetésben maga „a semmi is eltűnvn marad a tisztaság kastélya”. A kastély a lét kitisztult telje, a mindenség kvintesszenciális tartalva, „az üres szoba, minden lehetőség forrása”. Ahogy M. Blanchot meg-

fogalmazza, „az írás ott kezdődik, ahol már nincs semmi írivaló”, mondjuk így: ahol és amikor maga az úr szubsztanciája szólal meg. Hogy ez a szakrális írás vagy zene, vagy festészet, a *himnusz*, már magától értetődik. Mallarmé az úr teltváltától megbűvölve nem hiába ült órák hosszat egy vonást sem vetve a fehér papírra, mígnem az úr vitalitása felhangzott, mígnem érzékelhetővé vált a nem érzékelhető, az úr nyíltságában rejtőző A Z, a jelenlét. Itt Mallarmé másik kulcsszavát kell idézni: „imposer une borne à l’infini – határt szabni a végtelennek”. Ha a megtisztítás az előfeltétel, ez a második lépés maga az aktív költői művelet. (A „második” természetesen eszmei és sem a matematikai, sem a mérhető időbeli folytonosságot nem jelenti, a két művelet, a lefosztás és a fényforrás feltárulása áthatja egymást.) Az úr mélységének, eredeti égi arcunknak megpillantása, a kimondhatatlan megérintése szóval, hanggal, egy ecsetérintéssel, gondolattal, akár hallgatással szétbonthatatlan történet.

Miután égi arcunkkal az összeköttetést elvesztettük és a c s a k emberi fogdájába zárkozhatunk, a pusztán mentálisba s ezzel a pusztán relatív perspektívába, a művész nehézsége és egyetlen hivatása a szupramentális világot megnyitni, vagy legalábbis ezt azzal ott összekötni – a *kezdetet* megragadni. A dolgokat eltávolítani, hogy megjelenhessenek. A végtelen határát szabni ott, ahol a megtisztult úrban AZ, az eredeti lényemmel azonos öskép jelenvaló lesz. Nem egyéb ez a művelet, mint a tárgy átváltoztatása, végső fokon megdicsőítése. Ez az, amikor a művész lefosztva a testet öltött esszencia megvastagodott és megkeményedett burkait visszavezeti azoknak ősválóságához. Ha az isteni teremtés a természetet a szellemmel, a formaadó esszenciával áthatni s abban mint egy tükörben rést nyitni s azon átlátni, áthallani az *elsőre*. Kinek-kinek mértéke melyik ponton látja meg a tükörben *azt*, amit az tükröz, mert a tükör valósága *átlátszó* volta. Ahol a tükör áttetszővé válik, ott szab határt a művész a végtelennek. Ezt jelenti az, hogy az írás ott kezdődik, ahol nincs semmi írivaló. A burkok levetésének, az esszencia újból sűrítésének sok neve van. Ilyen az áldozat, ilyen a beavatás, ilyen az út. Mindegyik elnevezés hiteles, mert akár a szufi nyelvén *azt* mondom „találkozni angyal-arcunkkal”, akár az alkímia szerint „kikristályosítjuk a bölcsek kövét”, akár a műalkotásra szenteljük életünket, valamennyi a megvalósulás áldozata.

Veszelszky Béla képei önkéntelenül (tehát szükségképpen) idézik a nézőben a transzcendensért született költészetet, és idézik minden műalkotás módszerét, az alkímiát. Utóbbit azért is, mert a művészetek között talán a festészet alkímia-közelsége érthető a legközvetlenebbül. A festő még akkor is, ha meggyőződése szerint csupán a naturát kívánja „utánozni”, kénytelen modelljét bizonyos fokig eltávolítani, derealizálni. Már a két dimenzióba való helyezés felold némileg a végleges tárgyiasságtól. A mérték és műszint ugyanaz, mint az alkímiában, mennyire képes az adott, a „nemtelen” fémet fölösleges elemeitől megtisztítani s a minden fémbe rejtőző arany-lehetőséget felszabadítani. Az alapkérdés természetesen valamennyi művészetben azonos: a műalkotás a készen kapott dologi világot a valóság milyen fokozatáig képes megsűrűsödött burkaiból átlényegíteni, azaz felemelni, végül is eredetéhez visszavezetni. Mert minden teória és eredetiségre irányuló törekvés ellenére a művészet utánzás, ám hogy valóban művészet-e, tehát szakrális tett-e, azon múlik, hogy a valóság fátylainak melyik rétegére szomjas és hol a határ, ahol annak tükrévé válik. Az Aitreyá Brahmana más hagyománnyal egyetértően

így mondja: „Minden földi művészet a dévák művének utánzásával valósul meg.” A dévák, a mi nyelvünkön az angyalok az univerzális szellem rész-megnyilvánulásai, így mint megnyilatkozások maguk is tükrök. A tükörmaya kevesebb, mint a kimeríthetetlen szellem, amit tükröz, de annak formaalkotó ereje és formaöltése; azt lehet mondani, a szellem önmaga szabta egy-egy határa s egyúttal egy-egy hasadás a teremtő szellem egészén. Hasadás és megnyilatkozás, mint minden kvalitás, amit a csupán kvalitást befogadó képességgel bíró őstermészetbe a teremtő szellem tükrével beolt. S itt ahhoz, hogy a tükör valóságának lényegét, azaz áttetsző voltát érthessük, annak két arcára kell gondolni. Képletesen szólva az egyik felülről sugárik lefelé a természetbe (hülé, mula praktiti), hogy abban testet öltson, ez a teremtés és teremtődés folyamata; a másik az emberi alkotás, sőt az emberi megvalósulás, a tükör-test rétegenként való levetése – és azon a síkon, ahol az emberi tudatban a kettő egymást fedve találkozik, látszik át egyik a másikon és ezen a fátyolablakon át derül ki, hogy a maya-tükör teste valóság – mi magunk valóság vagyunk.

Elöttem egy Veszelszky-kép. A festő állítása szerint az óbudai Újlaki templomot „a maga realitásában ábrázolja”. Az első pillanatban az embert apró szédületek kísértik, mint ha fénycseppek havazó forgószelébe kerülne és Joubert életérzése fogja el: „csupa forgács és szikra vagyunk”, azaz világunk örvény s mi magunk örvénybe zuhogó porszemek. De a kép ereje oly szuggesztív, hogy engednünk kell, örvénye hadd ragadjon magával. Egy idő után a színzapor kitisztul, nemcsak architekturalisan, mint a csakis látszatra hasonló nyugati képeken, azokén, akik a kozmoszt mint kész alakzatot érzékeltetik s mint ilyet bontják fel a korizlés és egyéni szemléletük szerint különböző struktúrákra, végső esetben lírai hangulatfoltokra. Itt, a képben keringő színcseppeket magunkba fogadva, áramlásukkal sodortatva egyszerre annak a világnak részeivel érezzük magunkat azonosnak, amelyet a taoista festők, ha más módszerrel is, de mindig ugyanilyen értelemben festettek, káprázatvilágnak, szöve fényszálakból, minden pillanatban készen az átalakulásra, az eloszlásra. A Veszelszky-tájban a fénycseppek kikristályosodnak, és megszilárdulásuk pillanatában már egy másik csillogó fátyolrétegbe olvadnak bele. Azt mondják, a kínai festők az atmoszféra legérzékenyebb megfigyelői, az atmoszféráé, amely legérzékletesebben tükrözi a változatlan szüntelen változását. Ha Veszelszky Béla e tekintetben rokon a T'ang- és Szung-kori festőkkel, mind azokra, mind az ő képeire jellemző, hogy az atmoszféra nem háttér és nem a kép valamely témáját tartó és aláfestő közeg. Itt vagy nem érvényes az atmoszféra szó, vagy a kép egészére érvényes. Az atmoszféra szót nyugodtan kicserélhetjük vibráló fátyollal, időben kifejezve azzal a szubjektív pillanattal, amelyen az időtlen átvilágít. Innen rokonsága Mallarmé azúr költészetével. Ahogy a költőnél az azúr nemcsak sarokszó, hanem a megtisztított és kicsiszolt szavak ötvözetének összfénye, hasonlóképpen a Veszelszky-tájképben a halvány, de sohasem félhomályos, kivétel nélkül tiszta színpelyhek kristályzuhataga és galakteatömörülése azt a tájon túli tájat ébresztik, azt a fehéren ragyogó azúrt, amelyet nem a színek sokasága ad, hanem a minősíthetetlen és szintelen, ahonnan minden szín származik. Fehér alapozásra szeretett festeni, és amikor kész lett a kép (ha egyáltalában késznek fogadott el egyet is!) fehérebben világított az, mint a még érintetlen vászon, s az a ke-

vés, amelyet kék alapon bontott ki, még fehérebben ragyog, akár egy-egy kivételes pillanatban a megnyugodott tenger felett a bórától kitisztított levegőéig.

Ahonnán minden szín származik. Az érintetlen, a hanggal, mozdulattal, folttal sem karcolt, teljesre nyílt szemében a mindenséget magába záró és kibocsájtó azúr.

Az elterjedt vélemény ellenére ebben rejlik értelme, miért nem lehet Veszelszky Bélát pointillistának nevezni. A pointillista ténylegesen ecsetpontokból rakja össze a tájat úgy, mintha az a részek összessége lenne. Épp ezért a pointillista táj, legyen az még olyan festői tudással és gyöngédséggel megkomponált, mint mondjuk Signac-nál, a szubjektív impresszió kimetszése és térre vetítése, sohasem a tér egésze. Ami a gondolkodás cartezianus módszerében „az összes elemek számbavétele” s ami objektíváló és egyetemes igénye ellenére mégis a szubjektív relativitást szolgálja, a festészetben az egyetemestől leszakadt, vagy az iránt idegenné vált egyén egyszeri impressziójába fogott kép. Két illúzió között tévelyeg. Egyik a matéria kvantitását (kiterjedését) autonóm valóságnak vélő racionalitás, mintha az „összes” alkatrészt fel lehetne kutatni és mintha azoknak halmaza egészet alkothatna. A másik már az első velejárója, a gyökeres hitetlenség: ha az alkotórészek nincsenek, megszűnik a kép, sőt annak lehetősége is. Ez az oka, hogy a legszebb impresszionista-pointillista tájkép sem több, mint a pillanat fátyla, és törekeny szépsége is ebben rejlik, de ha az időt elveszjük belőle, nem marad nyomában csak a ruhájától fosztott üresség. Ez a jóllehet csillogó, de mégis porszemekből épített jelleg okozza, hogy az összképet csak bizonyos távlatból lehet felismerni, abból az egyetlen helyzetből, ahonnán a festő látta, és csakis onnan.

Veszelszky Béla nem pointillista. Ecsetérintésének semmi köze a descartes-i kettéosztott és egymással szembeállított, anyag kontra szellem világhoz, a ráció kétségbeesett művelétéhez. Köze van a leibniz-i monadokhoz, amelyek önmagukban mind mikrokozmoszok egészek, de amelyek egymás nélkül mégsem léteznének. Az időre alkalmazva: az örök teremtés pillanatai nélkül nem létezne. Nem mintha az idő teljét a pillanatok összességé alkotná, hanem mivel a pillanat a teljes időből (az időtlenből) kapja életét és ezért úgy van a pillanatban az időtlen, mint a tenger cseppjeiben a tenger, – holott a tengert sem lehetne cseppjeiből összetenni. Akár a zenemű. A hangok önmagukban abszolúta, így kell legyen, lévén mind a hangtalan megszólalása. De ezt az abszolút hangot csak több hang hierarchikus viszonylatában halljuk. És ugyanígy a „Veszelszky-pont”. Azt, hogy önmagában valamennyi abszolút érintés és szín, egymáshoz való viszonylatuk, a véletlent kizáró összhang adja tudunkra s ez a biztonság nemhogy elébe állna, inkább magyarázata a pontok repülő könnyedségének. A részletek egésze szigorúan a kép egészéből következik. A Veszelszky-táj nem egy önkényesen választott teret tölt be a látott és rálátott motívumokkal. Egyetlen középponti fénymagból szikrázik szét látszólagos diszkontinuitásban, ténylegesen bonthatatlan hálóként az a hely, amit a térből megalkot, s ami a tér megvalósulása. Veszelszky tája példázza a festői valóságteremtést: a bizonytalan, a szédítő, az elnyeléssel fenyegető térből helyet teremteni. Innen a valamennyi tájképét összetartó nem szerkezet, hanem élő szervezet, a két egymást metsző horizontális és azokat átmetsző vertikális irány, a világtér háromdimenziós plasztikus keresztje, minden manifesztáció elemi alakzata. És innen – a középponti fénymag szétszิปorkázásából – a fehéren világító azúr: az egyetlen fény megnyilatkozása a forrástól el nem szakadt színekben. Innen, a láthatatlan központból oldódik és kristályo-

sodik egyszerre térré, valamennyi pontban a teljesre utalva. Innen tisztasága, fehérsége – az egésztől.

Ez a fehérség ismét a távol-keleti képeket idézi, de a különbség is szembeszökő. Míg utóbbiakon a kép rajza és foltja inkább azért van, hogy a tényleges és egyetlen témára az ürre emlékeztessen – különösen érvényes ez a fehér-fekete tusrajzokra –, addig a nyugati művész a megnyilatkozott hálón és azzal egybeszőve lát át a manifesztáción túli világra. A világos nincs kontrasztban a sötéttel, mert a színben a színtelen mutatja meg magát. De legyen távol-keleti, vagy közel-keleti, legyen európai vagy újvilágbeli, a kép jelentőségét, amióta csak képfestés, az adja, mennyire tudta a teret és időt egyesíteni, a tér pillanatait az időtlennel egybelátni.

Aki lát, tájat lát, aki hall, időt hall. A Teremtő perspektívájából a térteremtés *hely* önmagának, a teremtett lény perspektívájából a megnyilatkozott lét-idő, mert a teremtett halandó volta épp ez, hogy egyszerre csak egy részteret lát, vagy többet, sohasem az egészet, és ezért az idő sem egy benne. Vagy ha nagyon kivételesen, a viszonylag integrált ember megéli az idő teljét, és valóban *tapasztalja* múlt és jövő szakadéka nélkül az egészet (nem a három szétszakadatot összekötve!), benne már a hely és idő elválaszthatatlan és megkülönböztethetetlen: a megvalósult műben a mű eltűnik.

Meg kell tudni különböztetni a teret a tájtól. A különleges festői feladat a teret, amelyben minden fragmentum szimultán, a látás egyetlen ablakszemébe, a tájba fogni.

A táj úgy viszonylik a térhez, mint egyetlen pillanat az aeonhoz, mint egyetlen születés konstellációja a világegyetem rendjéhez. De valamint egy apró tócsában az egész napkorong visszatükröződik, hasonlóképpen egyetlen személy konstellációjának tükrében fellobbanhat a világegyetem fókusza, és ebben, a látás ablakában születik meg a táj, a tér teljes intenzitása. A tér adva van. Minden szemlélő s ezek között első helyen a festő dolga a térből helyet alkotni. Ez a koncentráció nem merül ki a határok megvonásában, az irányok meghatározásában, még abban sem, ki mennyit tud kvantitatíve belesűriteni a maga természettől határolt látkörébe. Ez ugyan mind a tájképfestés művének velejárója, de ezeknek is feltétele: megragadni egyetlen töredékben az egészet. Helyben lenni és helyet alkotni nem egyéb, mint a teret és időt bonthatatlanul egymásba szőni. Ha forgácsok és töredékek vagyunk, s ha valamennyiünkkel együtt a világ folyamata őrvény, meghallani és meglátni a hang- és színgorgácsok törvényszabta intervallumát, a ritmust, s ezzel minden egyes hangnak, minden egyes színnek és pontnak ismételtelhetetlen jelentőségét.

Nemcsak Mallarmé ült órák hosszat betűt se vetve a papírra, várva a kitisztult úr megszólalását. Ha nem is tartják számon, valamennyi nagy művésznek van, kell legyen ilyen látszólag meddő korszaka, tartson az hetekig, akár évtizedekig. Az ilyen szenvedéstől feszülő korszak rendszerint akkor veszi kezdetét, amikor az alkotó, mesterségének teljes birtokában, már csak ki kell mondja *azt*. E megtorpanás összeesik azzal a küszöbvel, ahol tudatára ébred, hogy semmi mást nem érdemes. (Nem lehetetlen, hogy Rimbaud elhallgatása egy ilyen, nála többé meg nem nyíló kapu előtt történt.) A misztikusok ezt az állapotot a lélek sötét éjszakájának nevezik s amikor ez a tompaság várva-váratlanul oldódni kezd, bizonyos ott az „élet útjának fele”, a megfordulás, a mű tényleges kezdete.

Tudtunkkal Veszelszky Béla a mestertudás biztonságával és a rá jellemző agresszív és gyöngéd vonalak szövésével festett képek sora után környezete számára érthetetlenül sokáig nem nyúlt ecsethez. Hogy e „meddőnek” tűnő korszak alatt a külvilágot figyelte-e tüzetesebben, vagy meditációja intenzívebben fordult-e befelé, kár is fürkészni. A csendet kinyitó, mind egy témára, sőt egy hangnemben készült variációk épp azt bizonyítják, hogy kívül és belül, fenn és lenn nem különbözik.

Veszelszky Béla nem az a modern absztrakt festő, aki a külvilágnak hátat fordít és vízióját a bezárt ajtók mögött komponálja. Nem is mezteleníti a teremtett dolgokat geometriavázukra. Ennél alázatosabb. Tudja, hogy a látványt nem szabad és hiábavaló is szétbontani. De az alázat rendszerint a vakmerő igény jele, mint nála is. Veszelszky a valóság egészére szomjas. Hisz abban, hogy valóságot lát és ezért az egyetlen tájban az egészet. Nagy tájkép korszakának eredménye a rezgő fénycseppek függönyei. Függönyök egymáson lengve, egymáson áttetszve. Függöny, nem azért, hogy a látványt takarja s ezzel megszépítse, hanem hogy távolítva, a durva matériát letisztítva a valóság tiszta ragyogásában megmutatkozzék. Ha képei soha sincsenek „készen”, annak oka a fátyoltükör csodájában, és a festő csodálkozásában, mindkettő gazdagodásában rejlik; egyre több rétegben jelenik meg előtte és egyre több rétegben jeleníti meg ő a mulandót s annak zuhogását az örökbe. A Veszelszky-tájképben a téralkotás, a térbetöltés – végül is a helykészítés nem különbözik. E ritka festői jelenségnek eredője és következménye egyaránt a centrális látás. Bár a horizontális és vertikális aránya valóban fedi a manifesztáció alaptörvényét, iránya sem az egyik, sem a másik, iránya centrális. Hasonlíthatnók az egész teret birtokba vevő, a szétáradó hajnali naphoz, ha az áradás nem éppen fordított lenne: a teremtett lény perspektívájának megfelelően a perifériától a középpont felé igyekezve. Az éppennyú térbetöltő, mint téralkotó fénycseppek mindegyike a másik szférájához is tartozik, különösen keringve tiszta hangközöket őrizve anélkül, hogy egyik a másik mozgását zavarná. Nemcsak a távolságok, a mozdulatok (a mérték) ritmusa alkotja csillagpontjainak és csoportjainak önálló konstellációját. Midőn egy alkalommal méltatlan környezetben s annak megfelelően félhomályos megvilágításban kerültek falra Veszelszky Béla képei, a látogató rendkívüli fényélmény részese lett. A helyiséget úgy világították meg a falat fedő képek, mint az Alhambra fényből szőtt rezgősei, mint olyan fényszínek, amelyeknek forrásuk a szívünkbe rejtett primordiális világosság.

A valóságnak milyen és melyik tükre az, amit Veszelszky Béla a nagy várakozás után meglátott és megfestett? Így is kérdezhetjük: a teremtés hanyadik napjára nyitott ablakot?

Közhely: minden nagy művésznek egyetlen az alapvető élménye s ennek csak más megfogalmazása, hogy minden mű tükör. De talán pontosabban mondanók így, minden emberi életnek egyetlen értelme van, az a megismételhetetlen tükör, amelyben mulandó arcát a múlthatatlanban meglátja. A tükör kifényesítése maga a mű. A végső megformálást megelőző némaság, a lélek éjszakája a numinózustól való visszarettenés, felkészülés az égi arc befogadására.

Ha a tükör maya és mágia, az kettős paradoxont rejt. Az egyik emberi, a mulandó idő, a festő látása és a múlthatatlan hely találkozása; a másik a változó, tehát mulandó

tér (ami szintén az emberi látás) és a benne fellobbanó időtlen idő találkozása. Ebből a négyes kereszteződésből a káprázat, a csoda. A mágikus tükörrel mesékbe, mítoszokban kétféle alakban találkozni. Hol a folyó időt legyőzve szimultán mutatkozik meg benne a teljes univerzum, hol meggyullad fókuszán és porrá ég a teremtett világ. De aki megérti, érti, hogy a kettő között nincs különbség. A keletkezés és elmúlás egyetlen csoda.

A látott és megfestett kép színvonalát az határozza meg, mondhatnók attól eredeti, hogy nem a tükörök tükre, nem a már valaki más által megfogottat és nem a megszokott és megmerevedett, hanem keletkezésében a minden pillanatban újra születő látványt ragadja meg, azt a pillanatot, amely megismételhetetlen – azt, ami magában a festőben egyetlen, tehát örök. Ez azt is jelenti, hogy nem beletükrözi magát a világ hálójába, de azonosul vele, amennyiben saját szüntelen teremtődését fogja fel. Ilyenkor azt hiszi, utánoz, s ezt Veszelszky Béla úgy mondta „ragaszkodik a valósághoz”. És minél jobban ragaszkodik a maga látta valósághoz, annál eltérőbb az a megszokottól, mert ismét: a valóság örök, de megjelenése egyszeri. Hogy milyen képet ragad meg, vagy milyen kép ragadja meg őt, attól függ, a világ látványát a valóság hanyadik hatványán érzékeli. Ám ezt is meg kell fordítani: ő, a festő milyen valóságfokon éli örök személyiségét? Ez a valóságfok azonos az alapélménnyel, azzal, amelynek felmerülésére készül és vár, amelynek közeledtére a költő elhallgat s a festő nem érint ecsetet. De alkotson valaki még annyi művet, várakozása, felkészülése, kísérletei, valamennyi mesterségbeli eszköze mind azt az *egyet* akarja kimondani. A megközelítési mód a mesterség, a tükör kifényesítése. És bár az eszközök mind az egyetlen alapélményt szolgálják és abból erednek, a kettő szétbonthatatlan vegyülete a *stílus*. Ha a festői jelentés abból az *általános* forrásból fakadna, amelyre a megformálás több eszköze is alkalmas lenne, komolyan lehetne venni a szakszerű stíluselemzést. Viszont minél közelebb a kép az univerzálishoz, annál inkább csak saját szubjektumának egyetlen kategóriája közelítheti meg. Stílust teremtő eszközei is mind saját szubjektumának megéléséből erednek. Ezért a legszakszerűbb stíluselemzés – lévén az elemzés eszköze az általánosítható – sem ragadhatja meg azt, ami a nagy festő képeinek jelentése, még abban a végtelenen tudatos esetben sem, ha a festő, mint Klee vagy Mondrian saját stílusát elméletekkel támasztja alá. (Mellékesen; ez az oka, hogy Veszelszky képeivel kapcsolatban szándékosan nem ejtjük ki a tache vagy a kalligrafia szót. Ez félreértésre adna alkalmat. Veszelszky foltjai nem rokonok az amorf foltfestéssel még abban az értelemben sem, ahogy a tache-isták legkülönbjei – mondjuk Hartung – az amorfot élő alakzattá fegyelmezik.)

A zseniális festők egyedülvalósága és utánozhatatlan volta korántsem jelenti, hogy elődeikről ne vettek légyen tudomást. Ellenkezőleg. Ők, az eredetiek egyszerűségükbe valójában bevonják az ősök esszenciáját. Ők, az új stílust alkotók a tradíció őrzői. Ennek a mindannyiszor megújuló jelenségnek értelme a következő: nem az őri a tradíciót, aki például egy iskolához csatlakozik, ahol a hagyomány külső és töredékes *jegyei* rendszerint kényszerű külső keretté válnak és ezért el is avulnak, az élet egyre felületesebb rétegét táplálva nem vezetnek vissza a forráshoz. A tradíció a lét esszenciája, más-képp, az *Egy* megnyilvánulása, *Az*. De *Az* „kétszer ugyanabba a folyóba nem léphet”. A géniusz a gyökerek nedvére szomjazik. A tradíció teljessége a *kezdet*.

A remekművek próbaköve megunhatatlan voltak. Tekintetünk már annyit barangolt ebben a lebegő, porózus, ritmikus tájban, tegnap még úgy véltük egészének minden részletét magunkban és magunkkal vittük. És íme, ma új távlatokra, tisztásokra, új ösvényre és új pihenőre lelünk benne. Mintha még sohasem láttuk volna, visszasietünk egyre derülő titkaiba: a remekmű kimeríthetetlen – a kezdet kimeríthetetlen. A kezdet az aranykor.

Veszelszky Béla abban a beteljesedett korszakában, amikor már ki tudta mondani önmagát, az örök kezdetet, a teremtés első hasadását, az első fátyolt festette. De nem azt az aranykort, amely „kezdetben volt” és soha vissza nem tér, és nem is azt, amelyet a gyermekkor utáni nosztalgia némi melankóliával szeret megidézni. Az az aranykor és aranytáj ez, amelyet a kitisztított úr világossága minden pillanatban elővarázsolhat. Veszelszky Béla tájképeinek lebegése, távoli és közeli pontjainak táncoló zenéje s valamennyi állandó keringésben, állandó megszületésben a teremtés szüntelen hajnalát ébreszti a szemlélődő képzeletébe, a hajnali napot, amely még nem válik pontsugaraiban tűzővé és forróvá, a fény nem sűrűsödik izzóvá, mert minden pontban mértékre világít. Valahány fénycsepp önmaga örömeiben játszik, nem keveredve a másikkal, mégis annak szférájába tartozva. Számatalan helyváltoztatás lehetőségét kínáló apró csillagok konstellációi, amelyek azonban ritmikus pályájukról le sem térhetnének. Ez az élő mozgás varázsol a szemlélőben minden alkalommal új képet és ez tartja össze egy tájban a tér egészét. Ez a mindig megújuló térviszonylat egyesíti benne az időt a térrel. És végül ez a titka, hogyha kiveszünk a képből egy részletet, az is egész.

Veszelszky Béla számára varázslat ez a világ. Varázslat, de nem illúzió. A művész nagy tudása épp ez: megragadni a varázslat valóságát, a szépet. Ezért kell a végtetekig vinni az alkímia műveletet, lehántani a látványról a rátapadt zavarost, sötétet s ezzel eltörölni – egészen az első fátyolig. Az első fátyol a születés örömeiben tükrözi az univerzumot. Ahogy az esztendő telje a tavasz, a kezdet, amiben virtuálisan az egész év benne van, ahogy az aranykor teljesebb, mint a rákövetkező elnehezülő, szűkülő és tömörülő periódusok, úgy a tájkép annál teljesebb, mentől közelebb az úrból kibontakozó ősképhez, az ártatlanság tájaihoz.

A kezdet a szabadság. Itt, belemerülve a kép nyújtotta tájba, abban sétálva, színhulámait magunkba fogadva olyan életerés árad el bennünk, mintha a festő meghallotta ritmusra az egész univerzumban szabadon kóborolnánk, az úr tisztaságában, ott, hol csírájában a mindenek. Sétánk eszünkbe juttatja a hindu mítosz paradicsomát, a Sukhavatit. A mítosz mintegy a nirvánára függesztett aranyhálót látja a szenvedésmentes, a teljes szabadságra nyitott *helyet*. A kommentárok megjegyzik, hogy ezt a helyet „az ég előcsarnokában” a szellemben élő remetének adatott meg látni, a kristállyá köpült ég elysiumi egyidejűségét.

És ez a sok kép, ez a szüntelenül változó és azonos táj, valamennyi az Újlaki templommal, a gyér fákkal szegélyezett apró óbudai liget, a fényesre kopott padokkal? Mindez maga is teret alkotva a térben leng és lebegésével a helyet örök helyére emeli, az ősképek méhébe, az ideák szférájába, ahol minden megvan – a festő csak leolvassa és utánozza. A hegyoldalból jól felismerni, valóban ez az a vakolatát vedlő templom, ezek azok a satnyuló, elöregedett fák, ez az a végtelenbe emelkedett pad. Felismerni, nem a templomkertről a képet, hanem a képről a liget, az egész vidék valóságát. Az Újlaki templom korhadó fáival már rég nem lesz, és ez a festmény is itt előttem, ki tudja mi

lesz a sorsa, de a lebegő és szikrázó és felhőző ritmusban keringő, egyetlen egyszer meglátott kép örök, mert örökből vétetett.

Aki lát, tájat lát, aki tájat lát, arcot lát. „Miért akarja kudarcaimat látni?” – így vonakodott Veszelszky Béla mielőtt rászánta magát, hogy önarcképeit elővegye. És nagyon valószínű, ha gyűjteményes kiállítását megéri, azoknak egyikét sem mutatta volna be. Indokolt volt-e az elzárkózás, sőt bezárkózás? Ez ugyanaz a szövevényes és az igen vagy nem kategórikus választ visszautasító kérdés, mint Mallarmé kívánsága vázlatainak, töredékeinek megsemmisítésére, vagy Kafka utasítása művei tetemes részének elégetésére.

Minden reveláció kezdete szellemünk s vele együtt a feltáruló új világ néha alig észrevehető, máskor kataklizmaszerű meghasadása: a függöny szétbomlása, az ablak kitérülése. Az ősi világ s benne az angyalarc felvillanása a megrázkódtatás egyik oldala. A minden esetben velejáró másik ennek a világnak szétomlása. Megőrizni ezt itt, és realizálni, akárcsak megközelíteni a műben azt ott, ahová most már „a vágy űz”, nemcsak nem sikerült senkinek, de a műves nem is törekszik rá, hisz a hasadás épp arról tudatta, hogy o d a csak ennek feláldozásával érhet, hogy a mérték épp ez, amennyit levett ebből a világból, annyit nyer vissza egy valódibb önmagából. A hasadás azonban félelem, sőt rémület, maga a két világ közti szakadék, amely felett rálát arra az önmagára, aki ugyan felismerte a tájat s az azzal azonos arcot, de a szakadékban, a szorongás közegében arra a mulandó éntre is rálát, aki „csupa szikra és forgács”. Szembe kell néznie a lebomlás folyamatának borzalmával, az alkatrészek mint összetépett fátyolrongyok esetlegességükben, semmisségükben megmutatkoznak, egymásba torlódnak és egymáson átütnek – roncsalmazok. A híd, amelyen át az elhulló éntben felébredt örök és önmaga angyalarcához átível maga a félelem s a híd felett, úgy amint naiv képeken figurálisan is ábrázolják az őrangyal a vezető, ahogy a szufi tanítja a „tanú” önmaga felett.

Veszelszky Béla önarcképein a faktúrát képező pontok egészen más természetűek, mint érett tájképein. Míg utóbbiakon a gyöngéd és határozott ecsetnyomok pontszövege az első (és innen nézve az utolsó) derengése a manifesztálódó erőnek, addig az önarcképek egymásba torlódnak, ha sok tiszta színt is tartalmazó együttese mégis kcrhadt barna emléket hagyó ponttömeg. Ez a manifesztált világ gomolyagának roncsalmazása, a megsűrűsödött világ terhe, és a levetkőzés szenvedése. Ez is tükör, de az egymásba ütköző, egymást fedő tükörképek küzdelme az önmaguktól való megszabadulásért. Arról szó sincs, amint általában állítják, hogy az arc kontúrjait ne lehetne látni, nagyon is lehet, sok arcét is, valamint sok s egymást megtörő fátyolét, mind azt a réteget, amit fel kell venni, elviselni és a félelem szenvedésében levetni. Míg a tájképeken egyetlen fényrag ritkul és sziporkázza szét önmagát azzá a mayafátyollá, amelyben láthatóvá válik, addig az önarcképek megsűrűsödött pontrétege a lehasadó, a megsemmisülésbe hulló anyag törmeléke. A fényvibrálás itt is megvan, az azúrponatok villámélességgel, mint az egész mulandóságon átvilágító, mint a megtisztított úr mindent egybelátó szeme tűzi át a valóságával a *semmi* poklát.

Míg a képfestés magától érthetőően a szakrális műveletek egyike volt, egy festőnek se jutott volna eszébe individuális énjét megörökíteni. A reneszánsztól kezdve körülbelül a

hátterbe vágott ablakkal egyidőben kerül a falakra a világi és egyházi nagyságok portréja és szorítja ki az archetipikus arcot, az egyetemesebb szentképet; sőt, a bibliai arckon és szentek képmásain is egyre uralkodik a modellnek szolgáló esetleges egyén. Érthető, ha a festő sem tudott ellenállni kis énje csábításának s hol versenyezve a megrendelővel pompás külsőségek díszében mutatta be saját alakját, hol meg az előbbinek mintegy orrot mutatva, legalább a kép egy szerény sarkába felismerhetően rejtette el az alkotó portréját. Természetesen a legnagyobbak önarcképein az újkorban is átsugárzik az univerzális arc (Leonardo, Rembrandt önarcképei), amelyet önmagukban felismernek, vagy legalább is két arc, az efemer és az örök egymáson áthatása. A hierarchia megszűntével párhuzamos és rohamos szétszóródás s az ezzel járó végletes individualizálódás eredményeképpen a tizenkilencedik század közepétől már egy polgári szalonból sem hiányozhat a családtagokat ábrázoló festmény s az arcképfestés olyan iparrá válik, amelyet csak a technikailag erősebb ipar, a fényképészet győzhetett le. Másrészt, az arckép és önarckép a vulgarizálódásban nemcsak elkopott, de annyira leleplezte hiábavalóságát, hogy az igazi festő, mondjuk Klee, önarcképet már csak ironikusan vagy szimbolikusan fest. Valami módon azonban s nem utolsósorban a lezáruló pozitívista korszak reakciójaként nemcsak tovább él, de meg is erősödik az önarckép igénye. Valamint (Nietsche és Kirkegaard után) filozófiában, irodalomban, zenében egyre jelentéktelenebbé válik az olyan mű, amely a külső események és a hétköznapi én életmozgalma mélyén és afelett nem az egyetemesebb szubjektum valóságára szomjas, más szóval amelynek nincs iniciációs igénye, ugyanúgy a festészetben az önarckép súlyosabb értelmet nyer. Az individuuma örömetől és terhétől nem háborgatott hierarchikus és hieratikus társadalomban élő embernek viszonylag könnyű volt a készen kapott archetipikus arckokat megfesteni s művészete áhitatával betölteni. Az újkori ember, ha őseredeti szubjektumával kíván találkozni, az arcban és önarckában a maszkok egymásba tapadt egész rétegén kell átvilágítson. (A rétegfelbontás nagy mesterének, Kassnernek Fiziognómiája soha máskor, mint a huszadik század elején nem keletkezhetett volna.) Ebben már benne rejlik a modern önarckép jellege és mércéje: alászállás a felszállás érdekében. Ha pedig az, úgy elsősorban önarckunk megfestése, ha profán kiindulásból is, de visszanyeri szakrális értelmét. Elég a hazai példára, Vajda Lajosra gondolni. Bizonyos kialakult vélemény ellenére önarcképeinek sorozata legkevésbé sem narcisztikus. Narciszt eredendő és végső szubjektumától épp a vízfolyással változó varázslat-arc zárja el, az ami a képet el is mossa.

A maya-arc gyönyörűsége nem segít a tükröt átlátszóvá tisztítani, sem levetni. Az egész Vajda-művet, akár Veszelszkyét, úgy is lehetne szemlélni, mint a szüntelen önmaga keresés, tehát az önarckép folyamatát, mint a szüntelen alá- és felszállást. Vajda egyvonalas, mégis tárgyakkal és dolgokkal átszótt bonyolult rajzain saját arca a tárgyakkal és dolgokkal szembeni küzdelemben annak a szubjektumnak megjelenése, amely nem engedi magát a dolgoktól legyőzni, saját jelenlétével inkább a dolgok torlaszát igyekszik megszabadítani tárgyi súlyuktól. Ahol pedig saját arcát a barátával összekapcsolja, ott egy tárgyi világ zűrzavara feletti szövetséget ír ceruzája az individuális szétszórtság feletti és hitelesebb közösség nevében. Vajda Lajos nemcsak a „témájuk” szerinti önarcképekben, a természeti és a benne felébredt alakzatok belső tájaiban is saját, a mindenséggel közös gyökerű arcát keresi. Így nagyon jól felismerhető, egy mondjuk hegyvonulat domborulataiban az a vonal, amely tiszta vonalú önarckép-variációiban a fej kontúrját alkotja. S végül, ha ikonban festett képeiben önmagára lát, az korántsem jelenti, hogy a

maga kis énjét vetítené rá narcisztikusan a szentségre, épp ellenkezőleg, az individuális fölöslegét levetett ember abban a szentben ismer magára, aki nem kivétel s főleg nem kegyes ember, hanem az eredeti, az univerzális emberarc, amit ha a világidő el is takart, de a *látás* felébreszthet. Vajda Lajos képei között ezért oly megrendítőek azok a szerény kis ablakok a szegényes, alapelemeikre redukált házakon, mert ezekből az apró ablakokból a teljes világ valóságára és valótlanságára látni. Veszelszky Béla önarcképek nevezett festményeihez mégis legközelebbiek Vajda utolsó korszakának sűrűszövetű szénrajzai, amelyekben hol tengeri gyökérzetet, hol démonokat, hol kozmikus gomolygást, de leggyakrabban tragikumot ismernek fel. Valóban, nemcsak belelátásra, de meglátásra alkalmasak ezek az egymásba tekeröző, egymáson átúszó és egymásból kinövő alakzatok: a lélek formáinak meglátására és alászállásában. Veszelszky Bélánál is ugyanez történik. Ha más festői nyelven is, az önarcképek zsufolódó ponthalmazában a végső szembenzés szörnyasmaskjainkkal – Vajda Lajosnál a megtisztult ikonarc kedvéért, Veszelszky Bélánál a primordiális teremtés érintetlen tavaszának, annak a tájnak a kedvéért, amelyben arcunk fénye nem különbözik az azúrtól. Hogy Vajda Lajosnál a végső szót az életidő utolsó szárnyas-leveles szénrajzai és Veszelszky Bélánál az innen néző számára szintén tragikusnak látszó önarcképek jelentené, alig hisszük, legfeljebb annak számára, aki az idő valóságát a periódusokra osztott „hamis időben” (Baader) érzékeli.

Előbb látjuk meg az út végcélját, angyalarcunkat, semmint az utat hozzá megtennők. Az út, papíron és vásznon és *bennünk* az egyszer meglátott kép realizálása. És ahhoz, hogy a rég megtalált a keresésben valósággá válják a kis énünkkel azonos életidő fogytán, az utolsó maskárnyakat is ki kell vetnünk magunkból a megformálásban.

Veszelszky Béla tájképei és önarcképei között, legalábbis az elnevezésben, ellentmondás látszik. Önarcképei ennek a világnak megrozsdásodott és levedlő pikkelyei, azok a maguk törvénye szerint sistergő tűzokádó és démoni tájak, amelyet alvilágunkba szálláskor, homályos tükreinek levetéséért meg kell járnunk. Hogy tragikus-e a tükrök összevetése? Semmiképpen, hiszen bármilyen kényelmes lenne, egyikükben sem maradhatunk meg, mert egyikükben sem ismerhetünk magunkra és nem azonosulhatunk végső valóságunkkal, a formán túli, a minden formák ősmagvait kibocsátó tiszta ürrel, amelyet csak az azúr sejtet s amely Veszelszky Béla tájképeiben, tényleges önarcképeiben megszólal.

De miért rejtette el Veszelszky Béla önarcképeit művészetének értői elől? Tükörképeink összetöretése, „a kudarc” egyetlen dicsőségünk – ezt ne tudta volna? – bizonyára tudta, ám ennél többet is, azt, hogy az alászállás passióját mindenkinek egyedül kell és nem is lehet másképp végigszenvedni, hisz épp ez a passió, a homályos tükörben ránk vigyorgó démonarc, amelynek iszonyú valótlanságát magányunkban kell áttörni. Együtt csak a kezdetekhez, a múlthatatlan tavaszi tájba érkezve *vagyunk*.

Bor Pál művészetelméleti írásai

Bor Pál festőművész, grafikus és szobrász Budapesten született, 1889. március 2-án. Gépészmérnöki diplomát szerzett a Budapesti Műszaki Egyetemen 1911-ben. 1911-től 1914-ig Párizsban tanult festeni Lucien Simon, majd Henry Martin festőiskoláján. Az École des Beaux-Arts-beli alakrajzon és az École des Decoratifs Arts-beli esti krokikon a naturalizmustól a posztimpresszionizmusig jutott. A Maurice Denis akadémian töltött fél év meghatározó jellegű volt Bor Pál művészi fejlődése szempontjából, még akkor is, ha később más, korszerűbb irányt vett festészete. A szintetikus kubizmus születésének, az orfista szín-tobzódásnak, a futurizmus párizsi bemutatkozásának szemtanúja lehetett.

1913-ban hazatér rövid időre, és az Iparművészeti Iskolán Körösfői-Kriesch Aladár mellett dolgozik a díszítőfestészet szakon. 1914-től 1918-ig polgári internáltként Bretagne-ban, Fort de Lauveor erődjében jelölnek ki számára kényszerlakhelyet. Ezt az időt – a művészi gyakorlat korlátozott lehetősége miatt is – művészetelmélete tisztázására, első rendszerező összefoglalására fordította. „Építészeti és iparművészet”, valamint „Új szempontok, új problémák” címmel írt ekkor (1917–18) két 50–50 oldalas tanulmányt, melyek mind a mai napig kiadatlanok. Az iparművészet képzőművészettel való egyenrangúságának és intermediális szintézisének meghirdetése, az építészet funkcionális értelmezése, a képzőművészet öntörvényű, második világháborúval való elfogása és a formataralom vizsgálata mind a Bauhausban tetet őrült gondolatok megelőlegezése volt. Einstein, Freud, Bergson, Woringer művei nem voltak ismeretlenek Bor Pál előtt, megtermékenyítették gondolatrendszerét.

Bor Pál festőművész annak, a még az első világháború előtt Párizst-járt művészgenerációnak közünk élő tanúja, tagja, akik műveiben és művészetelméletükben a progresszió, a konstruktivitás oldalán kötelezték el magukat, és életművüket ennek szolgálatába állították.

Bor Pál nemcsak művészként, hanem elmélet-íróként is jelentőset alkotott. Írásainak nem első sorban az egyéni esztétikai rendszer felállításának igénye a fő erénye és erőssége, hanem a választott úthoz, problémakörhöz való hűséges ragaszkodás, annak következetes végigjárása, és az a művészet-szociológiai „szeizmográf szerep”, amivel érzékeny tanúja, sokszor első hazai híve és propagálója volt progresszív nyugat-európai irányzatoknak.

Azok közül való, akik a szecesszió utáni forradalmas korban messianisztikus elméleteket alkottak egy humánus, totális környezeti összművészettről, és a századforduló, a századelő „stílusalan” – stíluspluralista – közegében egy egységes korstílusról álmodtak, életművükkel ezt akarták létrehozni. A „XX. század stílusától”, a szintetikus „modern stílustól” szinte az emberiség második megváltását, az emberi nem történetének jobbra fordulását várták. Nem az ő hibájuk, hogy az inherens, egységes stílussteremtő kategórikus imperatívusnak hiányoznak korunkban a létfeltételei, így, egy valóban egységes *sensus communis* hiányában, irrelevánsak maradnak szintézis-törekvéseik, s a jelenség-szintű stúdiumok, próbálkozások, analízisek sorát gazdagítják ezek is, noha szándékuk épp ennek a meghaladása volt.

A kiindulópont Bor Pál elmélete és gyakorlata számára egyaránt a naturalizmus és az impresszionizmus tagadása, meghaladása volt. Szilárd konstrukciók megalkotásának vágya fűtötte, de megkötötte némiképp a konstruktivitás közép-kelet-európai „gyermekbetegsége” a következetes analízis nélküli, elhamarkodott szintézis-törekvés. A tárgyi világ bővületében élve tapasztalatait, az érzéki konkrétság szférájából merítve nem akarta és nem tudta a dolgok, a tárgyak mikrokozmoszi egység-

ben láttatását feláldozni, hogy a plasztikai eszközök alapszókincséig leegyszerűsített tárházából építsen új világot, teremtsen új minőséget; akár egy szikáran geometrikus futurologiai világmodell irányában, akár a nyers és tagolatlan önkifejezés útján.

Művészetében ez a jelenség a posztimpreszionizmusnak, a dekoratív szín-síkokból felépülő figuratív kompozícióknak, mint alap-stílusrétegnek az időnkénti megerősödését jelenti. A kubizáló, futurisztikus képépítés eredményeit legerőteljesebben a húszas évek elején alkalmazta. Alapvetően racionális alkata távol tartotta őt a szürreális látomásoktól, sőt még az erőteljesebb expresszivitástól is. Legújabb geometrikus üveglak-terveiben – melyekben messzemenőig figyelembe veszi az épület funkcióját – jutott legközelebb a geometrikus absztrakcióhoz, és a képzőművészet, iparművészet és építészet határterületeihez, szintéziséhez.

A művészelméletben úgy tűnik toleránsabb, rugalmasabb és következetesebb Bor Pál, mint a képzőművész gyakorlatban. Már korai iparművészeti és építészeti írásaiban, a húszas évek legelején – igaz kissé post festum – eljut a népies szecesszió és az öncélú díszítő ornamentika igenlésétől a funkcionalizmus, anyagszerűség, építészeti konstruktivizmus teljes elfogadásáig; annak népszerűsítője, lelkes szószólója lesz a Magyar Iparművészet című folyóirat hasábjain. Távoli szimpátiával figyeli a De Stijl- és a Bauhaus-mozgalmat, megérti és ismerteti azok lényegét a Raith Tivadar által szerkesztett, igen színvonalas Magyar Írás művészeti folyóiratban, melynek ő maga belső munkatársa, képzőművészeti rovatvezetője volt. Szervezetileg azonban nem jut közvetlen kapcsolatba ezekkel az irányzatokkal, noha Kassákon, Moholy-Nagyon, Kállai Ernőn, Huszár Vilmoson, Réth Alfrédon, Molnár Farkason keresztül erre lehetősége lett volna. Ő Párizsban járt tudósítani, még akkor is, amikor már régen Weimarban, Dessauban, Hágában, Moszkvában dőltek el a modern művészet alapvető és meghatározó kérdései. Csáky József párizsi magyar kubista szobrászról és a kubizmusról 1926-ban írt könyvének témája és dátuma jól mutatja ezt a progresszív tendenciákhoz kapcsolódó, azok ügyét felvállaló, előrevivő, de kissé megkésett reagálást, ami általában is jellemzi elméleti munkásságát.

Bor Pál szellemi fejlődése a 20. század oly meghatározó jelentőségű, első világháború körüli, progresszív évtizedében nem is szaladt túl előre, viszont nem is fordult vissza a modern művészetek ideológiájának és gyakorlatának dekonjunktúrája idején. Imponáló módon és szolidan kitarított a „középhaladó modernség” mellett a mozgalom apályidőszakában is. Teoretikus helyét a művészet-ideológia frontján Genthon Istvántól két lépésre „balra”, és Kállai Ernőtől egy lépésre „jobbra” jelölhetnénk ki, leegyszerűsítve a bonyolult problémát, s eleve lemondva az e helyt illetéktelen értékszemponatok érvényesítéséről, és ideológián természetesen nem politikai ideológiát értve ezúttal.

Kubizmus, kubizálás, konstruktivitás ezek köré a kategóriák köré rendeződik Bor Pálnál is – mint oly sok, a nagybányai neósoktól és Párizsból indult pályatársánál, akikkel a KUT-ban szervezettel is találkozott – az a fogalomkör, melynek bűvköréből nem tudtak, nem is akarnak szabadulni. (Kézenfekvő analógia Kmetty János művészete és művészetelmélete.) A stílussteremtés, az egységes korstílus létrehozásának heroikus felvállalt, de tragikusan anakronisztikus vágya, a kompozíciót előtérbe helyező Cézanne-kubizmus-konstruktivizmus vonal követésére és utólagos rekapitulálására készítette ezeket a művészeket, mivel ebben a fejlődési irányban véltek a partikuláris analízisen túlmutató szintetizáló, összefoglaló erőt felfedezni. Az analitikus kubizmus stílusfokának következetes megértése és megvalósítása nélkül azonban a szintetikus kubizmus visszacsúszik e művészek gyakorlatában egy bizonytalan, natúratizsletet sugalló, Cézanne-ista geometrizálásba, vagy még inkább egy posztnagybányához közelálló dekoratív síkszerűségbe. A konstruktivitás nem válik igazi konstruktivizmussá, még kevésbé a táblaképi kereteket meghaladó funkcionalizmussá. A kubizálásból nem lesz kubizmus sem, nemhogy síkkonstruktivizmus. A gyakorlat által nem megerősített, esztétikailag nem igazolt teória így bármilyen előremutató is, megmarad az eszmetörténeti, művészetszociológiai kordokumentum szintjén, mely befogadás-lélektani szempontból reprezentatív.

Bor Pál legújabb, hetvenes években keletkezett írásaiban toleránsan fordul a legszélsőségesebben szubjektív és individuális új irányzatok felé (pl. happening), noha ezek nem illenek bele a 20. századi, egységes korstílus megszületéséről vallott – és először írásban 1918-ban kifejtett – teóriájába. Legújabban elkészült nonfiguratív, beton-üveg ablakai sikeresen valósítják meg a Bauhaus funkcionális gondolatait: az intermedialis egyenrangúságot építészet és iparművészet között. Úgy tűnhet, hogy a gyakorlat végre egybeesik az elmélettel, de az utóbbi évek posztmodern építészete ellentmond ennek. Lassan elmúlik századunk, de a 20. század egységes stílusa nem született meg, csupán szerteágazó – és egymásnak ellentmondó – heroikus, formátumjellegű egyéni és csoportos próbálkozások.

kat látunk, csak egy-egy pillanatra sikerül néhányaknak megállítani a múlandóságot, maradandó, érvényes jelet hagyni. Marad a tragikus küzdelem: megpróbálni a lehetetlent.

Ráth Zsolt

Francia fogsági napló (részlet) (Fort de Lauveor, 1918.)

IDŐ A MŰVÉSZET SZEMPONTJÁBÓL

A ritmus forrása fiziológiai, miután a vérkeringésnek a szívdobogás lüktetésének hatása van a művészetekre. A vérkeringés és szívdobogás időben folyik le, a ritmus sem függetleníthető az időtől. Ritmus nincs idő nélkül. Az idő értelmezése azonban a különböző lehet. A művészet ideje semmiesetre sem azonos a fizikailag mérhető idő fogalmával, miután a művészet-élvezet az emberi érzékszerveknek s az agy berendezésének függvénye. A művészetben egyszerre megjelenő tárgyon is szerepelhet az idő: a tárgy részlet-formáinak érzékelése, a részletnek követése nem történhetik egy összefoglaló pillantással.

MENNYISÉGI VISZONY

Az öntudat részére tehát az egymást követő részletképzetek időbeli egymásutánban lépnek föl. A művészet időfogalma viszonylagos idő, mely az érzetek, illetőleg képzetek egymás után való sorakozásától függ, sőt bizonyos fokig az öntudat működésének befolyása alatt is áll. – A ritmusban szereplő második elem a mennyiségi viszony. Ahhoz, hogy ritmus keletkezzen, legalább két különböző mennyiséget kell egymás után, vagy mellé helyezni. (Ha az egymást követő két vagy több különböző mennyiség többször ismétlődik, akkor sorszerű vagy metrikus ritmus keletkezik, ha az egymást követő, vagy egymás mellett álló mennyiségek nem ismétlődnek, akkor szabadabb ritmusról van szó. A különböző mennyiségek egymás mellé helyezéséből – különösen, ha ismétléssel szerepelnek ugyanazok a formák – lüktetés keletkezik, s ez a lüktetés jellemző a ritmusra.) Mennyiségi viszony csak egyfajta elem különböző mennyiségeinek egymás mellé helyezéséből származik. Ritmus csak olyan mennyiségekkel képzelhető el, melyek idő vagy mozgáselemmel kombinálhatók. Ritmusképzésre sokféle elem alkalmas, de egy ritmikus formában csak egyféle elem szerepelhet. A különböző anyagokkal kifejezett ritmusok támogatathatják, fokozhatják egymást. –

ARÁNY

Egyfajta anyagok különböző mennyiségeinek egymás mellé állításánál a mennyiségek számban kifejezhető tulajdonságait el lehet vonatkoztatni az anyagi tulajdonságoktól. Két egymás mellett álló különböző mennyiség számban kifejezett viszonya: arány. Az arányban hallgatólagosan benne van, hogy az arányosított mennyiségek egyszerre lépnek föl, s egyszerre jelennek meg a figyelő öntudatában. A ritmus tehát abban különbözik az aránytól, hogy a ritmusban a különböző mennyiségek képzetei egymás után jelennek meg az öntudatban. Az arány az egymásutánisággal együtt ritmikusnak hat (a mennyiségek anyagi tulajdonságai a ritmus szempontjából nem fontosak). Kérdés, hogy vajon az egyszerre felfogott arány és az egymás után felfogott ritmikus formák hatása nem azonos-e? Ha azt mondom 3:5, ez arány (mindégy, hogy vonal, színfolt, valeurfokozat, idő-e az anyag, melyre az osztást alkalmazom). Az egymásutániság

azonban az arányban is kötvé van. Nem mindegy az, hogy 3:5, vagy 5:3. Ez pedig az arálynak a ritmussal közös vonása: a ritmusban is a sorrendtől függ a mennyiségi viszony hatása. Ha számokban felírok egy arányt, azt egyértelműen adtam meg, ha a művészetekben alkalmazom ezt a számviszonyt (pl. két vonalra vagy foltra), akkor nem írtam fel egyértelműen a neki megfelelő arányt. Nehéz megállapítani, hogy ha egy négyszög oldalait arányosítani akarom, melyik oldal hosszúsága szerepeljen mint első, s melyik mint második. Pedig, mint ahogy a 3:5 és 5:3 különböző arányok, úgy két különbözőképpen elhelyezett négyszög  is különböző hatású. Amint ritmikus hatású formákról, mennyiségekről van szó a sorrend kérdése eleve ki van zárva, mert csak olyan viszonyok hatnak a kívánt ritmus szerint, amelyek félreértés nélkül megadott sorrendben jutnak az agyba. A hangjegyet ugyan lehet hátulról előre, jobbról balra olvasni, s akkor a ritmus ellenkező hatású, de a hangjegy helyes leolvasása a balról jobbra való olvasás, és a ritmus értelmezése helyes olvasásnál egyértelmű. A festészetben nem ilyen egyszerű a ritmus egyértelmű alkalmazása, mert többféle elem aknázható ki a ritmus szempontjából, s mert zenei értelemben vett időbeli sorrend az egyszerre megjelenő képben nincsen. A festészetben az iránymegadásnak a lehető leghatározottabbnak kell lennie, hogy a ritmus valóban úgy hasson, ahogy a festő kívánja. A festészet ritmikus formáinak sorrendmegállapításával később fogok foglalkozni. Egyelőre csak annyit állapítottam meg, hogy míg a ritmusban a viszonyított mennyiségek és a sorrend egyértelműen szerepelnek, az arányra vonatkozólag az egyértelműség nincsen meg, mert semmi sem kényszerít arra, hogy az imént felrajzolt négyszögben az egyik vagy a másik oldalt vegyem számlálónak, illetőleg nevezőnek. Hajlandó volnék a vízszintes vonalnak adni az elsőbbséget – a vízszintes vonal súlyosabb, mint a függőleges – ebben az esetben az első ábrát 3:5-el, a másodikat 5:3-al jelölném. Ha ez a jelölés helyes, akkor ebben az esetben az arány hatása rokon a ritmussal. A 3:5 (zenei nyelven például, a rövid-hosszú időmérték) élénkebb hatású zenei ritmus, mint az 5:3. Az ábrázolt négyszögek hatása ezzel rokon. A 3:5 arány ott is élénkebb, az 5:3 pedig súlyosabb. Kérdés csak az, hogy az, hogy a vízszintes vonal súlyosabb, hangsúlyosabb, mint a függőleges, tehát annak sorrendbeli elsőbség jár, igaz-e, s ha igaz, nem ritmikus természetű jelenség-e? Ha az arány szempontjából helytelen az ilyenfajta sorrendmegállapítás, akkor az arány nem egyértelmű, s így csak a ritmusban egyértelmű mennyiségi viszony. Ha helyes és nem ritmikus alapon álló ez a megállapítás, akkor az arány hatása azonos a ritmuséval. Harmadik eset az volna, ha két arányösszefüggésben álló mennyiség az egységben is bizonyos hatású, ha a sorrend számbavétele nélkül a mennyiségi viszonynak kimondott hatása van. –

ARÁNYOSSÁG

Függetlenül attól, hogy az arálynak mi a kifejező értéke, más szempontból is érdekes az egyfajta mennyiségek között fennálló számviszony megállapítása. Két vagy több különböző mennyiségnek egymáshoz való viszonyát abból a szempontból is lehet vizsgálni, hogy vajon a mellett a viszony mellett azok a mennyiségek arányosnak hatnak-e! Az, hogy két vagy több mennyiség arányosnak hat, azt jelenti, hogy valamennyi arányosítható mennyiség között oly számbeli viszony áll fenn, mely összetartozónak hat, s arányérzékünkkel összhangban van. Az arányosság fogalma nem egészen általános. Bizonyos arányok a legtöbb ember előtt arányosnak hatnak, de van

arány, mely egyeseknek kellemes vagy jó, másoknak viszont kellemetlen, tehát rossz. Arány: mennyiségek számban kifejezett viszonya. Lehet, hogy a számviszonyok alapján szabályszerűséget lehet megállapítani a jó arányokon, arányosságokon belül (egyes arányoknak sikerült is ily összefüggést megállapítani). Természetes, hogy miután az arányosságok megállapításánál az egyéni arányízlés nagy szerepet játszik, az arányosságok alapján megállapított számviszonyok is csak részben lesznek általános természetűek. — Az arányosnak ható arányra jellemző, hogy bárholnan, bármily sorrendben nézve arányosnak hat. Viszont az, hogy arányos valami, az a hangulat értékére, kifejező értékére semmiféle döntő felvilágosítással nem szolgál. A hangulat és a kifejezőérték attól is függ, hogyan alkalmazom az arányt. A ritmus az aránynak időben, sorrend megállapításával való alkalmazása. Ha ritmikus mozgás nincsen, akkor az egyidejűségben is lehet hangulathatás, melyre később fogok kitérni. —

RITMUS A ZENÉBEN

Ritmikus természetű formák nagyobb számmal vannak a különböző művészetekben, mint amennyit általában figyelemmel szoktak kísérni. A zenében nemcsak az egymást követő hangformák időbeli viszonya s a súlyos és súlytalan hangok elrendezése s időköz-összefüggése ritmikus természetű. Ha valamely összhang egyensúlyállapotát megtöröm (azzal, hogy a hangközviszonyt megváltoztatom, s ezzel feszültséget keletkeztetek), akkor tőlem függ, hogy mily formában, mily változásokon keresztül vezetem az akkordok és a dallam menetét. Az, hogy a feszültséget mennyire fokozom, milyen átmenetekkel növelem, mennyi ideig tartom bizonyos magasságban és mily sebességgel oldom, nemcsak időritmus, hanem feszültségritmus is. A hangjegyvírás nyelvén beszélve nemcsak vízszintes, hanem függőleges (és vízszintes) irányban mért ritmus. A feszültség ritmusa idő nélkül nem képzelhető el, mert zene idő nélkül nincsen, de mégis lényegében a hangok emelkedésével s magasságkülönbségével van összefüggésben, az idő csak másodsorban játszik benne szerepet. Ezért mint külön ritmust kell kezelni. — A festészetben igen sokféle a ritmus, ritmikusan kezelhető elem (formaelem). Egy közös vonás mindre jellemző, az, hogy a zene idő- és feszültség-elemét (mely szintén bizonyos fokig mozgás-elem) a mozgás-elem helyettesíti. Éspedig az időelemet a szabad mozgás-elem, a feszültséget pedig az egyensúlytalanságból és a folt, szín és vonal súlyviszonyaiból származó mozgás-elem képviseli. A festészetben ritmus mindenütt van, ahol mozgás van. Annak ellenére, hogy a kép egyszerre jelenik meg a néző szeme előtt a képen a vonal, valeurkülönbség és szín miatt, s az egyensúly és súlyviszonyok befolyása alatt mozgás keletkezik. A festményen a mozgás abban nyilvánul meg, hogy a néző szeme a mozgató elemek hatása alatt egyik pontról a másikra, egyik síkról a másikra haladt, s miután az öntudat a szem közvetítésével közeledik a képfelülethez, az öntudatban idővé lesz a mozgás. A mozgások szerint, s a mozgások megszakításainak elrendezése szerint változik a ritmus hatása. —

RITMUS A FESTÉSZETBEN

A festészet tiszta mozgás-elemei: a vonal, a valeur, a szín és a vonal mozgása nem egyértelmű, mert ha semmi más nem kényszeríti a szemet, hogy a vonalon bizonyos irányt kövessen, akkor két irányban haladhat végig rajta. \swarrow Ennek a két vonalnak a ritmusát egyformának vehetem, amíg a végighaladás iránya nincsen megadva. Ha alakok mozognak egy bizonyos irányba, akkor a képen szereplő vonalak ritmusa ezáltal egyértelmű, mert a néző szeme ösztönszerűen az alakok mozgásirányát követi. Hasonlóképpen egyértelmű a vonal-

ritmus hatása, ha valeurökkel vagy színekkel van kombinálva. A szem a sötét valeurról a világosra igyekszik s a hideg színről a melegre. A valeur és a szín egyértelműen adja meg a mozgás irányát, a vele kombinált irány tehát összeesik ezeknek irányával. – A vonalakból, valeurökből, a színekből folyó ritmus a festmény síkjának kis részén éppen úgy lefolyhat, mint a teljes felületen. A kis mozgórészek ritmikus tagolásának együtthatása szolgáltatja az egész felület ritmikus életét. Természetes, hogy a kis ritmikus részletmozgások ritmikájának egységesnek kell lennie; ellentétes ritmusok nem szerepelhetnek ugyanazon a síkon.

EGYENSÚLY

Más módja a mozgásirány megoldásának, az egyensúly. A legtöbb képen a vonalak, valeurök és színek kiegyensúlyozzák egymást. A kép függőleges felezővonalától jobbról is, balról is ugyanolyan árnyalatérték és ugyanolyan színérték van, s a vonalak mozgását ellenkező mozgású vonalak ellensúlyozzák. Az egyensúlytalan vonal, folt és szín elesik, mégpedig az egyensúlytalanság által meghatározott irányban. Az egyensúlytalanság egyértelműen határozza meg a mozgásirányt. – A kép felületén az egyensúlytalanság következtében feszültség keletkezik. Minél több átmenettel (minél kevésbé szimmetrikusan) egyensúlyozom ki az egyensúlytalanságot, annál tovább tart a feszültség. A feszültségek nagysága, oldásuknak lefolyása szintén ritmikus elem, éppúgy, mint a zenében. A kiegyensúlyozás úgy történhetik, hogy a kiegyensúlyozó elem ellenkező irányú egyensúlytalanságba viszi a felületnek azt a részét, ahol van. Ilyenkor ismét új egyensúlyozó elem kell. A feszültségek itt egyik végtől a másikba jutnak. A felület nyugtalan lesz; a nyugtalanságban, az ellenkező irányú súlyviszonyok változásában mozgás és így meghatározott ritmus van. A feszültségritmus lefolyása tehát attól függ, hogy mily fokú egy vonal vagy folt egyensúlytalansága, és mily átmenetekkel alkalmazom az ellensúlyozó vonalakat, illetőleg foltokat. Az egyensúlytalanság nemcsak feszültségritmus, hanem mozgásritmus is. A feszültségnek nemcsak nagysága, hanem iránya is van. A ferdén álló folt egy bizonyos irányba igyekszik elesni, a ritmus mozgásirányának ez is irányítója. – Súlyviszonyokból folyóan még egy mozgás-elem van a festészetben (bizonyos fokig feszültségelem is ez a mozgás). A súlyos és súlytalan foltok függőleges irányba vett elhelyezése ugyanis szintén mozgás érzetét kelti. Súlyos folt a kép felső részén nyom. Minél könnyebb folt van alatta, annál nagyobb a nyomása. Ha a súlyos folt alul van, biztos állás érzetét kelti. A súlyos folt mozgásiránya a szabadesés iránya. Lehet, hogy hasonlóképpen súly-okokból hat a vízszintes vonal súlyosabbnak, hangsúlyosabbnak, mint a függőleges. A ritmus szempontjából ez a függőleges irányú feszültség és mozgás-törekvés is szerepet játszhat.

A festészetben a ritmus időeleme a mozgás és a feszültség. Mozgás a vonalban, valeurben, színben s az egyensúlyviszonyokban van, feszültség csak az egyensúlyviszonyokban. Ezek az elemek tehát ritmikus alakítására alkalmasak, ezeknél az elemeknél különböző anyagmennyiségek viszonya ritmikusán hat. Nehézség a festészetben a mozgás irányának egyértelmű megállapítása. Ezt a nehézséget a festőnek annál inkább le kell győznie, mert a ritmus a festészetnek elhanyagolhatatlan eszköze, s ha nem használják ki, akkor esetleg emiatt ellenkező hatású lesz a kép, mint amilyennek szánva volt. Természetesen a jó ösztön is megadhatja a ritmikus formák helyes megoldását – a művészi alkotás fő tényezője a jó ösztön –, de nem

árt a ritmus problémáit elemzéssel öntudatosá tenni, így sohasem kerül el a ritmus a művész figyelmét. – A szabad ritmusnál feltűnőbb, s könnyebben megérezhető a sorszerű ritmus. Az irány megadása azonban itt is többértelmű lehet. – Miután a festészetben a ritmus mozgásának egyértelmű megadása néha nem egyszerű, s mivel a felület különböző mozgáselemei közt a sorrendbeli megállapítások nehezek, kérdés, hogy vajon az egyidejűségben nem rokon-e a felület hatása a mozgásban szemlélt felületével, hogy vajon az első tekintetre a maga egészében, egyszerre megjelenő képben – mikor az elemek mozgása még nem hatott kellőképpen a szemlélőre – a mozgásban ritmikusan ható elem, szintén ritmikusan hat-e? Ezt a kérdést az imént már bizonyos fokig tisztáztam, amennyiben megállapítottam, hogy az arány a festészetben csak a ritmus révén lesz egyértelmű hatásúvá. De ezzel nem lehet az egész kérdést elintézni. Az idő fogalma és a mozgás fogalma az ember részére relatív fogalom. Az, ami a zenében idő, a festészetben mozgás, az emlékezetben fődheti egymást, – s csak az öntudat boncolása alapján lesz ismét idővé, illetőleg mozgású. Könnyen meglehet tehát, hogy a kép hatásának egy része a ritmus elmozdulása nélkül észlelt, egymás mellé helyezett mennyiségek forma- és viszony-tulajdonságaiból származik; ahol irány (mozgás) már azért sem játszik szerepet, mert a kép megpillantásakor a mozgásérzetek még nem hathattak.

Egyszerre föllépő foltok, színek, vonalak súlyukkal s formái összehatásával is érhetnek el hatást. Mint ahogy az emlékezetből az öntudatba kerülő kép első pillanatra mint egész hat, s csak az öntudat boncolása révén vesszük észre a részleteit; mozgásait, ritmusait, úgy a festménynél is az első pillantás az egész képet adja, s csak a továbbnézésben vesszük észre a részleteket, követjük a kép mozgásait a mozgató elemek által kiszabott irányban. Valószínű, hogy egyszerre föllépő formaelemek hatása csak kiegészíti a ritmus hatását, miután a ritmusban az irány elhanyagolható, ebben a mennyiségi viszonyban pedig nem játszik szerepet. Az egymást fődő mennyiségek egymáshoz való viszonyát, az egyidejűségben ható formát sem lehet elhanyagolni, mert határozott hatása van.

Festészet és zene

Ma, a művészetnek olyan vajúdo átalakulásában, amelyről még azt sem lehet megállapítani, vajon végleges széttűléshez, vagy új építéshez vezet-e, ma, amikor a művészek újat akaró kísérleteiről még azt sem lehet határozottan megmondani, hogy már a kiindulásukban nem mondanak-e ellent a művészet valódi céljának, azt hiszem nem lesz haszonnélküli munka a festészet és zene határkérdéseire néhány szóval világot vetni. Végleges választ arra, hogy vajon azoknak az újat keresőknek igazuk van-e, akik a festészet absztrakt eszközeinek kihasználásában látják a festészet jövőjét, nem fogok adni. Nem akarok sem a pesszimistákkal a természet mellett, sem az optimistákkal egy új, a természettől teljesen független művészi irány mellett pálcát törni, hanem tárgyilagosan igyekszem majd rámutatni azokra a hasonlóságokra és különbségekre, amelyek a festészet és a zene természettől független formátalkotó lehetőségei között vannak. A végleges választ arra nézve, hogy a festészet határai mennyire tolhatók ki a zene felé csak az idő, a művészet legmegbízhatóbb értékmérője adhatja majd meg.

A festői és zenei kifejezés határait a régi esztétikai fölfogás is határozottan körvonalazta. Eddig a festészet földadata a kétdimenziós síkon, a természet elemeinek segítségével való térbeli ábrázolás

volt. A zene kifejezősköre pedig a szintén kétdimenziós eszközökkel (függőleges dimenzió az akkord, vízszintes a dallam és a ritmus) való, időben lefolyó érzelemvisztaadás. A festészet az újabb törekvéseiben eltávolodik a természettől s absztrakt eszközökkel érzelmet igyekszik ábrázolni s ezzel oly ténnyel rendelkezik, amelyet eddig a zene birtokának tekintettünk. A következőkben azt fogom kimutatni, hogy a festészet absztrakt technikai lehetőségei valóban közelebbi rokonságban állanak a zenével, s így formai tulajdonságaik folytán fölhasználhatók érzelmek érzékeltesítésére. Viszont ki fogom mutatni, hogy hasonlóképpen a technikában rejlő okoknál fogva a festészet bizonyos határokon túl nem közeledhetik a zenéhez. Hogy a festői kifejezés mennyire fog valóban a zenéhez közeledni, azt talán elsősorban pszichikai okok fogják eldönteni. Amennyiben ennek az új, természettől független festőiránynak a jövője attól függ, hogy az emberek mennyire lesznek képesek a megszokott festői látás mellett egy vele sok tekintetben ellentétes új képlátást asszimilálni.

Állítsuk párhuzamba az egyes elemeket, amelyekből a festmény és a zenemű felépülnek.

Vonal és melódia szembeszökően rokontermészetűek. A vonal nem egyéb, mint egymást sűrűn követő pontok folytonos sora. Melódia pedig a hangok egymásutánjának vonala. (A kottairás grafikusán ábrázolja a melódia vonalát.) – A melódia időbeli lefolyású. A vonal szintén az! A vonalnak egy szempillantással csak kis része rögzíthető, s így az egész csak úgy tekinthető át, ha szemünk végighalad rajta. A vonal vezeti a szemet, áttekintése időbe kerül, így a vonal öntudatunkban mozgást érzékeltet.

Szín és hang szintén közel rokonok. Szürkében az éles piros úgy hat, mint ködben a sikoltás! Több szín egyíthatása színakkord, több hang egyidőben való megszólalása zenei akkord. Van hideg, meleg, kemény, lágy, harmonikusan és diszharmonikusan ható színakkord s teljesen egyező hatású zenei akkord.

Valeur a szín árnyalata (fekete-fehérre redukált szín). Valeur-akkord ennél fogva a színakkord árnyalása s mint ilyen a színakkord színbeli tulajdonságaitól függetlenül lehet kemény és lágy stb. A zenei akkord függőlegesen, szétbontva is leolvasható úgy, mintha függőlegesen tagolt melódia volna. A zenei akkordot a hangközök egy bizonyos rendszere jellemzi, a színakkordot pedig az árnyalatok bizonyos rendszere, Valeur és hangköz között tehát (ha távoli is) rokonság áll fenn. – Valeur a térábrázolás eszköze. Miután szemünk ösztönszerűen a sötét tónusról a világos felé halad, tehát a valeur éppen úgy mint a vonal, mozgást érzékeltet. Csakhogy míg a vonal a síkban mozog, a valeur térbeli mozgást ábrázol. (Éles valeur-ugrások a kép síkjára merőleges valeur-átmenetek a kép síkjával bizonyos ferde szöveget bezáró mozgást érzékeltetnek.)

Ritmus a festészetben a vonal, valeur, színösszeállítások, foltok mennyiségi mérője, a kép ütoere, a kép lüktetésének szabályozója. Ritmus a zenében az idő mértéke, mennyiségi beosztója, a zenemű mozgásának éltetője. – A ritmus a festészetben és zenében egyformán a legszuggesztívebb hangulatalem.

Mint láttuk tehát a festészet és zene formátalkotó alapelemei külső tulajdonságaikban és érzelmet keltő képességükben egyaránt rokontermészetűek. – Az építészetben a zenével való rokonságot már régen érezték. (Építészet: megfagyott zene.) Az iparművészetben szintén kihasználták. A festészetben azonban csak napjainkban találták meg ezeket a kapcsolatokat.

A festészet legfontosabb lépése a zene felé annak a fölfedezése, hogy a festészetnek vannak technikai segédeszközei a mozgás érzékeltesítésére. A képfelületen a vonal, valeur-különbség s a foltok egyensúlytalan elhelyezése mozgás benyomását keltik. Ennél fogva a régi esztétikai fölfogás különbségmegállapítása zene és festészet között nem áll meg. Viszont a festészet absztrakt mozgás-ábrázolásainak megvannak a technika szabta határai. A festészet valeur- és vonalmozgásainak képsíkon kell lejátszódnia, az egyensúlytalanságból keletkező feszültségkülönbségeknek egy síkban kell kiegyenlítődniük, mert a festmény egy síkon, *egyidejűen jelenik meg a szemünk előtt*. (Lehet, hogy a mozi is újításokat fog hozni és tovább közelíti a képet a zenéhez.) – A zenemű viszont egy állandóan mozgó, folyton alakuló formai fejlemény. – Miután a festmény egy síkhoz és szimultán megjelenéshez van kötve, tehát a kép vonalvezetése, valeurátmenetei, színakkordjai egységes hangulata tot kell hogy kifejezzenek, egységes ritmikát kell hogy kövessenek. A zenében az egyszerre való megjelenés nincsen meg, a zeneműnek csak kis része hat egyszerre, és így a mozgások sokkal szabadabbak, az egyensúlyos akkordok megbontásából keletkező feszültségek sokkal gazdagabb modulációkon oldódhatnak, a hangnemek és ritmusok és így a zenemű hangulata állandóan változhatik anélkül, hogy

különböző hatások egymásnak ártnának. A zenemű tehát gazdagabb kihasználója lehet az elemeiben rejlő formai tartalomnak és hangulatnak.

Dacára annak, hogy a zene sokkal alaposabban használható ki formalehetőségeit, tagadhatatlan, hogy a festészetnek is módjában van absztrakt formákkal érzelmet kelteni. Tehát elméletileg igazuk van azoknak, akik a festészetnek ezeket a zenével rokon, de a festészet lehetőségeit nem túlhaladó kifejező eszközeit igyekeznek kihasználni arra, hogy új festői hatásokhoz jussanak és így a festészeti kifejezés határait bővítsék. Viszont minden rokonság mellett kétségtelen, hogy a zene sokkal szuggesztívebb művészet, mint a festészet, hogy a zenének az absztrakt kifejezés inkább természetében van. A zenének formátalkotó elemei ugyanis kevésbé lehetők föl környezetünkben, mint a festészetéi és érzelmi életünknek csak igen kis részét foglalják le azok a zenei hatások, amelyeket a természet nyújt. Már csak ezért is a természeti hangulatot visszaadó zene elenyészően kevés a természettől független zenéhez képest. A festészetnek szabad, természettől független kiaknázását pedig éppen az akadályozza elsősorban, hogy a természet formátalkotó elemei a külső világban állandóan a szemünkbe ötlenek s tudatunk formai képzetei között sokkal nagyobb mérvben szerepelnek, mint az absztrakt, kombinatív formák. Az első föltétele annak, hogy egy absztraktabb festészeti formanyelvet megérthessünk és megszokhassunk, az volna, hogy az absztrakt formák ugyanannyira állandóan előttünk legyenek, mint ahogyan a zene természettől független formáit állandóan újra meg újra átéljük. De még ebben az esetben sem lehet biztosra venni, hogy egy ilyen absztrakt formanyelvet teljesen be tudunk majd idegezni, mert ősidők óta megszoktuk, hogy a festészetben még az absztrakt formákban is természetből vett asszociációkat keressünk s ezt az átöröklött szokást nem lehet máról holnapra levetkezni.

Egy másik fontos kérdés az volna, hogy egy ilyen új, tisztán érzelmet szuggeraló festészet mennyire tudna az ember életébe bekapcsolódni, tudna-e az embernek annyira szükségletévé válni, mint a zene. Az iparművészet és építészet lényegében ugyanazokkal az eszközökkel dolgozik, mint ez az absztrakt festészet s mégis az ember életébe mint annak legfontosabb kiegészítőj kapcsolódnak bele. Sőt például a szövőművészetet és az üvegfestészetet, amelyek szintén ugyanazokat az eszközöket használják ki, mint a szóban forgó új festészet, még a legkonzervatívabbak is elfogadják azzal, hogy azok az iparművészetekhez tartoznak. Innen már csak egy lépés, hogy a festészetben is elfogadják ezt az új irányt, s lehet, hogy éppen ezt az egy lépést nem fogjuk soha megtenni tudni s a festészetnek egy kompromisszumos megoldással kell majd megelégednie. Lehet, hogy a nagy vajúdas egy, az absztrakciók segítségével fölfokozott, de tárgyilag és formailag mégis a természethez kapcsolt művészethez fog vezetni.

(Magyar Írás, 1923.)

Párizsi levél

A MESTERSÉGEK SZERETETE.

Az impresszionizmus és posztimpresszionizmus lazaságával szemben a kubizmus és a többi ma kultivált plasztikus és zárt formát kereső irány, főképpen befejezettségével tűnik fel. A néha nagyon üres és fölületes impresszionizmussal és a néha nagyon véletlen és odahirtelenkedett posztimpresszionizmussal szemben, a mai irányokat befejezett, becsületes elkészítés, megcsinálás jellemzi. Tehát talán az, ami régen az akadémikus irányokat jellemezte, de – más niveaun. Egy kubista szobor vagy kép minden vonásában, formájában átgondolt és kész. Csáky kubista szobrász szerint, a jó művészi munka olyan, mint egy gobelinszőnyeg, amelyben nem lehet csalni, mert minden formát és minden színt meg kell állapítani ahhoz, hogy leszöhető legyen. A művészi és mesterségi becsületesség ma jelző. (Picasso ingresi finomsággal fest képeket.) – Rodin, akinek külön múzeumot építettek, sokat vesztett újabban hatásából; a legújabb szobrászi nagyságokra, pl. Bernádrára a lezárt formájú kész Maillol hatott és nem Rodin. A zárt, befejezett formák szeretetétől egyenes úton jutott el a művészet a mesterségek és az anyagok szeretetéhez. A legújabb irányokat követő szobrászok nagyobbbrézt

maguk végzik el művészetük mesterségi részét is. Archipenko, amikor akadémiaja volt, úgy tanított, hogy egy darab követ tett növendéke elé és azt mondta neki, hogy faragjon ki belőle valamint a fantáziája szerint. Zadkine, orosz kubista szobrász, embernagyságú fatörzsekbe faragja csodálatos szép, megnyúlt formáit. Csáky minden szobrát az első vésőtűstől kezdve maga faragja. A mesterség és anyagok szeretete annyira megy, hogy némelyik szélső irányt követő művész mintegy azt veszi témául, hogy egy-egy anyag szépségét hozza ki természet tárgy nélkül. Láttam egy erősen polírozott sárgaréz szobrot, melynél a fénynek a gömbölyű formákon való játéka és tükrözése volt a fő, sőt egyedüli témája. Innen már csak egy lépés az a cikk, amelyet Léger kubista festő írt arról, hogy az a munkás, aki egy szép gépet készít, nagyobb művész, mint az a képzőművész, aki egy darab természetet másol. Szerinte: „A mesterember vissza fogja nyerni azt a helyet, amelyet mindig meg kellett volna tartania, mert tulajdonképpen ő az igazi teremtő.” És „Az, hogy egy tárgy szép és egy forma szép: szigorúan zárt érinthetetlen abszolút érték. Az ember ne másolja és ne utánozza a szép dolgokat, hanem csodálja őket. A legtöbb, amit tehet az, hogy igyekszik tehetségével egyenértékű szépségeket teremteni.” A „Beau sujet”, szép téma másolása és általában a másolás, szerinte, mint a legtöbb kubista művész szerint, a renaissance eredendő hibája, mellyel szemben a mai művészek az új formák teremtésére törekcszenek. Ezért a gép is több, mint a természetet másoló kép vagy szobor, a mesterember több mint a művész, és a gép több, mint a cél nélküli formát kereső képzőművészeti alkotás.

Érthető, hogy a mesterségek ily mértékben való becsülése nagyot lendít azokon a művészeteken, melyeket eddig mint másodrangúakat kezeltek. Az iparművészetek: üveg-, cserép- és vasművességek az utóbbi években igen nagy lendületet vettek. Nem egy képzőművész fordult ma el a képzőművészettől, hogy rossz kép és szobor helyett inkább jó iparművészetet csináljon. Ebben természetesen materiális kérdések is befolyást gyakoroltak, mert a vásárlóközönség egy nagy része anyagi okokból nem vásárolhatván képet és szobrot, legalább szép iparművészeti tárggyal igyekszik interieurját szépíteni.

Igy tér vissza a mi korunk a munkamegosztás és a gép korában a régi jó mesterségi és díszítő művészeti hagyományokhoz. Természetes jelenség egy komolyan új stílust kereső korban.

(Magyar Irás, 1924.)

Néger művészet; elmélet és ösztön

Most zárult a négerkiállítás az itteni iparművészeti múzeumban. Kongó, a Guineák, Dél- és Kelet-Afrika művészete vonult föl e kiállításon. Stílusban, formaötleiben oly gazdag dolgok ezek a primitív fa- és csontfaragások, hogy nem csoda az a nagy hatás, amelyet az új művészi mozgalmakra gyakoroltak. A hatás azonban nem szabad, hogy azt jelentse, amit sok művésznél jelentett. Ne csináljunk négerszobrokat, négerkópiákat. Nem vagyunk négerek! Csináljuk a magunkét. Mert mint ahogy tíz évvel ezelőtt a posztimpressionisták közül sokan (japánimádó európai művészek) japánnak igen rossz művészetet csináltak, úgy a mai európai négerizálók is rossz néger művészetet csinálnak. De a néger művészetnek nagy tanulságai vannak. A néger művészet nem természetábrázoló művészet. Természetelemek vannak ugyan a néger művészetben is, de azok elenyésző szerepűek. A néger nem tartja legtökéletesebb művészi formának a természetet. (Hiszen tudjuk, hogy még a saját élő testét is eltorzítja: orrába és fülébe karikát tesz és testét tetoválja.) Viszont igyekszik a fából és csontból, amit megfarag, a formailag legtökéletesebb szépségeket kihozni. Soknak Európában talán iparművészet az, amit a néger szobrász csinál. De hol a határ az iparművészet és képzőművészet között? Igaz, az istenszobrokon kívül főleg használati tárgyakat készítenek a néger művészek, de formai törekvéseikben az istenszobrok és használati tárgyaik egyformák. Mert egy forrásból crednek, az ösztönös formaalkotás vágyából.

És Picasso, Braque, Léger, Csáky stb. Ők szintén az ösztönös formaalkotás vágyától hajtva csinálják, amit csinálnak. *Teória nélkül! Akarás nélkül.* Mert vannak teóriák a modern művészetben – szükség van rájuk! – de ezek a *teóriák másodlagosak*: nem megelőzői, hanem követői az új formai

megnyilatkozásoknak. Láttam egy Picasso-képet. Gyönyörűen világító fehér folt, lila, piros, barna és kék síkformák között. Tökéletes a maga nemében. Olyan, mint egy néger szobor vagy gótikus üvegkép. Ugyanakkor láttam egy naturalista Picassót. Könyökre támaszkodó asszony. Hideg vonallal rajzolt és tökéletes plasztikájú, akárcsak egy Ingres-kép. Mind a két kép nagyszerű művészet. Lesznek, akik azt mondják majd, hogy miért csinálja azt a másikat az, aki oly nagyszerűen tud természetet ábrázolni. De Picasso nem teoretizál. Nyughatatlan kínlódó, nem nagy intellektusú, teljesen ösztönös művész. Ha naturát érez, azt festi, ha színeket és formákat, azt. De kell a teória! Minek? Azért, mert a renaissance teória azt mondta, hogy a művészetnek a formáit a naturában kell keresnie. És ez a teória nem kell: ezt kellett egy másikkal lerontani, hogy Picassónak és a többinek művészetét elfogadathassák. A mai kor teoretizálói igazolni akarták azt, amit az új művészetben szerettek. A teoretizálók azonban ritkán maguk a formaalkotók. Azok nagyobbára nem *tudják*, mit tesznek.

A négereknek nem kellett teória. Ők sem ösztönösebbek, mint Picasso és a többi új művész, de nekik könnyebb a dolguk, mert az ő közönségüknek nem kellett megmagyarázni, hogy művészet és natura két külön dolog, s mind a kettő tökéletes a maga nemében.

A néger művészet talán tökéletesebb, mint amit a mi művészeink csinálnak. Tisztább. Mi még nem találtuk meg a kiegyenlítődet a natura és az absztrakt forma között. Nem érezzük tisztán, melyik a szilárdabb alap művészetünk részére. Talán nem is fogjuk megtalálni, és külön fogjuk a kettőt kultiválni, mint Picasso. A négercknél nincs kettősség. Ők megtalálták a kiegyenlítődet, a bázist: nekik az absztrakció a fontosabb. – Picasso kettőssége nálunk sem általános. Vannak nála egységesebbek: Léger, aki absztrakciókból épít naturát; Laurent és Csáky (szobrászok), akik vele rokonalapon állanak. De ki tudja, ezeknél is melyik a végső forma: az a forma, amely a mai ember művészetvágynak legjobban megfelel. Bízunk a jövőre a döntést, bízunk a művészek ösztönére a keresést.

(Magyar Írás, 1924.)

Mai művészek a mai művészetről (Válasz a Magyar Írás szerkesztőségének körkérdésére)

Bor Pál

szobrász és festőművész, aki futurisztikus törekvésekből kiindulva expresszionista kereséseken át konstruktív elemekkel gazdagított szabad művészeti irányba fejlődik.

Kevés oly korszaka lehetett a művésztörténetnek, amelyben a művészek helyzete oly súlyos lett volna, mint a maiban. Nemcsak az anyagi dolgok miatt – bár azok is súlyosan esnek a latba –, hanem amiatt a végtelen közöny miatt, amely törekvéseiket a művészet iránt különben érdeklődő közönség részéről kíséri. Pedig kétségtelen, hogy nagy utat futott be a művészet az első forrongásoktól máig, s ha még elég út is áll előtte, míg a mai helyzetből egy véglegesebb, később állapotig eljut, biztos, hogy az eddig befutott út is megbecsülendő, s a fejlődés szempontjából igen fontos. Egy új művészet alapjait fektették le a művészek az utóbbi 15–20 év alatt és munkájuk értéke csak akkor fog tisztán állani előtünk, ha a forrongáson túl a tisztult formákat fogjuk látni.

A fogalmak újból való átfogalmazásának, az értékek újból újatérkelésének ideje ma már a végét járja. Nagy rázkódtatásokon ment a művészet keresztül: bálványokat döntöttek, és évszázados épületeket romboltak ösztönösen és megfontolva, s amit tettek a művészek, ma sem bánják, vállalják tettük egész súlyát, mert ez volt a művészet fejlődésének az útja. Az új művészet útja talán sokban más, mint az előző évszázadoké, de ha nem is jobb azoknál, nem is rosszabb. A művészek hittek, akartak és tettek. Mint ahogy minden új korszak emberének ismét hinnie kell, hogy ismét akarhasson és tehessen.

Mikor vagy húsz év előtt a posztimpreszionizmus az impresszionizmus valóságábrázolásától ki nem elégítve, robbantani kezdte a természet képe által eléje szabott korlátokat, lazítani a művészet évszázadok szentesítette szabályait, a közönség bizalmatlanul nézte a művészetnek ezt a látszólagos szétzüllését. Utána a kubizmus és expresszionizmus folytatta a szétbontás munkáját. A természet szerepe ezeknél az irányoknál mind kisebb lett, és a természet formái fölé kerekedett egy csomó olyan elem, amelyeknek a régi esztétikák szótárában még nevet sem lehetett találni. Elméletek, mondták egyesek, agónia, széthullás, mondták mások, kísérletek, állapították meg a jóakarók. *Keresés, állapíthatjuk meg ma, az új művészet új kifejező eszközeinek keresése.* Lazítás és szétbontás természetesen. Hiszen újból való rendezés csak az előző rend meglazítása árán lehetséges.

A lazítás különben nem csak a művészetnek volt szimptomája ezekben az években. A filozófia és a tudományok, amelyek a lelki életnek éppen úgy tükröi, mint a művészet, szintén lazítottak. Bergson, aki az élet lényegét az örök mozgásban látja, és az intuíciót jelöli ki, mint az élet megismerésének kulcsát, szintén lazít és vele lazít az ő folytatója Einstein, aki a tudományok valamennyi megállapításával szemben fölállítja az örök vétőt, hogy minden relatív.

A társadalmi életben is lazulások mutatkoztak, amelyek a forradalmakban ülték torát az előző társadalmi formák pusztulásának.

Ma mintha túl volnánk ezeken a jelenségeken. A merev igazságok meglazítása lehetővé tette, hogy új igazságok merüljenek föl, s most egy új kifejeződés látszik elkövetkezni, mely jegeccé súríti az új igazságokból azokat, amelyek belőlük életképesek.

Az ilyen lehülési és kifejeződési processzus persze és természetesen sok mindenfélét, ami fölmerülésének pillanatában a művész, vagy a tudós gondolatvilágában az őt megillető helynél lényegesebbet foglalt el, vissza fog süllyeszteni a maga természet szabta helyére.

Igy az absztrakt formák, a forradalmas festészet és szobrászat legújyszerűbb hozadékai, talán jóval fontosabb helyet foglaltak el az utóbbi évtized képzőművészetében, mint amilyen őket megillette. Szó sem lehet arról, hogy ezek az absztrakt formák a jövő művészetében ismét letűnjenek, de vissza fognak süllyedni jogos helyükre, föl fognak szivódnni a festészet és szobrászat eddigi tárgykörébe, és hatni fognak az építészetre és iparművészetre, mint eredetileg is absztrakt művészetekre.

Az új fogalomátrendezésnek fontos jelensége, hogy közel hozza egymáshoz a képzőművészetek összes ágait: elmossa a határokat közöttük, közös folyadékba keveri össze mind, hogy azután mindegyik a maga módja szerint vegye föl szilárd formáját. A közös folyadékba való fűrösztés eredménye, hogy ma nagyobb kapcsolat van keletkezöben az egyes művészetek között. A festészet, szobrászat stb. pl. épületre vágyik, kooperálni akar a többi művészetekkel.

Maguk az egyes művészeti ágak az eddigi szétbontás helyett ma egyszerűsödni igyekeznek. Monumentális egység, összefoglaló formák, zárt kompozíció a készülő jelszavak: tehát szintézis. Abszolútabb értékeket keresnek a művészek az eddigi szín, forma, vonal, ritmus, mozgás, konstruktivizmus, képarchitektúra stb. nevű részletproblémák helyett.

Hasonlóképpen a tudományban. Az utóbbi évtizedek tudományában minden analitika volt. Az Einstein-féle relativitáselmélet is talán azért látszott a tudósoknak oly fontosnak, mert egy csomó igen érdekes, analitikai és matematikai feladatot rótt eléjük. Pedig lényegében ez is csak részletprobléma, és ha a nagy tételekhez mérjük, nem illeti meg olyan fontos hely, mint amelyet el akart foglalni. A relativitás ténye a nagy tételeket legkevésbé sem dönti meg: egy korrekció; rajta kívül vannak más korrekciók, amelyek a tételeket legalább annyira módosítják (pl. az emberi megfigyelés és az emberi műszerek tökéletessége). Ezek a korrigáló jelenségek, ha a dolgok egy összefoglalóbb látása felé fejlődünk, és erről van ma szó, kell hogy másodsorba, — az őket megillető helyre szoruljanak. *Ma egy szintetikusabb és véglegesebb jellegű rendeződés felé megyünk, a részletproblémák útvesztőjéből a nagy lényegek megismeréséhez.*

A részletprobléma csak addig fontos, amíg új és ismeretlen. Ha teljesen megismerjük, meg tudjuk állapítani az értékét, és rangja és befolyása szerint el tudjuk helyezni a többi megismert igazság mellé.

Művészi forradalmunk jó csomó részletfeladatára áll ez. Ennek a belátása viszi ma a művészetet tovább. A kisedd formaproblémák fölshívódnak lassankint egy új művészeti stílusba, a nagy igazságok fölülkerekednek. Az analízisből a szintézis felé megyünk. Az építészeti ornamentális felfogásától a szerkezeti, architektonikusan összefoglaló formák felé, a festészet és szobrászat a naturálisták természetrajzi (anatómiai), és a formakeresők esztétikai analízisei után, egy, az élettel talán külsőségei-

geiben kevésbé, de lelkileg és tárgyilag annál inkább összefüggő művészet felé: az impresszionista, minden esetlegességen való ellágyulásától a nagy témák felé.

(Magyar Írás, 1924.)

Párizs és Moszkva

Európa élete ma két ellenpólus között folyik le. Az egyik pólus Párizs, a másik Moszkva, Párizs a polgárság évszázados fészke, a mindenkinek megélhetést adó demokrácia háborút nyert hazája és Moszkva a háborúvesztes, nyomorúságvert, de magát felszabadultnak érző proletáriátusé. Nyugat és Kelet ismét szemben áll: egy több évszázados kultúra, egy több évszázados kultúralatlansággal, egy jólétben élő fáradt fajta, egy szenvedésben edzett élni akaróval.

S Párizs beszél. A művészet az örök szép, az örök harmónia keresése, a véletlenek összejátszása, szerencsés percek boldog találkozása. Minek a rágódás a művészet feladatain, minek a rágódás problémákon, s ha probléma, az is csak játék, az ész játéka, minek azt végig vállalni? Picasso viccel. A tehetség nagyszerű szabadsága, hogy tehet akármit, festhet akárhogyan, mert bármit is tesz, bárhogyan is teszi, tehetségesen teszi.

És Moszkva szól. A művészet a társadalmi dolgok egyenes tükre. Nem véletlen, hogy olyanná lesz, mint amilyen. Nagy törvényszerűség. A művészet visszatükrözi az emberek pszichológiáját, akik alkották. Miután a polgári társadalom gyökere és fölépítése anarchikus (szabadverseny, – szabadság, egyenlőség, testvériség), tehát a polgári művészet anarchikus kell hogy legyen.

Párizs. Lehet, hogy a polgári társadalom felépítése anarchikus és, hogy a szabadság és a szabadverseny az egyéni szabadságot a köz rovására érvényesíti, de vajon nem a tehetség állapítja meg azt, hogy ki mit tud elérni a versenyben. Lehet, hogy a polgárság művészete is anarchikus és az egyéni versenynek túl nagy helyet ad, de a polgári társadalomban a művészek alkotnak és megélnék.

Moszkva. A művészek megélnék, de a művészet dekadens. A művészi alkotás lélektelen forma: mindegy a tartalom, a fontos a hogyan?! A csendélet éppen olyan jó, mint az alakos kép, csak jól legyen megcsinálva. – A művész szerepe mi lehet a kapitalizmus felé fejlődő polgári társadalomban? Eszközévé és szolgáltatójává lehet a jómódú polgároknak. A gazdag polgárok megveszik a művészek szeszély-sziporkáit, vagy fordítva, a művészek illusztrálják a vagyonos polgárok különösnél különösebb szeszélyeit. Ha a bankár vagy a gyáros egy nap rosszul ébredt, a művésznek rossz, ha a tőzsde pang, vagy a termést elverte a jég, a művész s vele a művészet sínyli meg.

Párizs. S ehelyett Moszkva mit ad? Elpusztítja a polgárságot és vele a művészek eddigi megélhetési lehetőségeit s azt mondja a művésznek: „Légy a szolgám, légy a harci eszközöm. Töltsd meg a formáidat a nép nyomorúságával, fessd meg a nép mártírjainak életét és szenvedését, miként a keresztény művészetben történt, ne csinálj individuális, hanem csinálj kollektív művészetet és én fizetek, hogy megélhess.” Csak kecsgetetöbb ennél a polgárság szolgálata, mert szabadabb lehet mellette a művész.

Moszkva. De a művész szerepe nem az, hogy szolgáljon, hanem hogy vezessen. A művésznek hinnie kell abban, amit ábrázol. Erkölcstelen a polgári művészet, mert mindegy neki a tartalom és csak a forma fontos. A művészet létjogosultsága az, hogy van *mit* mondania. A *mit* a művészetben fontosabb, mint a *hogyan*. – A polgári művészet csupa forma. Igaz, hogy ez a forma tökéletes. A kollektív művészet ez ellen a forma ellen nem is emel kifogást, hanem átveszi és megtölti erkölcsösebb tartalommal, olyannal, mely a népből szól és a néphez szól. Természetes, hogy azok a művészek, akik nincsenek velünk egy nézeten, nem hihetnek a mi hitünkkel és így nem lehetnek a mi művészeink. De a túl nagy szabadság nincsen a művészet hasznára, éppen mert szeszélyre és individuális túlzásokra vezet. Mi akarjuk, hogy a művészek is bekapcsolódjanak abba a rendbe, amit mi a társadalom részére megállapítottunk. A társadalmi anarchiával szemben kollektív rendet, a művészi anarchiával szemben a kollektív művészetet akarjuk.

Párizs. Ez utópia és elmélet. Szépen hangzik. A valóság azonban az, hogy a mi társadalmunk feladatokat ad a művészeknek, önök pedig reményeket. Itt Párizsban van művészet s Moszkvából me-

nekülnek a művészek. Hiszen mind a tehetségek idejönnek, itt vannak. Egy évnél tovább egyik sem bírja ki Moszkvában. – Mi a szabadversenyben edzzük keményre a művészek erejét: a jó megmarad, a gyöngé hadd hulljon, önök megélhetést biztosítanak nekik, de kötik őket, s a művésznek több a szabadság, mint az anyagi jólét.

Moszkva. Hiszen régen sem volt a művésznek szabadsága, mindig szolgált: fejedelmeket, egyházat stb. És minden idők művészete illusztrált. Illusztrálta azt, amit a megrendelő kívánt. A tapasztalat pedig azt mutatja, hogy a művészet akkor erősebb és magával ragadóbb, ha a művészek hisznek is abban, amit ábrázolnak.

Párizs. A művészet független a témától. Az utóbbi tíz évben óriásit fejlődött itt a művészet és témáról szó sem esett. Mi sem tagadjuk a témát, megfestjük, megfaragjuk, ha kívántatik, még ha nem is hiszünk benne. Dolgozunk mi még Moszkvának is szívesen, ha feladatokat ad. A művésznek munkaalkalom kell. A művész annak a munkása, akinek munkája van részére s Moszkvát azért hagyják el a művészek, mert nincs részükre olyan feladata, ahol propagandán és politikán túl művészetet is produkálhatnak.

(Magyar Írás, 1925.)

Az építészet legújabb eredményei

A tizenkilencedik század építőművészetének eredménye a következő mérleget mutatja: a történeti stílusok egyeduralma az új építészet lehetetlenségét és terméketlenségét bizonyítja, a bérházstílus problémája megoldhatatlan maradt, az új formalehetőségeket kínáló vasszerkesztés pedig csak speciális eredményeket tudott adni és nem válhatott egyetemes építészeti stílus kiindulási alapjává. Ha a vasszerkesztést nem ipari épületeken alkalmazták, akkor a vége mindig az lett, hogy a vasszerkesztés többé vagy kevésbé elfalazódott és így láthatatlanná vált. Különösen vonatkozik ez lakóházakra, amelyeknél elkerülhetetlen szükségesség, hogy az épület teljesen zárt téregységekből, szobákból, termekből tevődjék össze. Ha egyéb természetű építészeti alkotásról volt szó, például árucsarnokokról, akkor a vasszerkezet jobban meg tudta őrizni eredeti karakterét. Igen érdekes bizonyító példája ennek az Alfred Messel által épített berlini Wertheim áruház, amelyen kitűnően egyesül a pillérekön nyugvó körívek rendszere a modern vasvázal.

Számolni kell tehát azzal a különös formai paradoxonnal, amely azáltal állt elő, hogy a vasszerkesztés kompozícióiban és a technikai lehetőségekben egészen új anyagot adott, azonban ez a szerkezet eltűnt a beborító, tehát a szerkezetben lényeges szerepet nem játszó anyagban. Tipikus esete ennek a paradoxiónak az új anyag: a vasbeton. Itt talán még teljesebben és karakterisztikusabban megtaláljuk ennek a problémának a magvát. Mert ahol a vasvázat téglá- vagy kőfalazás rejtje magában, ott a téglá- vagy kőfal még mindig, magában is ad valamelyes szerkezeti benyomást. Hiszen azt látjuk, hogy az egyik építészeti elem, a téglá vagy a kőkocka a másira nehezedik és így a tartóerőket világosan és szembeütően érezteti, legalábbis az épület külső felületén. A beton azonban nem áll kisebb elemekből, kisebb kockákból, mint a közönséges fal, hanem egyetlen nagy homogén anyagi tömeg. Bármekkora betonrész, amelyet egybeöntenek, egyetlen elemet képez. Így a vasbetonnál tulajdonképpen csak az a változás történik a régi fallal szemben, hogy a számtalan téglá vagy kőkocka helyére néhány nagy homogén forma kerül. Így azután a vasbeton, mint szerkesztési lehetőség, a következő eredményeket adhatja: a szerkezet, a vasváz láthatatlan és ezért a stílusalkotó elemeket az egységes betontömegek veszik át. A kérdés ezzel lényegében ugyanaz, mint a kőépítés kérdése. Az építésznek egyszerűen az a feladata, hogy az adódó néhány tértömeget a stabilitás fizikai törvényeinek megfelelően helyezze egymásra és egymás mellé.

Ilyesformán az a különös tünet áll elő a modern betonépítészetben, hogy a komponáló lehetőségek összehasonlíthatatlanul egyszerűbbekké válnak, mint a régié, a fa- és kőszerkesztés formái. Egyszerűekké válnak ugyanakkor, amikor technikai és anyagi lehetőségekben legraffináltabban egyesítik a régi és az új anyagokat: a gerendázást, a követ, a téglát, a vasat és a betont. Ha elvi szempontból akarjuk megítélni a vasbeton által nyújtott – majdnem azt mondhatnánk – primitív kompozí-

cío – lehetőséget, akkor azt kellene mondanunk, hogy az építészet problémája azonossá vált a szobrászat problémájával, mert hiszen a szobrászatnak a feladata az, hogy néhány homogén tér- és testtömeget egy egységes kompozícióvá alakítsa. A különbség a szobrászati komponálás és a vasbeton-épületkomponálás között ott van, hogy a szobrászat többé vagy kevésbé reális formákkal dolgozik, míg a vasbetonkomponálás absztrakt, mértanias formaelemekkel, amely formaelemek ugyanakkor erős összefüggésben vannak az épület gyakorlati céljával és az épületet alkotó anyag törvényeivel.

Kissé triviális hasonlattal úgy lehetne jellemezni a vasbetonépületek kompozíció-formáját, hogy a gyermekjátékok építőköveire mint kétségtelen analógiára mutatunk rá. Mint ahogy ezeknél az építőköveknél néhány nagy elem: kocka, hasáb, kúp vagy henger az egyensúly és a statika legelemibb törvényei szerint rendeződik egymás mellé és egymás fölé a legegyszerűbb és legáttekinthetőbb összetételben, úgy komponálódnak ezek az egyszerű stílusú vasbetonépületek is. A XX. század elején feltűnt építészek között igen soknál, többek között a kitűnő tehetségű német Hans Poelzignél is felbukkant már ez a forma. Különösen azokban a terveiben, amelyek csak tervek maradtak és nem kerültek tényleges kivételre. Ilyen például a drezdai városház építészeti pályázatára tervezett modellje, amelyen az előbbi szempontok egészen nyilvánvalóak, azzal a módosítással, hogy ennek a városház-tervnek a kompozíciója látszólag bonyolódott, és meglehetősen sok elemből áll. Éppen azért Poelzignél nem találjuk meg azt a rendkívüli egyszerűsége való törekvést, amely a legújabb, 1920 körül felvirágozott építészeti iskolák stílustörekvéseit jellemzi.

Az új építészeti eredményei egyes szórványos jelenségektől eltekintve, mindkét művészcsoporthoz a nevéhez fűződnak. Ezek közül a szórványos jelenségek közül legérdekesebb az a modern építészeti forma, amely tulajdonképpen tisztázza a kőépítést kultivál, és amelynek legérdekesebb példáit Kanadában találjuk. Maguk a vezető iskolák: a hollandiai és a német iskola. A holland csoport, amelyhez építészeken kívül képzőművészek is tartoznak, a „Stijl” című lap körül tömörült, az újnemetek pedig az 1919-ben alapított weimari Staatliches Bauhausban, amelynek igazgatója Walter Gropius, az építész. Mindkét iskolának körülbelül ugyanazok a törekvései és körülbelül ugyanazokat az eredményeket is produkálják.

A hollandiai csoport legkiválóbb alakjai: J.P. Oud, Robert Van't Hoff és Jan Wills. Épületeik rendkívül egyszerű, mértanias tömegességekre vezetik vissza a házak formáit. Különösen olyankor, amikor az épülettől nem kívánjuk az otthonosságot és intimitás kifejezését. Így elsősorban a gyárépületeknél, garázsoknál és hasonló célú építményeknél, amelyeknek legszebb terveit főként Jan Wills alkotta meg. A lakóházstílus eredményei inkább Van't Hoff és Oud nevéhez fűződnek. Mind a kettő erősen hangsúlyozza a horizontalitást, a lapos tetőket, a minden keret és dísz nélküli ablak- és kapunyílásokat, a minden dísz nélkül erősen kiugró párkányokat és terrasztetőket. Az ő építészeti stílusukkal áll egészen közeli rokonságban egy kiváló modern amerikaiak, Frank L. Wrightnek építőtípusa is.

A weimari iskola legkiválóbb építész-alakjai Walter Gropius és Adolf Meyer, akik többnyire közösen tervezik és építik modelljeiket. Legkiválóbb munkáik: a jénai városi színház, a „Blockhaus Sommerfeld” és az amerikai Chicago Tribune pályázatára beküldött felhőkarcoló tervezetük. Gropiusnak vannak ezeken kívül igen érdekes, az új építészeti törekvést kitűnően jellemző modellsorozatai, amelyek azt akarják dokumentálni, hogy néhány azonos épületrészből a legváltozatosabb házkompozíciók valószínűsíthetőek meg. A lehető legegyszerűbb és legelvontabb formák a lehető legnagyobb variálhatósággal.

Az újholland és újnemet építészeti iskola túlságosan teoretikus alapon áll, az azonban mégsem vitatható el, hogy már most is nagyszerű eredményeket produkáltak, és ami még fontosabb, új utakat és új lehetőségeket mutattak az építőművészetnek. Az a stílus, amely ezen a nyomon tovább fejlődik, talán nemcsak a modern szerkesztés és a modern épületanyag problémáját fogja megoldani, hanem a régi építéstílusokhoz méltóan a kor lelkét is ki fogja fejezni. Ami az ő alkotásaikban ilyen belső, korszerű kifejeződés, az ma még inkább csak vágy, mint valóság. A mai kultúránarchiában élő ember erős vágyódása az organizáltság, a tiszta leegyszerűsödés, a rend és a nagyvonalú életforma után. Ennek a vágnak a kifejezői, talán kissé doktrinérien és kissé naivul a holland és a német építész munkái. Ez a cél, a jövő építészeti művészetét megalkotni, tudatossá vált bennünk; egy új világnézet és új életérzés lakóházait keresik őket. Ezt a keresést testesítették meg a weimariak abban az épületben, amelyet elneveztek az „Új ember, új háza”-nak, és amelyet 1920 tavaszán kiállításukon mutattak be, teljesen berendezve.

Mert az új építések együtt dolgoznak az új iparművészekkel, nagyon jól tudván azt, hogy az új építéset kérdése nem választható el az új lakás berendezésétől. De nemcsak az új bútornak, szőnyegnek és minden egyéb használati tárgynak kell tökéletes harmóniában lenni, egyszerűségben és nagyvonalúságban, az épület stílusával, hanem talán még ennél is fontosabb, hogy az épület belső részeinek, folyósóknak, halloknak, szobáknak belső kiképzése is teljesen azonos stílust mutasson. És ezen a ponton mutatott legérdekesebb tüneteket és eredményeket ez az új művészeti törekvés. Összetalálkozott benne a legszélsőbb teória és a legreálisabb gyakorlat. Azok a képkompozíciók, amelyek például a holland Theo van Doesburg és Piet Mondrian absztrakt művészetében születtek meg, mint a kubista festészet végsőkig vitt absztrahálásai, megjelentek ezekben a házakban mint színes mozaikpadlók, lépcsőházak színes üveglakái, mint faliszőnyegek, vagy mint a szobák falainak színes kiképzései. És így ezek a kompozíciók, amelyek különböző színű és nagyságú négyzetekből és téglalapokból állottak, elszakadva az absztrakcióktól, helyet foglaltak a modern épület belsejében mint modern ornamentális elemek. Nemcsak hogy helyet kaptak az új épületben, hanem egyedüli festői elemmé váltak, mert ezek az új művészek azt hirdetik, hogy szobrokra és falakra függeszthető táblaképekre nincs többé szükség, és a lakás festői hatását a színesen kiképzett falsíkok együttesének kell megadni. Eppen úgy, mint ahogy a szobrászati dísz is csak a faburkolások, karfák és hasonló, az épülethez szorosan hozzátartozó részek reliefszerű kiképzése adhatja meg. Sokat lehetne vitatkozni ellene és mellette, hogy mennyiben szükséges és mennyiben jogosult a szobornak és a táblaképnek a lakásból való kiszorítása, az azonban kétségtelennek látszik, hogy ez a törekvés is a stílusegységnek abból a hatalmas vágyából született meg, amely a jövő építőművészetének is fő mozgató ereje lesz.

(Magyar Írás, 1925.)

Kubizmus

Az utóbbi tizenöt év tele volt új művészi irányokkal, új és újabb izmusokkal. Évenként új meg új elméletek kerültek forgalomba. Szébbnél szebb akarások, tetszetősnél tetszetősebb szellemi felépítések, de nagyon kevés kimagasló műalkotás. – Az elméletek alkotói és a körjük csoportosuló többé-kevésbé számos hívek és utánpótlók természetesen meg voltak győződve arról, hogy megtalálták az igazi, még soha meg nem valósított művészet titkát és azt erősítették, hogy a nagy és tökéletes műalkotások megszületése csak idő kérdése. Velük szemben állott a művészek egy része és a közönség jó része, kik nem voltak hajlandók az elméleteket elfogadni és műalkotásokat vártak. Pszichopatológia, ezt a szót hallottuk gyakran emlegetni. – Ma már sok minden tisztult és változott. A művészek részéről és a közönség részéről is. A művészek sok mindenről, amire még néhány éve esküdtek, belátták, hogy tévedés volt, a közönség pedig nem egy dologgal megértőbben áll ma szemben, mint nemrég. Az izmusok közül sok elbukott elgondolójukkal egyetemben, de ami megmaradt, az jóval tisztább és hozzáférhetőbb, jelentősége, hatása a művészet fejlődésére ma már fölismerhetőbb, művészettörténeti szerepe érezhető.

A kubizmus is egyike azon irányoknak, amelyek megmaradtak, tovább forrva, tisztulva és erősödve. Az első kubisták, kik 1910–1911 körül Párizsban a „La Palette” nevű akadémián tanították és tanulták a kubizmust, azt vallották, hogy Courbet és Cézanne örökét fejlesztik tovább Picasso, Léger, Braque stb. irányítása szellemében. Bevallott céljuk a való világ minél tökéletesebb ábrázolása volt. A tárgyak objektív perspektívától, hangulattól elvonatkoztatott plasztikai lényegét akarták ábrázolni, s ennek megvalósítására egy akadémikus módszert dolgoztak ki. Courbet és Cézanne a tárgyakat a természetben való megjelenésüknek tekintetbevételével festették a térnek minél erősebb hangsúlyozásával, addig a kubisták szétanalizálták a tárgyakat, több nézőpontból ábrázolták őket, metszeteket vetítettek a vászonra, melyek arra voltak hivatva, hogy minél tökéletesebben megmagyarázzák a tárgy formai lényegét, több fényforrásból jövő megvilágításokkal, önkényes formamegszakításokkal igyekeztek a tárgy *fogalmát* a nézőben minél tudatosabbá tenni. A kubizmusnak ez az első fázisa lényegében nem volt egyéb, mint a régi akadémia plusz a testek

formai megmagyarázására szolgáló kisegítő formák. Ha a kisegítő formákat gondolatban letörülte az ember, nem maradt más a vásznon, mint az érdektelen akadémia. Egy jelenség azonban említést érdemel, bár talán az akkori kubisták nem is tartották fontosnak, s ez az, hogy ezek a kubista képek formai megjelenésükben egészen újszerű és igen esztétikus képhatásokat adtak éppen azáltal, hogy az egész sík tele volt szórva plasztikus hatású felületmegtörésekkel.

A kezdő kubizmus formakeresésében sok volt a szobrászi elem. A szobrászati kubizmusnak nem volt arra szüksége, hogy a formát annyira szétmetssze, föloldja, mint ahogy a festészeti kubizmus tette, mert hiszen a szobrászat amúgy is a tér segítségével ábrázol. Mindazonáltal a szobrászatban is megtaláljuk az analitikus kubizmus formát magyarázni törekvő tendenciáját. Az eszközök ugyanazok, mint a festészetben: átmetszésekkel a plasztikát megmutatni, a bemélyedések és kiemelkedések fokozásával a formát erőben fokozni, stb.

A kubizmusnak ez a „La Palette” akadémian született és tanított formája ma már a múlté; nyomtalanul megszűnt. Magán viselte korunk tipikus hibáját: az intellektualizmust, mely a túlzott és helytelen irányú analízis felé hajtotta a művészeket. A kubizmus első fázisában ez az analízis a külvilág, a jelenségek felé irányult, bizonyos fokok az objektumtól tette függővé a kép, a szobor formai kialakulását. (A szubjektív elem sem hiányzott: a formák elrendezése, a kép, szobor fölépítése szabadabb volt, mint a természetet perspektivikusan ábrázoló, mondjuk naturalista művészeti korszakokban.)

A kubizmus fejlődésének második fázisában a szubjektív elem jut túlsúlyba. A természeti elem jóformán teljesen eltűnik. A festészetben a sík formákat, geometrikus színfoltokat vagy térformákat néha durva, néha finom tónusú átmeneteket, élénk lokál színeket látunk a szobrászatban szintén geometrikus formákat, gömböket, félgömböket, kúpokat, hengereket, gyűrűket, kockákat, oszlopokat egymás fölé és mellé rakva, csak a formaízlés ellenőrzése mellett szabadon elrendezve, arányosítva. Az esztétika belső, szubjektív törvényeit keresték a művészek: a belső ritmust, mely minden egészséges művészetnek az első mozgatója. Nem tettek egyebet, mint a zenész, vagy az építész: művészetük absztrakt eszközeivel igyekeztek esztétikai hatásokat elérni.

A kubizmusnak ezt az építészeti felé való kilengését (mely éppúgy, mint a kubizmus első periódusa analitikus jellegű, de azzal szemben befelé, a szubjektum felé irányuló) követte a harmadik fázis: a szintetikus természetábrázolás. Ebben a periódusban (mely egyúttal a kubizmus mai formája) az ábrázolások egyszerűek, összefoglalók. A természet rendesen ott van, mint az ábrázolt formák megindítója, de a megformálás szabad, önkényes: a hangsúly a formák, foltok, tömegek ritmikus, arányos, esztétikus elrendezésén van és nem az objektív valóságon.

Talán ez a szubjektív szintetikus kubizmus – az absztrakt kubizmus és a természet távoli visszhangjának egyesítése – a kubizmusnak a legtermékenyítőbb formája s a művészet jövő fejlődésére kétségen kívül igen nagy hatással lesz. (A kubizmus szubjektív, analitikus periódusa ennek közvetlen előkészítője és így a fejlődés szempontjából éppen oly fontos, mint ez.) Hogy a hatás milyen irányú és természetű lesz, azt ma még csak sejteni lehet. Valószínű, hogy nem fogja teljesen födni a mai kubisták aspirációit, mert a festészetben és szobrászatban nem fogja azt a szerepet játszani, amit a forrongások periódusában játszott. Ellenben az építészeti és más szabadabb művészetek stíluskitermelésére korszakalkotó befolyású lesz (ami különben az idej párizsi nemzetközi iparművészeti kiállításon nagyszerűen bebizonyosodott). A festészetben és szobrászatban eddig csak az állapítható meg, hogy a kubizmus éppen úgy, mint az expresszionizmus, fölszabadítólag hatott, az ösztönös formaalkotást a természet fölé segítette, s ha csak ebben merül is ki szerepe, el kell ismerni jelentőségét.

Az eddigiek alapján bátran megállapítható az, hogy a kubizmus mindentől távolabb áll, mint a pszichopatológiától és hogy a művészet fejlődésében egy szükségszerű tisztulási folyamat volt. A kubizmus meg nem értése a közönség hibája. Az emberek nagy része annyira benne él abban, hogy az utóbbi 400–500 év természetábrázolása az egyetlen helyes művészet, hogy amikor a kubizmusnak a hagyományokkal való nyílt szakítását látja, rögtön kész vele szemben az ítélettel. (A kubizmusnak egyébként a múltban is erős gyökerei vannak: az egyiptomi, ókeresztény stb. művészetek szelleme rokon a kubizmuséval.) – A közönség hibája a kubizmussal szemben az, hogy téves szempontokból nézi a művészetüket, a művészetet. A kubizmus első megnyilvánulásában a művészek hasonló tévedésben éltek: azt hitték, hogy a természet ábrázolásnak egy másképpen tökéletes formáját megtalálni a művészet feladata. Pedig a természet és a művészet függő vi-

szonya fordított: nem a művészet eszköz a természet minél tökéletesebb megismerésére, hanem: *a természet is egy eszköze a művészetnek, melyet a saját céljaira fölhasználhat és pedig olyan mértékben, amilyenben szükségét érzi.*

Stílus

Stílustörekvés, stílus, építészet, iparművészet stb., ezek azok a szavak, melyek a kubizmust még a legkonzervatívabb tudatában is jogosulttá tudják tenni. Ma, amikor a stílust a stilizálással, az építészetet a berkaszárnyával, az iparművészetet a tömegcikkkel tévesztik össze, a kubizmusnak ilyen beállítása lefokozás.

A kubizmus három stációja ösztönös fejlődése volt valami felé, ami nyilván hiányzott a mostanit közvetlenül megelőző művészetben, különben nem sodródunk volna oly vehemens erővel feléje. A kubizmusnak mind a három stációját a kiegyensúlyozott, nyugodt kompozíció jellemezte a kép és szobor szerkesztésére, fölépítésére való törekvés végighalad a kubizmuson akár természetet bont és magyaráz, akár elvont formákkal épít, akár szintetikus formavilágba transzponálja a természet képeit, formáit stb. A kubizmus tehát mindig konstruktív. Sokan szemére vetik a kubizmusnak, hogy hideg, túl racionális. Vajon a nyugalom hidegsége a fölépítés, konstrukció kizárólag az ész munkája? A tiszta harmónia rációval meg sem oldható: a tiszta, nagyszerű ritmusok, arányok, formaösszhangok megtalálásához az ösztön, a megérzés, intuíció, néha szinte a ráhibázás vezet; az ész szerepe csak a megtalált formák rendezése. – A kubizmus célja a képnek, a szobornak formai teljességét adni: függetlenül attól, hogy az a műalkotás természeti képet ad-e, vagy elvonatkoztatott, illetőleg kitalált formákból van fölépítve. A kubisták szerint a művészi alkotás akkor foglal el méltó helyet a természetben, *ha épp olyan teljes és szerves, zárt egész, mint a természet bármely más alkotása.*

Szemére vetik a kubistáknak, hogy munkáik az egyiptomi, néger és más művészetekre emlékeztetnek. Kétségtelen, hogy közöttük a rokonság fölismerhető. De ez a rokonság sokkal mélyebb természetű, minthogy másolásnak lehetne nevezni. Az, hogy egy művészet hat a másikra, csak azt jelenti, hogy a forma fölépítés, szelleme, rendje, ösztönös törvényei a ható művészetben és a megtermékenyítettben rokonok. Az egyiptomi művészet egyensúlyossága, plasztikai tökéletessége, zárt formálása hatott a barokk művészet nyugtalanságán, anyagitkolásán zsákutcába jutott művészetre, s a négerplasztika primitív fantáziájának természetet oly kevésbé tekintő ösztönös formálási hatottak a naturalizmusban kátyúba jutott művészekre.

A kubizmus föl szabadítás és új törvénykeresés. Befelé fordulás egy megfeneklett, stílustalanná vált naturalista művészeti korszak után; korszerű formakincs, formáló eszközök után való vágy a száz év óta halódó stíluszavar után. (Jellemző az utóbbi száz év építészete!) A megmozdulásnak be kellett következnie. Hiszen korunk annyira más, mint bármely megelőző kor, annyira új a föl-fokozottan száguldó életének ritmusa s az emberi alkotásoknak oly tömegét teremtette meg a természet ellenére, hogy csak egy gyökerében új művészet felelhet meg neki teljesen. A kubizmus csak egy részét oldotta meg az új művészet kérdéseinek. Hiszen a kubizmus, bár szerkesztésében komplex, de a nyugalmas kép- és szoborhatást keresi. A kubizmus természeténél fogva az építészetre utal, s az épületdíszítés szellemét, bár ma még nem egészen megvallozott, magában hordja. A mai élet száguldó lendületét a kifejezésre hivatottabb, líraibb művészi irányok főképp az expresszionizmus mutatják meg. Szintén belülről merített absztrakt eszközökkel és szintén a természethez visszatérő tendenciával, de már nem a képépítés, hanem a lírai kifejezés bevalott céljával. Míg a kubizmus a racionális ellenőrzése révén az építészetet keresi, addig az expresszionizmus líraisága az új képnek szolgáltató segítő eszközöket.

A kubizmus éppúgy, mint az expresszionizmus, a mai kor egységesen érzett vágyából, a korléleknek megfelelő formanyelv megtalálásának a vágyából fakad. *Stílus* tehát! Sokszor hajlandók vagyunk a stílust valami másodrangú dolognak tekinteni, mint valami külső mázt nézni. Pedig a stílus ennél sokkal több. *Stílus a korlélekből keletkező absztrakt formák összessége:* a kor művészetének egész formai része. Valószínű, hogy minden átmeneti stílusalkotó korban az új formák-

nak a megtalálása épp oly fontos volt az embereknek, mint nekünk ma. De mi a régebbi stílusforrongások első tíz éveiről nem sokat tudunk, talán a mienkről sem fognak később sokat tudni, de miután ma a forrongásban benne élünk s a stílushiányt erősen érezve, a formai kielégülésre erősebben vágyunk, és így míg az új formát meg nem találtuk, a nyugtalan keresés egészen természetesen válik. Sok kubistának talán ellenszenves lesz törekvéseinek ez a stíluskeresésé való látszólagos lefokozása. A kubisták az egész művészet megreformálásáról, az új alapokra való helyezeséről beszéltek. Megnyugtathatjuk ezeket a művészeket. A stílus igen nagy dolog: az egész művészetnek formai alapja. Ezenkívül már csak a tárgyi tartalom marad, s a képzőművészetben a formai tartalom legalább is olyan lényeges, mint a tárgyi.

Nagy különbség van a természet-stilizálás és a stílus között, a kubisztikussá leegyszerűsített természeti forma és a kubizmus formája között. A kubizmus mindentől távolabb áll, mint a stilizálástól; még, ha a természet is a tárgya, nem leegyszerűsít, hanem újat alkot, átformál, átarányosít. Hiszen tudjuk, hogy a kubizmus egyik periódusában egyáltalán nem használ fölismerhető természeti formát. Ez bizonyítja legjobban, hogy a kubizmusnak a természetén túl sokkal lényegesebb céljai vannak.

Lehet, sőt valószínű, hogy a festészeti és szobrászati kubizmus egy nagy tévedésből fog hamarosan kijózanodni. Ez a tévedés azonban nem a formára, hanem a tartalomra fog vonatkozni. Hiába csiszolta, alakította a kubizmus a formát akármily tökéletesé, valószínű, hogy egy bizonyos idő múlva a legtökéletesebb forma is üres lesz: az emberek nem fognak megelégedni azzal, hogy a művészet csak l'art pour l'art formát adjon. Egész biztos, hogy a tárgy a téma, a valamit mondani akarás hamarosan újra előkerül és elfoglalja azt a helyet, mely ma éppúgy megilleti, mint minden idők művészetében megillette.

Párizs, 1923. nov.

(Magyar Írás, 1925.)

Kritika a kritikáról és két könyvről

Kritika a művészetre vonatkozó vélemények harca. Ha nem is valljuk Wilde-dal, hogy a kritikus a legnagyobb művész, de kétségtelen, hogy a kritikus a legnagyobb megértője a művészeknek, érzékeny membrán, mely mindenre, ami a művészetben történik, reagál. – A kritikus szerepe mindig másodlagos: soha irányt mutató, mindig regisztráló. Objektív kritika nincsen. A kritika éppúgy változik, mint maga a művészet: állásfoglalás pro és contra. Mint ahogy jogosult az impresszionizmus kritikusaiknak vak állásfoglalása a naturalizmus mellett, úgy jogosult a művészeti defetizmus pesszimizmusa is az idealizmus eljövendő művészetbe vetett bizalma is. A kritika szempontok harca: örökké mozgó, élő kritika a kritikáról, kritika a szempontokról. Hiszen a szempontok változnak: élnek és elenyésznek.

Kállai könyve új szempontokkal való hadat üzenés. A faji magyar művészetet a „kötetlen”, „laza” faktúra, a „bőséges clair obscur”, a „túlfűtött érzékiség”, a temperamentum korlátlan uralma, tehát a líra jellemzik. Kalotaszegitől Mezőkövesdig mennyivel több variánsa van ennél a magyar léleknek. Aranytól Petőfiig, Babbitstól Adyig, Bartóktól Kodályig az örökös kettőssége a konstruáló és lírikus magyar művészeknek. Nem kár egy szempontért (mely igaz, de nem kimerítő) Székely Bertalant, Rippl Rónait, Kmettyt, Csákyt és egy sor szobrászt (talán Horvayt [?] kivéve mindet) fölláldozni! Azután egy másik ismét igaz, de kétélű szempont. A magyar művészet kispolgári. Igaz és természetes. A polgári élet ellaposító, eszméig emelkedni nem tudó, napokat egyformává alacsonyító levegője meglátszik ma egész Európa l'art pour l'art-ba fulladt művészetén. De a kiút nem Moholy-Nagy s a többi önmagát kielégítő l'art pour l'art konstruktőr. A művészet nem játék („főlős energiánk van, sportot űzünk”) és nem „fiatalos öröm a kínálkozó élet-perspektívának szépségén és szabadságán”. Mivel kollektívebb ez a l'art pour l'art, mint amaz, mennyivel kevésbé individuális szórakozás ez a céltalan konstruálás, mint az a lényegtelen dolgokon való el-

lágulás? Az egyetlen kollektív konstrukció az, amely épületté valósul, az egyetlen tömegeket összefogó piktúra, mely tökéletes formában, tökéletes eszmei tartalommal ünnepli az örökké azonos és mégis mindig új életet. S itt értünk el az egész új művészet és az egész kritika eredendő hibájához: ma az egész művészetben az eszköz lett céljá s a kritika bírálatának legfontosabb tárgyává. Amennyire szükség volt a művészetnek a formai forradalmára, annyira nem jogosult a formai eredmények egy részét kiragadni s azok alapján osztályozni a művészetet.

Kállai könyve mégis – valljuk meg, elfogultságának és hibáinak ellenére – egyike a leglényesebb írásoknak, melyek az utóbbi 25 évben magyar művészetről megjelentek.

Rabinovszky könyve nem harci könyv s lehetőség szerint tárgyilagos, A XIX. század művészetének barokk újra meg újra felcsendülő hatása és a passzív természetábrázolásra való törekvés a két főirányítói. Ami ezenkívül még mutatkozik, az régi stílusoknak a művészetre való intellektuális ráerőszakolása. („A legújabb kor művészete belső következetesség híján, talajvesztettségből magára kényszeríti a különböző hatásokat.”) A szecesszió új elemeket hoz be a művészetbe (sík- és sziluett-szerkesztés). Az utóbbi 20 évben az akadémizmus és naturalizmus passzivitásával szemben a legújabb művészi irányok aktivitására törekszenek, mely aktivitás azonban csődöt mond és az új klasszicizmusban visszatorkollik a passzivitásba. „Lehangoltan tapasztaljuk, mint válik korunkban lehetségessé a gyenge utánaérzőket még gyengébben utánaérezni.” Ezek a szempontok és ez a lehangoltság, mely Rabinovszky könyvében uralkodnak. A könyv kétségtelenül hasznos munka és elsőrangú kézikönyv. Eltekintve az adatok halmazától, melyeket ő juttat először íly kezelhető formában a magyar közönséghez, megfigyelései, csoportosításai érdekesek, igazak, kapcsolatokat jól meglátók. Egy „de” azonban van s ez egy igen súlyos de. Rabinovszky a kételkedés esztétikusa, ki külső dolgokból néha igen súlyos következtetéseket von befelé s különösen a legújabb törekvésekkel szemben rossz megfigyelő, a dolgok mögé látó. Pedig nehéz nem észrevenni azt az óriási különbséget, amely Rousseau „a vámszedő” „életvalódisága”, Herbin zárt naturalizmusa és a XIX. század passzív naturalizmusa között van. Lehet, hogy az aktivista művészetek és esztétikusok által fölállított elméletek irányították őket, de kétségtelen, hogy nem estek vissza abba a passzivitásba, amelytől nagy erőfeszítéssel elszabadultak. A naturához való új visszatérés *aktív* visszatérés: a művészek a valóságformák *akart* elrendezéséhez jutottak el a tárgyon túli absztrakciókereséseken, képszerkesztésen, képarchitektúrán keresztül s ha ez az aktív naturalizmus nem is gondolat, de a művészet alkotásának örök törvénye, minden jó művészetnek a kulcsa, melyet az utóbbi századok naturalizmusa vesztett el a művészek részére.

Az izmusokon átfürdetett művészet új formálási törvényhez, új *stílushoz* jutott el és ha csupán ez lett volna az egyetlen eredménye, akkor is korszakot alkotó jelentőségét nem lehet elvitatni.

Mindenesetre örülnünk kell annak, hogy a mai mostoha viszonyok között és a mai művészetellenes időkben egy író annyi alapos munkát és türelmet szentelt annak, hogy az új művészet előfutárjait, gyökérjelenségeit fölkutassa és rendezze, és a közönséget mintegy bevezesse az új művészet vegykonyhájába.

(Magyar Írás, 1926.)

Korforduló

Az új művészet genealógiája

A szkeptikusok fáradtan fekszenek a tegnap hervadt avarján. Mindent tudva, ami a múltban történt, hitetlenül nézik a fiatalok nagy hevülését s örülnek minden zökkenésnek. Nincsenek csodák a földön s nincsen semmi új, senmi, ami az ő múlton rágódó tudásukban elő ne fordult volna már valamikor. Hiszen a legforradalimibbak sem hisznek rendületlenül s a legnagyobbak is visszaesnek abba, amit nagy hűhóval félredobtak. Cézanne a múzeumok művészetét állítja maga elé

példaképnek, Picasso fölfedezi Ingres-t és a görögöket, az új szobrászok a négerbe és egyiptomi-ba siklanak ki. Minek a nagy nekibuzdulás?

De az élet továbbszáguld hétmérföldes lépésekkel s haladásában geometriai haladvány szerint sokszorozza meglepetéseit. Ami tegnap még mesének is merész lett volna, ma megvalósul. A csodák a szemünk előtt, a kezünk alatt keletkeznek s ha csak egy év lehetőségekben való gazdagodásának mérlegét vonjuk meg, fokozottan bízhatunk. Az új élet ritmusa szédítő iramban lüktet s naponta hullanak félre azok, akik hátra vágyva, hontalanok benne, akiknek múlton táplálkozó vére nem asszimilál. Az emberiség új hőskorát éljük s az élet a hőskorok brutalitásával gázolja le azokat, akik régi realitásokba kapaszkodva, nem hisznek új realitásokban.

Hiába tétovázznak egyesek, hiába riadnak vissza egy-egy túl nagy nekilendülés után, a művészet sorsa nem kétséges. Ha Cézanne a múltnak művészetét akarta vágyakozva – bár rácáfolt művészetével vágyaira –, úgy a kort, az ő korát fejezte ki, mely kételkedésében is új mérföldköveket rakott le az élet és a művészet fejlődésének útján. Ha Picasso megtántorodik néha és visszanez a múltba, ez csak azt bizonyítja, hogy még ő sem tisztult meg teljesen, mert kora sem tisztult meg teljesen újjá. De a művészet sorsa kétségtelen, mint ahogy az új élet útja is napról napra határozottabban rajzolódik ki. Ha az átmeneti kor embere még zavaros is, közel vagyunk már ahhoz az időhöz, hogy az új életet s az új embertípust megvalósítsuk.

A művészet korának lelki tükre. Az ember átöleli benne világát, harmóniába önti az élet megvalósulásait s egységbe kovácsolja a sokféleségét. De több ennél. A művészet képzelete szárnyán tovább építi azt, amit az élet megalkotott, tovább formálja, gyúrja, alakítja az adottakat. új lehetőségeket mutat az életnek, előre veti jóslásait és az élet utánalendül. Mert a művészet éppen úgy alakítója korának, mint az emberi lélek, emberi szellem minden más megnyilatkozása; a művész éppen úgy teremtő tényező az élet nagy építkezésében, mint a tudós és a mérnök. A művész, akár ír, akár épít, fest vagy szobrokat készít, az életet szolgálja, s azok a korszakok, melyekben a művészet elapad, az emberiség terméketlen korszakai.

A művészet az ember örökös harmónia után való vágyódásának a kielégítése. Pillanatnyi lerög-zítése, megformálása annak a valaminek, ami az emberi értelem rendező munkája nélkül formátlan maradna, ami az örök mozgásban, fejlődésben meghatározatlan káosz maradna, ha az emberi szellem időnkint rendet nem teremtene benne, meg nem alkotná a metszetét, meg nem adná az értelmét, nem jelezné a továbbfejlődés útját.

Az emberiségnek a világgal szemben való elhelyezkedése a művészet mellett a filozófiában és a vallásban nyer kifejezést. A filozófiából, vallásból és művészetből híven rekonstruálni lehet minden korszak szellemi struktúráját (a művészetnek még a külsőségeiből is, mint a kézírásból a grafológia segítségével az író karakterét), miután a szellemi életnek ezek adnak határozott formát; sőt az emberi kutatás, a tudomány is aszerint terelődik bizonyos irányba, hogy ezek szellemi érdeklődésünket merre lendítik. Korszakok nem ismétlődnek, nem is ismétlődhetnek, hiszen oly sok faktorból állanak s egyik kor művészete sem lehet jó, ha nem a saját elemein épül. Persze, a korok egymásból folynak, nagy ívek ívelik át azt a végtelen sok pillanatot, melynek a ma is egyike, de korszakok, világfölfogások, irányítottságok időnkint lezáródnak s új orientációk buggyanak föl és erősödnek folyóvá.

Az emberiség legutolsó nagy korfordulója a renaissance volt. A renaissance előtt a vallás állott a lelki élet tengelyében, a teológia volt az egyetlen tudomány, amelyet műveltek s a vallás szolgálatában íródtak a könyvek, épültek katedrálisok, folytak háborúk. A renaissance előtti kor művészete a valóságot mint elképzelést ábrázolta; a valóság törvényeit nem ismerte, mert nem kereste, s művészeté vált elképzeléseiben a természet formái fölött ösztönösen más törvény: a formálás, a képépítés absztrakt törvénye állt. Vannak művészettörténészek, akik a középkor művészetét legfontosabb megnyilvánulásának: a mozaiknak anyagára vezetik vissza, s az ábrázolásnak ebben a korban elterjedt módját mozaikstílusnak nevezik. Ez az elnevezés és megállapítás nem állhat meg, miután a középkort közvetlen megelőző és követő korokban mozaikkal sokkal természetszerűbb, sőt egészen naturalisztikus képeket is készítettek. (Ettől függetlenül igaz az, hogy a mozaiknak is jobban megfelel ez az ábrázolás.) Sokkal valószínűbb, hogy ennek a *stílusnak* kifejlődése a kor szellemére vezethető vissza, mely világtól elforduló és emberfölötti dolgokkal foglalkozó volt s mely jobban bele tudta magát érezni ebbe a látásba, elképzeléseinek megfelelőbb volt ez az ábrá-

zolás, mert elvonatkoztatottabb, irreálisabb, tehát ünnepiesebb, átszellemültebb, monumentálisabb hatások keltésére alkalmasabb volt bármely másíknál.

A renaissance művészeinek a természet felé fordulása a kor szellemi átalakulásának következménye és kísérője, s nem véletlen, hogy a görög-római szobrokat, melyeket a középkor elásott vagy elpusztított, ebben a korban újra megtalálták és fölfedezték. Európa minden gondolkodó agyának figyelme a természet felé fordult, a természetet nézte és találta meg, a vallás és a belső dolgok háttérbe szorultak. Míg a tudósok boncoló kés alá vették az egész, ésszel tapintható világot, s mérés és mérlegelés tárgyává tettek az égboltozattól a föld felületéig és mélyéig mindent, addig a művészek alkotásaikban szintén közelebb és közelebb jöttek a külső világhoz, a természet objektív képéhez, s az elképzelés fölé helyezték a természethűséget. Míg az előző kor művészetének vezetője a kép vagy szobor harmonikus formai megjelenése volt, s lelki életének irányítója a teológia absztrakt világa, addig a renaissance-ban a kompozícióval vitába száll a perspektíva és az anatómia, s az emberi lelkek középkori harmóniáját megzavarja a fölfedezett reális világ.

Az analízis útja, melyre az emberiség a renaissance-ban rátért, a renaissance-ot követő századokban fokozott mértékben folytatódott. A barokkban már nemcsak a perspektíva, hanem a fény is megbontja a képet: nincs szimmetrikus, nyugodt kompozíció, és a fényárnyéknak az egész felületen egyenletesen hullámzó játéka nem nyújt sehol nyugvópontot a szemnek. A szobor is hullámzik és lebeg. Az épület, melynek falát a festészet és szobrászat megbontotta nyugtalanságával, saját formáiban is dagad és feszül. A barokk kor embere nyugtalanul keresi élete útját a földi dolgok között, amelyeket fölfedezett, de amelyekben nem tud még kiigazodni, mert minél többet megismer belőlük, annál bizonytalanabbnak érzi létét, helyét mellettük. A filozófia ugyan igyekszik új elméletek fölállításával rendet teremteni a szellemiekben, de elmélete a vallással vitázik, s így tartósabb nyugalomhoz nem tudja a lelkeket juttatni.

A XIX. század sem hoz nagy változást. A tudományos kutatás és a művészet csak még objektívebb lesz. Az impresszionizmus, mely a század festészetét Turnertől Monet-ig végigkíséri, a természet pillanatnyi hangulatait igyekszik ellesni s szinte tudományosan áll a természettel szemben (Ruskin). Utolsó idejének fejlődése el sem választható a prizma és a komplementer színek fölfedezésétől. Építészet ebben a században jóformán nem volt, pedig sokat építettek. A korszellem analízise és történelemkutatása nem is vezethetett építészethez; az emberek túlságosan a régít nézték, s a sok megismerésben, külső világkutatásban elvesztették hitüket és bizalmukat önmagukban. Egy másik analitikus tudomány is ebben a században kezdődik és fejlődik ki: a pszichológia. Az ember kutató szeme kíváncsi lett saját lelki életének a megnyilvánulásaira, s megfigyelése, boncolása alá vette a lelket mindenütt, ahol elérhette. Ezzel a materializmus betetőzte kutatásait: mindent megismerhetőnek, sőt mérhetőnek találva, nem hitt már a reális dolgokkal foglalkozó tudományokon túl semmiben: szkeptikus lett.

A XIX. század végén a naturalisztikus művészet eljutott elvének az ad absurdum való keresztülviteléhez és megrekedt: holtpontra jutott. Szerencsére ekkor már, s különösen a XX. század elején, a filozófia megtalálta a hidat, vagy tán inkább azt a kis lökést, melyre a művészetnek szüksége volt, hogy a mélyebb emberi érzéseket melyeket a naturalizmus gátja nem engedett élethez jutni, kiobbantsa. Míg a materializmus és naturalizmus az élet pillanatnyi metszeteiben, mint egy mikroszkóp alatt nézte, a század legvégén Bergson filozófiája az életet mint folytonosságot kezdte figyelni. Az élet örökké mozgó, mondja Bergson, csak az ember rögzíti le egyes pillanatait. Az intuíció: a meglátó, – az intellektus: a mechanizáló, objektíváló. A világ-objektum csak a szubjektumon át van. Az intellektus csak az intuíción át láthatja helyesen a külső világot, mert a mozgó világ igazi lényegét csak az ösztönös intuíció ismerheti. A világ megrögzítetten objektív mivoltát még jobban és tudományosabban döngeti Einstein, ki a mozgást mint negyedik dimenziót matematikailag is beleviszi világlátásunkba. A világ a mozgás relációjában létezik, s a testek egymáshoz viszonyított sebességének a függvénye.

A gondolatnak ilyen irányba való terelődése segítette át a művészetet azon a holtpontra, melyhez az objektív ábrázolás dogmája juttatta. Az élet tehát nem fix, ha mérhető is, csak általunk, rajtunk keresztül van: mozgásunk, sőt megérzéseink és érzéseink relációjában. Miután ezzel meglátásaink súlypontja befelé helyezkedett, tehát a külső világgal, mely kaotikus és mozgó, belső világunk szabadon rendelkezhet.

A szabad rendelkezést pedig különbözően lehet értelmezni. Miután külső világunk is az idő

függvénye és belső világunk időfogalma, hangulatainktól, belső ritmusunktól, tetszésunktől és akarattunktól függ, tehát a világot, amely maga sem fix, ezeknek befolyása alatt alakíthatjuk. És pedig aszerint, hogy mi a célunk vele, mit akarunk belőle megmutatni, milyen szabadságokat veszünk és milyen korlátozásokat fogadunk el és állítunk föl magunknak. Ezen az alapon keletkeztek a XX. század elején lefolyt művészeti forradalomban a legkülönbözőbb *izmusok* (futurizmus, expresszionizmus, kubizmus), melyek mind félredobták a naturalizmus objektív ábrázolásának a receptjét és *szubjektív* alapokon, néha az intellektus erős közreműködésével igyekeztek belső megfigyeléseiket, elképzeléseiket, vízióikat műveikben objektívnálni.

Közben a külső világ maga is nagy változásokon ment át. Az a világ, mely a múlt században csendes meditációk türelmes objektuma volt, abszolúte is megváltozott és megváltozott relative az ember látásának és megértésének viszonylatában. Az automobil, a repülőgép, a film, a színes és plakátokkal telefestett ház, a fényreklám, a gázzal színezett elektromos fény számtalan meglepetése, az építészet új meg új hatásai: napról napra változtatják a világról alkotható képzetünket annál is inkább, mert korunk sok száz év tudományos előkészítésének eredményeit szűri le. Az eddigi munka gyümölcsképpen műhelyeinkben keletkeznek az új fölfedezések, új gépek, szerkezetek, melyek fogalmainkat az időről, térről, sebességről, fényről, hőről, anyagról egészen újjáalakítják. Az ember a múlt századok passzív és analitikus élete után *aktív* lett s aktivitásában újjáformálta világát. Minden kisiparos, minden polgárember találmányokon töri ma a fejét s mindnyájan azok között a találmányok között élünk, melyeket a föltalálók nekünk szállítanak. Míg a múlt századokban *megismerni* volt az emberiség jelszava, a maiban: *teremteni*.

Korunk absztrakt elképzelések megvalósításainak a korszaka. Az absztrakt szóval sokat éltek az utóbbi időben, szembehelyezve azt a konkrétummal, amin a külső világ tárgyait értették. A filozófia és a képzőművészet szemével nézve a dolgokat, nehéz szigorú határt vonni absztrakt és konkrét között. Tulajdonképpen a *külső* formája *mindennek*, amit az ember teremt: absztrakt, mint ahogy absztrakt minden stílus, akár naturális elemekkel szerkeszt, akár természettől távoleső elemeket használ föl, ha mindjárt részleteiben is. Absztrakt: az az elképzelés, amelyet a filozófia s a metafizika alkot magának a világ összefüggéseiről, s melyet a valóságra ráhúz, hogy rendet teremtsen a dolgokban, vagy amelyek szerint a valóság elemeit elrendezi – éppúgy, mint a művészet a stílusalkotásban. Absztrakt: a matematika, melyben legtisztábban sikerült az embernek elvonatkoztatnia az ő alkotását a dolgoktól. De absztrakt képlet megvalósítása a *gép* is. melyet a mérnök az energiák kihasználására elképzelt. Az energiák mozgássá válását először képzetben valósítjuk meg, azután konstruáljuk meg a gépet, melynek formaelemeit is mi választjuk (bizonyos korlátok között). Az emelődaru még egy konkrét feladat szolgáltatásban is százfeleképpen oldható meg. Tehetjük egy, két vagy több támaszpontonra, középen vagy oldalt támaszthatjuk, hídnek, vagy kinyúlóan szerkeszthetjük. Hiába „célszerűség” az egyik szempont – mely, mondjuk, a konkrétum benne – a mechanikai képlet, az adottságok fölvétele – bár még ez is összefüggésben van a valósággal – az emberi *akarat* függvénye, mert, mint a fönti példa igazolja, az adottságokat szabadon választhatjuk. A legszabadabb, miután a többi szabadságot is szolgálatába hajtathja, a szerkezet végleges külső megjelenési formája: az, hogyan viszonylanak egymáshoz szélesség, magasság, tömegek; lompos-e vagy karcsú, idegesen kiugró vagy nyugodt-e a gép? Hasonlóképpen áll az emberi befolyás szerepe minden más gépre, legyen az lokomotív, automobil, repülőgép, vagy bármi más. Absztrakt képleteket valósít meg az ember az elektromosság és a kémia segítségével, mikor fény- és színhatásokat hoz létre, elképzeléseivel, kombinálásával, bizonyos összefüggések előidézésével. Végül absztrakt akarattába kényszeríti az ember a való világot a filmben, ahol bizonyos elgondoláshoz képest, bizonyos célból *önkéntesen* rendezi el a dolgok egymásutánját.

A megvalósított emberi alkotások megjelenési formája, minden célszerűségi szükség kielégítése mellett is, az ember *belső ösztönének* a függvénye: minden, amit az ember *teremt*, formában a *belső harmónia* és arányvágyunknak vezetése alatt áll, tehát *esztétikai rugókon* nyugszik. Ezek pedig a *priori* emberiek és absztraktak.

Az építészeti absztrakt jellegéről talán fölösleges is beszélni. Hiszen köztudomású, hogy az építészet minden időben *emberi elképzeléseket* öntött anyagba. Csak eltévelyedés volt, amikor a valóságnak bármely elemét illúziókeltés céljából fölhasználta (oszlopok, amelyek fát vagy bambuszkévéit utánoztak, emberi alakok, melyek épületrészeket tartanak, interieurök, melyek cseppkőbarlangszerűek stb.). Ma a technika új fejlődésével az építészet lehetőségei beláthatatlanul föl-

fokozódtak s az új *formai szenzációkat*, melyeket az építészettől várhatunk, ma még képzeletben sem tudjuk megközelíteni.

Marad végül a képzőművészetnek az a két megnyilatkozása, mely a renaissance óta főképpen a való világ ábrázolásában merült ki: a festészet és szobrászat. (A képzőművészet amaz ágairól, melyek az építészettel egyenesen kapcsolódnak és amelyeket díszítőművészeteknek szoktak nevezni – üvegfestés, szőnyeg, dekoratív szobrászat stb. – nem kell külön beszélni, miután azok az építészet függvényei s formáikban és formálásuk szellemében ahhoz igazodnak.)

A világ külső képe és az embernek a világhoz való fiziológiai relációja XX. században teljesen átalakult, vagy alakulófélben van. Emberi megvalósítások vesznek körül mindenütt. Ma a tárgyak jó része az ember függvénye, emberi fantázia szülötte. Ha tehát a műalkotás kiindulópontja maga a külső világ, úgy ma a világtól kapott külső benyomások is újak. (Kivéve a természetnek már eddig is ábrázolt világát.) Azután a művész ma nemcsak emberi alkotások között, hanem *bennük* és a segítségükkel él: automobilról, repülőgépről, felhőkarcoló 50. emeletéről nézi a természetet; a filmen pedig a világítási, fény- és színhatások fantasztikus meglepetéseivel megtörve látja a világot. A világhoz való relációja tehát *objektíve* is megváltozott. (A szubjektív változásról, melyhez a filozófia segített, főntebb szóltam.)

Emellett a művész másban is korának gyermeke. Mikor hivatott és hivatatlan, avatott és avatatlan új találmányokon töri a fejét, az energiák fölhasználásának új módjait kutatja, *a művész is új energiákat akar új kifejezéshez segíteni*. Az ő energiája pedig művészetének valamennyi eszköze: a szín, a valeur, a vonal, a forma stb. A mai ember megvalósító, újító, teremtő, *nem passzív* szemlélője a folyton változó, mozgó életnek: a művész is ilyen. Eszközeivel alkotja, alakítja, ki-egészíti, gazdagítja a világot és művészetének a világát. Mint ahogy a mérnök célszerűség mellett esztétikai hajtóerőknek is szót fogad, mikor konstrukciójának: hídjának, épületének, gépének bizonyos formát ad, úgy a festő vagy szobrász munkájának megjelenési formáját sem a tárgy határozza meg, hanem ugyanaz az *absztrakt elképzelésekkel teremtő ösztön*, mely egész világunkat újjáformálta. A műalkotás vezetője az absztrakt forma, mely a művész által születik.

Az új kép- és szoborformálás egy másik faktora az a korunkat jellemző ösztön, mely magában az alkotásban, az *újat-teremtésben* talál kielégülést. Új lehetőségek után kutatni, új viszonylatokat teremteni, új szenzációkat találni; kiépíteni önmagunkból valamit, ami még nem volt, megvalósítani olyan formai (színbeli, valeurbeli stb.) absztrakciókat, melyek a *képen, a szobron át lesznek realitásokká* s azon át helyezkednek el a világban, mint új objektumok. Mert elhelyezkedve az életben, annak kétségtelenül alkotóivá lesznek. Hány olyan közismert plakát van, mely szín-és vonalösszeállításával annyira belerögződött a többi, külsővilágbeli élményeink közé, hogy lényegesebb helyet foglal el közöttük, fontosabb asszociációs alanná lesz sok természeti élménynél.

A szín, a valeur, a vonal, a forma – nem is szólva az arányról, ritmusról, mely csak az emberi alkotáson keresztül van – nemcsak a természet világa révén, hanem *önmagában* is él, alakítható, esztétikai objektum teremtésére használható. Ma a művész is fölfedező, kutató, konstruktőr s örömet leli azokban a fölfedezésekben, melyekhez az ő különleges energiái, alakító eszközei segítik. *A mű legfontosabb kritériuma és megbírálásának szempontja az, hogy saját törvényében annyira organikus és teljes legyen, mint a természetnek minden alkotása* (az is a saját törvényében tökéletes!) *s így a természet alkotásai mellett mint egyenrangú teremtmény állja meg a helyét.*

(Új Szín, 1931.)

A XX. század művészete

A művészet rendeltetése, hogy a bennünket körülvevő világot nekünk lelkileg lakályossá tegye. A tudomány átalakítja a természeti valóságot, az ember testi, fizikai szükségleteinek szolgálatában. A művész a lelki szükségleteket elégíti ki, átemberesíti, amit a tudomány alkot. A művészet az ember lelki, érzelmi világának vetülete és így sokféleségében is egységes, függetlenül attól, hogy milyen anyagban nyilvánul meg. Hogy melyik művészet hol és hogyan avatkozhat be a nekünk

való világ kialakításába, azt az egyes művészetek anyaga, termelőeszköze dönti el. De miután egy korban valamennyi művészet azonos forrásból, az emberi lélekből ered, tartalmában és formájában rokonszellemű lesz.

Az egyes művészetek anyaga – az anyag adta formálóeszközök – döntik el, hogy az a művészet mit és hogyan tud megvalósítani az emberi lélek sokféle megnyilvánulásából, hogy a lelki élet melyik területét képes tükrözni. A „mit”-re a korszak szellemi beállítottsága van befolyással. A „hogyan”-ra az anyag mellett a formában rejlő kifejezés is hatással van. A formából, ha olvasni tudunk benne, visszakövetkeztethetünk valamely történelmi korszak emberére.

A lelki tartalmak visszaadására, kifejezésére ősidőktől fogva eszközöket keresett, talált, készített az ember. A barlangképekhez, később a totemfaragásokhoz, még később az agyagedények díszítéséhez és bizonyos hangok, ritmusok visszaadásához szerszámokat talált magának. A szerszámok az idők folyamán tökéletesedtek. A tam-tam dobtól, nádifurulyától nagy az út a mai precíz és bonyolult hangszerekig.

A XX. századot gépi korszaknak szeretjük nevezni. Gépinek azért, mert az emberi tevékenységnek automatizálható részét, a fizikai erőt kívánó munka javarésztét, de még a szellemi munka mechanizálható részét is szellemesen szerkesztett gépeinkre hárítjuk át. A mechanikus munkát már jó régen, de különösen a XIX. században az ember fokról fokra a gépre bízta. Az új az, hogy ma már oly tökéletesek gépeink, hogy a legbonyolultabb, legprecízebb munkát, munkafolyamatot bízást hagyhatjuk rájuk, mert jobban, pontosabban elvégzik azt, mint jömagunk.

A gép birtokba vette az ember életét. Géppel ébredünk, élünk és alszunk el mindennap. Géppel írunk, olvasunk (írógép, rádió, televízió stb.), számolunk, közlünk, hogy csak a szellemi kénytelt szolgáló dolgokat soroljam. Hiszen se szeri, se száma a testi kényelmet szolgáló gépeknek. Gépi korban élünk, mégha az emberi élet alapfunkciói, fizikumunk, agyának szerkezete nem is gépesíthető. Az életforma megváltozik, de a lelki életet mozgó örök emberi dolgok: szerelem, születés, növekedés, elhasználódás, bizalom, félelem, halál nem változnak meg lényegükben. S a szellemi élet többi mondanivalója mellett, ezeket önti korszerű formában minden idők művésze.

Az új életformának, életszéméletnek formában új művészetet kell kialakítania. A rettenetes káosz, mely a század eleje óta a művészetben mutatkozik, a vajúdnak tektonikus erejű megnyilatkozása. Nem tagadjuk, hogy ez a vulkanikus erejű földindulás már eddig is gyönyörű káoszvirágokat hozott napvilágra. Az új művészet alakulóban van, s más lesz, mint bármely eddigi kor művésze. Ennek az új művészetnek ma már mutatkozó tendenciáival, pozitív megnyilvánulásával szeretnék most foglalkozni, a bennük rejlő rend és rendszer nyomait felkutatni. (A nyilvánvaló negatív jelenségek elmarasztalására nem érzem magam jogosultnak, mert valószínű, hogy nevelésemből származó elfogultságom akadályoz abban, hogy megértsem a bennük rejlő szándékot.)

A XX. század művészetének megalkotásában az alkotó ember használatba veszi az egész léltárat, amit századunk rendelkezésére bocsájtott. Tehát a magateremtette gépeket is. Vegyünk sorra pár új jelenséget, melyeket az utóbbi évek a művészetben felvetettek.

Londonban a Buckingham palotával szemben egy minisztériumi épület földszintjén volt egy kiállítás „Kibernetikus művészet” címmel. Kibernetikus vezérlésű szerkezetek padlón, falon levő papírlapokra írták, festették mozgásukat, s az elmozdulás nyomában ábrák, rajzok, színvariációk keletkeztek. A mozgások haladó ismétlődésében, s elfordításában bordázott rajzú felületek formálódtak, igen ötletes, szép mintákat alkotva. A mozgásokat emberi ütemezéssel, vezérléssel az ember adagolja a gépbe, s a gép variálja, vezeti le azokat, kibernetikus kapcsolódásokkal, folyamatokkal. Egész sor különbözőképpen variált rajzot, ábrát, színeket mutattak be ezen a kiállításon, s nem egy közülük újszerű és szép volt.

A Jaquard kártyasort, a gépzongora kártyarendszerét is ember készíti el és gép vezeti le. De ezekben a gép egy adott folyamatot kártyahíven reprodukál. A kibernetikus vezérlésnél a gép szerepe sokkal bonyolultabb: ha emberi vezérléssel is, új formációkat kreál, maga alkotja a keletkező formasort.

Egy diavetítésen nemrég képeket mutattak be, amelyek úgy keletkeztek, hogy lencsén, prizmán át és közvetlen rásugárással, fényeket, színeket, formákat sugároztak egy vagy több felületre. A fényeket hol bontva, tompítva, árnyalva, hol teljes hatáskorig sűrítve, hol játékosan rezgetve, hol harsogó erőig felfokozva vetítették, azután lefényképezték. Moholy-Nagy László kísérletezett

a bauhausi időkben ilyesmivel és fényképezett ily módon képigényű dolgokat. Ezek az itt vetített képek a technika fejlődésének megfelelően színekben, árnyalatokban gazdagabbak voltak azoknál.

A párizsi „Art nouveau” múzeumban kiállított mobilokon mozgó, forgó alkatrészek fényvel, színnel átvilágítva vetítődnek a falfelületre. – Calder mobiljait a szél mozgatja és teszi elevenné. De kár tovább sorolni, hiszen az utcán minden este találkozunk vezérelt, mozgó fényjátékokkal. Azok hozzátartoznak a mindennapi életünkhöz.

Külön kell még megemlíteni a filmet, mely a XX. század művészetének mind önállóbban alkotó területe, mert formai és tartalmi élményanyagot tud nyújtani. Egy kísérleti kisfilm vetítettek nemrég. A színek és rajz áradata fölfestve, letörülve állandóan folyt rajta. Felfutott egy rajz, színeződött; átszíneződött más harmóniába, a rajz átformálódott, más színhanggal új színorgia színezte. És így tovább. Fél óra hosszat folyt és oldódott a rajz, gyúlt és oszlott a szín. Valami izgató, lenyűgöző folyamat játszódott le az ember szeme előtt. Telített élmény volt. – A rajz és mesefilmek is fantázia teremtette világot varázsolnak elénk, új, maradandó emlékeket őrzünk meg magukban róluk.

A XX. század művészetének egyik jellemzője a gépesítés, mechanizálás mellett, az anyagok szerete, kultusza, néha túlzott hangsúlyozása. Az egyes művészetekben használt anyagok kiindulási forrásai nemegyszer ihletői művészi alkotásoknak. A forrasztó pisztolytól, a fényképtől, filmtől, a mobilig, kibernetikáig, a vakolókanáltól az üstdobig minden jó arra, hogy emberi vezérléssel művészet keletkezzen belőle. A festészetben még a homokkal, kavicsal, emailal, lakkal stb. való festés is alkalmas művészi alkotás létrehozására, ha a hangsúly nem a készsége van, ha a burok nem álcáz belső ürességet, ha a felhasználó anyag tudatosan érlelt emberi tartalmat segít megvalósítani.

A véletleneknek, véletlenül létesülő formáknak is szerepe lehet művészi alkotás létrejöttében. Nemcsak a környezetünkben véletlenül keletkezett, megjelenő és észrevett formákra gondolok, mint amilyenek a természetben gyakoriak (pl. fák törzseinek, ágainak, gyökerének rajza nekünk véletlenül jelenik meg), sem amelyeket emberi alkotások (pl. épületek, városképek, neonfények, plakátok, stb.) visznek bele környezetünkbe, hanem azokra, melyek szemünk láttára keletkeznek, például a kaleidoszkópban vagy fények tükrözésekor, esetleg a vakolókanál véletlen játéka révén falfelületen, és az alkotás folyamán használt anyagokban. Ezek mind ihletők lehetnek, termékenyíthetik a képzeletet, ha tudatosan felhasználja azokat és nem véletlenül maradnak benne az alkotásban.

A képzőművészetben különböző anyagok használata arra vezet, hogy a régi megkülönböztetések, műfaji határok fellazulnak, elfakulnak, a műfajok összerázódnak, új értelmezést kapnak. A képzőművészet és iparművészet relációjában mutatkozik leginkább a műfaji eltolódás és elbizonytalanodás. Mikor szűnik meg egy művészi alkotás képzőművészetnek lenni, és mitől válik iparművészetté? (Persze, helytelen dolog a minősítés, különösen, ha az értékítéletet is takar. A művészet egy, és független attól, hogy milyen anyagban valósul meg!) Az iparművészetben az anyag s a tárgy rendeltetése nagyobb hangsúlyt kap. (Használati tárgynál a gyakoríthatóság fontos kötöttség.) Az iparművészeti alkotás az egyes daraboknál érheti el a képzőművészet szintjét. Az anyaghoz való nagyobb hozzáértés miatt itt az iparművészt előnyben van a képzőművésszel szemben, aki viszont kisebb kötöttsége miatt, szabadabban alkot: az érzelmi, gondolati mondanivalót nagyobb szabadsággal, a formában rejlő kifejezést nagyobb intenzitással juttathatja érvényre. A művészi teljesség, az esztétikai mérlegelés azonban olyan kategória, melynek alapján egy mértékkel mérhetjük az iparművészet, képzőművészet, de még bármilyen most felmerülő, új művészi próbálkozás értékét is. A jó iparművészet, alkalmazott művészet éppúgy mélyből fakadó emberi tartalmat tükröz, mint bármely más művészet. Formai megnyilvánulásaiiban rokon lesz akár az építészettel, de még a zenével is. A ritmikák, harmóniák hasonlítani fognak egymáshoz: hiszen egy-től többől fakadnak. A művészetek között a rangsorolás értelmetlen dolog, hacsak nem abból a szempontból, hogy egy-egy művészeti ágban vannak magasabb rendű és piacra szánt, alsóbbrendű alkotások. Ha majdan megépül a XX. század katedrális (nem fontos, hogy milyen célt szolgál) lehet, hogy egy-egy színes üvegablak kifejezésben felülmúlja majd az éppúgy hagyományos, díszítő célú freskót.

Miután a művészet rendeltetése, hogy a világot az emberhez alakítsa, egy-egy művész tevékenysége sem szorítkozhat egy műfajra, művészetre. A művészek e század eleje óta átlélik a határokat, s ha elő is fordul, hogy kellő szakmai ismeret nélkül nyúljanak szomszédos művészetekhez, általában

eleget tesznek a mesterségi kívánalmaknak, nem egy esetben a mesterségen belül is újítanak, forradalmasítanak.

Fernand Léger egy alkalommal azt mondta: „Adjanak nekem egy zsák kést, és én azokkal a késekkel képet csinállok.” Le Corbusier kitűnő alkotásokkal ajándékozta meg az építészetet. Építész volt, de mellette újra törő képeivel és szobraival is hozzájárult századunk művészetének kialakításához. Lurcat is építész volt, mégis szőnyegeivel és gobelinjeivel erősen hatott az új művészet kialakulására.

Még két magyar vonatkozású példát hoznék föl: Kemény Zoltán képzőművészetnek szánt fém fantáziái, melyek nekem az erdélyi népművészetet idézik, és amellet térben, formában tökéletesen megoldott felületi játékok, művészi élmények, képzőművészetnek vagy iparművészetnek minősülnek-e? Értékben elmaradnak-e Kovács Margit mesét mondó kerámiai mellett, mert azok konkrétebbek. – Vasarely grafikai és képei igen rafináltan megalkotott, ritmikus élmények. Nem egy XX. századi művész adta-e bennük hozzájárulását a század művészetéhez, amely keletkezőben van?

Tanulmányom további részében az emberre, a XX. század emberére próbálok figyelni, és választ keresni arra, hogy milyen formaforrásokból táplálkozik, milyen szellemi rugók alakítják a XX. század művészetét, hogy a művészet további alakulásának ebből folyó törvényszerűségeire vonjak le következtetéseket.

Minden szellemi tevékenységet, így a művészetet is az agy belső mechanizmusa vezérli. Az ösztön és tudat bonyolult kapcsolata jellemzi ezt a tevékenységet. Az ösztön veti fel a művészet tartalmi és formai invencióit. Az úgynevezett ihlet, mikor a tudat szemét lezárva az ösztönnek engedünk szabad folyást, fontos gerjesztője a művészetnek. Az ösztön munkája bizonyos fokig automatikus. Az ösztön szülte gondolatból úgy lesz művészi alkotás, hogy a tudat is belekapcsolódik az alkotás folyamatába. A tudat teremt rendet az ösztön fölvetette hangzások, látomások, formák képzeletvilágában: érlel, mérlegel, vezérel. Még saját működését is ellenőrzi, rendszerezi. Az ember megismerő és alkotó tevékenységét a maga alkotta rend és rendszer szerint vezérli.

Miután a művészet a forma közvetítésével fejezi ki mondanivalóját, először a formával, annak forrásaival foglalkozom. Ezek a források igen különbözők. A rajtunk kívüleső világ formái természetesen hatnak képzeletünkre, de minden felhasznált forma átmeny ösztönünk, tudatunk szűrőjén, amíg művészi formává érlelődik. Az emberi fantázia legalább annyi formával gazdagítja a művészetet, mint a külső világ. A képzőművészetben, díszítő művészetben például a geometriai szerkesztés, statika, dinamika, harmónia, ritmus stb. emberi forrású formákat alakítanak ki, s ezek szerveződésben kapcsolódnak az ember világához, mint a kívülről asszimiláltak.

Gépeinkkel ma már a természetből is sokkal többet megismerhetünk, mint régen. A mikroszkópon át egészen új, csodálatos formaélményekben részesülünk, s a fényképezőgéppel rengeteg új formát örökítenek meg a kutatók, a sztratoszférától egészen a tengerfenéig. A biológiának, fizikának, kémiaának számos folyamata formateremtő. Ezek a formák ott, ahol keletkeztek, ok és okozati kapcsolatban vannak. A művészet absztrakciójában, ha szerepelnek, új értelmet kell hogy kapjanak.

Minden kornak megvan a maga formavágya, formaigénye, s a természet gazdagságából minden kor művészete – ha él vele – azokat a formákat használja fel, melyek a kor forma-kívánságának megfelelnek. Nem véletlen, hogy a barokk felfedezte a gomolyfelhőket. Hogy valamely kor formaigényét hol és hogyan elégíti ki, a végtelen lehetőségekkel hogyan él, az a kor szellemi beállítottságától függ. A művészet, a tudomány, a technika a kor emberét vetíti ki, képviseli a bennünket körülvevő világban. Ha korunk művészetét akarjuk megérteni, a kor emberét, annak gondolkodásmódját kell elsősorban megismernünk.

A múlt század eleje óta a természettudományos világszemlélet nyer mindinkább teret az emberek gondolkodásában. Ez a világgal szemben való állásfoglalás – gondolkodási rendszerünknek ma is egyik sarokpillére. Ha tehát a sok fonalat, melyből művészetünk összeáll, egységes szövetté akarjuk összeszőni, fogadjuk el a természettudományos szemléletet központi gondolatnak, vezérfonalnak.

A természettudományos gondolatból fakad a funkcionálizmus. Az, hogy ugyanúgy, ahogy a természetben, úgy az emberi alkotásoknak is funkcióknak, célnak, rendeltetésnek kell kifejlesztenie, irányítani, alakítania azt a tárgyat, formát, szervet, mely valamely felmerülő feladat, szükséglet, meg-

oldását, kielégítését maradéktalanul teljesíti. A művészet és a mérnöki tudomány egyik feladata, hogy a világot az emberhez idomítsa, emberszabásúvá alakítsa. Testünknek, lelkünknek vannak itt igényei. A feladat már ezeknek kielégítésében is igen bonyolult. De a természet példájából folyóan igények lépnek fel a keletkező alkotás felépítésével, szerkezetével és formájával kapcsolatban is. — A természetben minden élő vagy nem élő tárgy anyagából, keletkezéséből folyó törvényszerűségeket követ, s ezek alakítják ki a formát, mellyel a világban megjelenik. Az emberi alkotással szemben is igényelnünk kell, hogy az saját törvényében legyen teljes, és mint organikus alkotás beilleszkedjen a természet alkotta világ rendjébe, megállja a helyét mellette. Organikusnak akkor hat egy termék (legyen az mérnöki vagy művészi), ha a maga célján, rendeltetésén túl szerkezetében, megjelenésében anyagának, technikájának követeléseit is tökéletesen kielégíti: anyagszerű.

A század elején az építészetben például a funkcionalizmust úgy értelmezték, hogy az épület, a lakás legfontosabb feladata, hogy az ember testi szükségleteinek megfeleljen. A lakás tervezésénél mérték a légköbmétereket, de még a legökonomikusabb lépésszámot is. A lakógép fogalma ekkor keletkezett. Azóta az igények száma és jellege kiegészült, és mind fontosabb szerep jut a szépnek. Ma már a gépeket a célszerűség mellett esztétikai szempontból is alakítják (ipari formatervezés). A funkcionalizmus konstrukív szemlélete s a kötöttségektől való szabadulni vágyás, a fantázia esztétikai gondolata nem egyszer kerül egymással konfliktusba. A mérleg két serpenyője ritkán van egyensúlyban, s a hol ide, hol oda való kilengés jellemzi az új művészet fejlődését. A ráció és a képzelet vezette esztétika hintamozgás viszi azt lépésről lépésre előre.

Az építészetben mutatkozik ez legpregnansabban. A század húszas éveiben fellépő „Zweck Kunst” az alapokig letisztította az építészetet. Kockaházai riasztóan ridegek, sivárak voltak, s mivel a háború után épültek, a gazdasági szempont kapott nagyobb súlyt, szemben az esztétikával. A vasbeton adta szerkezeti lehetőségek kiaknázását ugyan megkezdték már, de az akkori technikai adottságokból következően, ez még alacsony fokon állt.

Az anyag ismerete és a technika fejlődése azóta már nagy lépéssel vitte előre az építészetet. A beton, vasbeton, héjbeton, acél, alumínium, szegecselt vas stb. szinte korlátlanul alakítható, s az épület belső organizálására szerkezeti felépítése végtelen lehetőségeket nyújt a mérnöki-művészi fantáziának. A belső játék szinte a természet erőjátékaival vetekszik.

Az anyag mellett funkcionálisan értelmezendő, az épület formai megjelenését meghatározó építési technika. A vasbeton korszak elején az acélvázal erősített betont a helyszínen döngölték deszka-szerkezetbe, alakították fallá. Ma már mind nagyobb elemeket géppel készítenek gyárban, a rendeltetési helyen pedig gép rakja egymásra és szereli össze azokat. A lakóépület eleme rövidesen a készen szállított lakáskaptár lesz, melyet az épületen egy tagban raknak egymás mellé és fölé. Az építész szerepe, az elosztás megtervezése mellett, mind jobban a folyamatok sorrendjének ütemezése és ellenőrzése lesz.

Az anyag és technika erősen kitágította a téralkotás és az esztétikai formálás kereteit. A képzelet nem tudja túlszárnyalni a lehetőségeket. Ezekkel a lehetőségekkel nálunk még alig élnek, nyugaton pedig nem egyszer visszaélnék. A vasbeton nyújtotta szabadsággal az építészek épületeiket szinte szabadon mintázzák, mint szobrász a szobrát. A régi építészetben az anyagnak, technikának gyakran meghatározó szerepe volt a stílus kialakításában. Ma, amikor minden lehetséges, az anyag, a technika nem köt eléggé, nem irányít. Szinte jobb volna, ha jobban kötne.

Ma az épület belülről kifelé épül. Az esztétikai funkció az épület rendeltetése, tartalmi mondanivalója kialakításába jobban beleszólhat. A belső organizmus dönti el, vagy legalább befolyásolja külső megjelenését. Más organizmus a lakóház, irodaház, és más a színház, stadion, a középületek, szállodák és főképpen más a gyár. Ma már mindenütt találkozunk jó és szép megoldásokkal, de érzésem szerint a gyárépületeknél csendül ki legjobban a XX. század hangja.

Korán volna még századunk építészetében, alakuló formarendjében a kor stílusát megkeresni, de egy-egy nagy építőművész munkássága révén már felfigyelhetünk tendenciákra. Mies van der Rohe toronyházai, melyek zárt hasábformájúak és fémmel, üveggel burkoltak, határozott hangot jelentenek városegyütteseinkben, valamint Saarinen New-York-i repülőállomása — ezeknek szinte ellentéte — a maga testekhez formált dinamikus külsejével. Szintén egy hang, mely csak a mi századunkban keletkezhetett. E két véglet között sok igen szép épület keletkezett szerte a világon, hol a statika, hol a dinamika elvég hangsúlyozva, új formaötletekkel, új esztétikai hanggal. A korszerű, szép még csak alakulóban van. De az anyag és technika szeretete, kultusza már ma is jelleget ad neki.

Hogy a funkcionalizmus elvét még jobban megvilágítsam, egy példát veszek az alkalmazott művészetek területéről: ma valamennyi művészet az anyag, technika, struktúra mítoszában él. Különösen az alkalmazott művészetek, hiszen azok egy burokban születtek az építészettel, testestvérei annak. Természetes, hogy a testvérművészeteknek alkalmazkodniuk kell a hajlékot adó építészethez.

A színes üvegablak szerepét, jellegét próbálom most a funkció szemszögéből elemezni. A színes üvegablak ablaknyílása az épületnek, és így szerves része annak: külső formájában, arányaiban, belső beosztásában alkalmazkodnia kell ahhoz. (Az alkalmazkodás a gótikában valósul meg a legtökéletesebben, mert ott az épület kőszerkezete beleépül az ablakba.) Az ablak keretrendszere az épület külsejének, de belsejének is alkotóeleme. Az üvegeknek tartószerkezete, de tagolója is az épület, és így az épületnek és képnek egyaránt kialakítja formavilágát. – A színes ablaknak legfontosabb funkciója, hogy színharmóniájával, színelosztásával a belső tér szándékolt hangulatát támogatja. Az üvegek formájában nem függetleníthető tehát sem a keretétől (az épülettől és a tartó szerkezettől), sem az üvegdarabokat összefogó rögzítőanyagtól (ólom, cement stb.). A kép formai megjelenésére mindezek visszahatnak, s célszerű, ha formaadásukat a kép tervezésénél felhasználjuk, kiegészítve a kívánt tartalmi mondanivalóból származó formákkal. Ha az alkotás minden funkcionális igénynek eleget tesz, akkor épül be szervesen a környezetébe és lesz egyúttal a saját törvényében teljes.

A többi alkalmazott művészetnél is érdekes és hasznos volna a funkcionális kívánásokat nyomon kísérni, és a kapcsolatokat levezetni, de ez túlságosan kitérítan a tanulmányom keretét és keveset adna hozzá gondolatmenetem elvi részéhez.

Ezzel a tanulmánnyal megérteni és értelmezni igyekeztem egy folyamatot, melyet a század eleje óta alkalmam volt figyelemmel kísérni; szinte a forrástól máig nyomon követni. A művészetet természetesen hagyni kell a maga ösztön-szülte pályáján kifutni. Ha tudatunk időnként regisztrálja is a meglevő és keletkező dolgokat, ne azért tegye azt, hogy a fejlődés menetét megkösse.

Remélem, sikerült tanulmányommal századunk művészetének jellegét, lényegét kitapogatnom és ezzel hozzájárulnom az új művészet jobb megértéséhez.

Egy nagy művészi korszak épül a század eleje óta. Sok fogalmat kell átfogalmaznunk, sok értéket átértékelnünk ahhoz, hogy elfogulatlanul ítélhessünk és vehessünk részt az építkezésben. Ebben a zajlásban sok régen helyesnek hitt elv kerül a lomtárba, és sok évszázadokig elvetett szempont újra a felszínre. De ahogy századunk életformája is lassan alakot ölt, úgy művésze is keletkezőben van. S ha saját fejünk fölött nem döntjük össze az egész kártyavárat – feltárt és még feltáratlan csodálatos lehetőségeinkből kiformalódik majd a XX. század művésze.

(Párizs, 1968.)

Természetelvűség és absztrakció

„Ein wunderbares Gebilde der Schaffenden Natur.” Ezzel, a szinte fárszának hangzó frazeológiával hozta hozzám nap mint nap francia internáltságunk alatt egy német professzor a természetnek csodálatosnál csodálatosabb alkotásait. Medúzát, rákot, tengeri sünt, kagylót, cápatojást, a tenger képződményeit, a bresti öböl partján; bogarat, hernyót, lepkét, követ, virágot a lanveoci vár udvarán. És minden alkalommal lelkesen magyarázta, hogy a természet mily gondosan és ökonómiával látta el teremtnéyeit mindennel, ami működésükhöz, fennmaradásukhoz szükséges. És, hogy ez a természeti gondosság nemcsak logikus, de szép is. Engem is rávezetett, hogy ilyen szempontból figyeljem, tanuljam a valóságot.

E napokban J. S. Bach H-moll Miséjét hallgattam a rádióban. A teremtő természetnek milyen csodálatos megnyilatkozása ez is. Hiszen az ember és mindaz, amit az ember alkot, közvetve a teremtő természet műve.

A természet megismerésében ma már messzire jutottunk, mióta mikroszkóppal, atombontással,

sztratoszféra szondázással sikerült a mélyébe és magasába behatolnunk. Tanultunk, tanulhattunk belőle sokminden hasznosat.

A fogságban fűt, fát, tücsköt és bogarat, mindent, ami a kezem ügyébe került, tanulmányoztam, lerajzoltam és élveztem, csodáltam a természet gondolkodását, gondoskodását. Élveztem, hogy milyen rend, rendszer, szerkezetiség van minden, a természetben megjelenő dologban, jelenségben. Még az öndíszítésben is figyeltem a formák keletkezésének útját. — Az állati csont metszetét is kirajzoltam egy anatómiakönyvből, csodáltam, hogy a csonttrészecskék elhelyezkedése a csont burkán belül mennyire szigorúan a statika és dinamika ismert törvényeit követi.

Együtt voltam internálva egy müncheni bajor festőművésszel, aki a természet megoldásaiból próbálta levezetni az emberi gépek leghelyesebb megoldását. Az áramvonalas autókarosszériát ő már akkor (1916-ban) megrajzolta. (1921-ben könyve jelent meg ilyen irányú tanulmányairól.) A természet-tudományos gondolkodás végső kicsendülései voltak ezek az eredmények, és itt válik el tőlük, itt lesz nyilvánvalóvá a különbség természetelvűség és természetmásolás között. A század elején megjelenő funkcionalizmus és bauhausi gondolat már a természetelvűség szellemében fogant.

Ma túljutottunk a természeti analógiák keresésén, de el kell ismernünk, hogy az indulásnál megnyitott profítáltunk a természet leckéjéből, és mennyi profítálnivalónk maradt még mindig. A repülőgép útja az ikaroszi gondolattól, a madárszárnytól, a mai, léglökéses repülőgépig, példa arra, hogyan alakul, születik az emberi forma. Kezdetben propeller hajtotta a levegőt a madártól tanult szárny alá és vitte előre a géptestet. Madár jellegű volt az aeroplan is. Ma megtízszereződött a sebesség és a magasság, rakéta jellegűt kapott a gép, és szivar-rakéta formát vett fel. Elcsökevényesedtek a szárnyak, a természetűséget elhagyva természetelvűvé lett a gép.

A holt-tengeri sün tüskéitől megfosztott burkolata csodálatos kupola-képződmény. Lyukacsos vízáteresztő nyílásai gyönyörű példái lehetnek a díszítő rajznak, a természet öndíszítésének. Feladatuknak tökéletesen megfelelnek, a természet törvényeit pontosan követik ezek a mézsköböl épült, élő állatot őrző védőszerkezetek. Ezért organikus a hatásuk. Ismerte ezeket Nervi is. Hogy mennyire hatottak rá, mikor tetőszerkezeit, kupolaszerű boltozatait tervezte, ezt nem tudjuk. De annyi bizonyos, hogy előregyártott, betonelemből összerakott, fölső teret fedő, lezáró boltozatai, kupolái éppúgy követik *saját* anyaguk és statikájuk törvényeit, mint a tengeri sün burka, és mert saját törvényeit követik, lesznek természetelvűek.

A természetben minden lefordítható a fizika, a matematika nyelvére. Az emberi alkotások megtervezésénél a sok funkcionális mellékszempont mellett, melyeket az alkotás célja, rendeltetése diktál, a kiindulás a fizika igényvilága, mely a matematika nyelvét érti. Hogy az erők játékát nyomon kövessük, nagyobbára kell is, hogy erre a közös nevezőre hozzuk, erre a közös nyelvre lefordítsuk. Ezen belül minden feladatnak sok variánsa van. Azért kísérletezünk, szelektál az ember, hogy a szerinte leghelyesebb megoldást megtalálja. A természet is ezt teszi: sok variánsot produkál, melyekből a legéletrevalóbb viszi tovább a láncot. Minden, amit a természet alkot, a saját törvényében teljes. Az emberi alkotások úgy lesznek természetelvűek, a természettel azonos értékűek, ha saját törvényüket tökéletesen követik, ilyen-olyan okból nem csúsznak át más törvény, rendszer területére. A képzőművészetben például az anyagszerűség ilyen saját törvény. Nem anyagszerű, ha egy épület más térben megjelenő valóságot, például barlangot imitál, ha tele van rakva az épület jellegét cáfoló, leromboló díszítő formákkal, az épület formavilágát meghazudtoló dekorációval. Ennek számít az is, ha akár festészet, szobrászat címén természeti formák jelennek meg az épületen, hacsak nem tudjuk az épületen, zárt felületén, térben meggyőzővé tenni azokat.

Ha szobrászati vagy festészeti alkotások a valóságban mint tárgyak jelennek meg, megint csak az kell, hogy ösztönös igényünk legyen, hogy azok illeszkedjenek bele organikusán az adott környezetbe, ugyanolyan természetesen ható tárgyai legyenek a világnak, mint a természetnek emberi beavatkozástól mentes alkotásai. A természetben is, ahol mint tárgyak megjelennek, így állják meg legtokéletesebben a helyüket.

Az emberi értelem vezet a tudományhoz: a valóság megismeréséhez és megértéséhez; a bennünket körülvevő és bennünk levő valóság megismeréséhez és megértéséhez. Extrospektíven és introspektíven. A tudomány objektív; szubjektív a művészet, de mindkettő antropocentrikus, emberközpontú. Az antropocentrikusság nyomait még a tudományból sem tudjuk egészen kizárni, kiküszöbölni.

A tudomány a természetadta elemek segítségével építi, átépíti, alakítja a valóságot embernek valóvá, a művészet lelkileg, érzelmileg igyekszik emberszabásúvá áthangolni azt, az „életbe behazudni

a harmóniát”, vagy az ember alkati beállítottságától, világlátásától függően a diszharmóniát. Mert a természet lélektelen, objektív. Kaotikusan tele van zsúfolva mindenféle jóval-rosszal: A „struggle for life” törvényei uralkodnak rajta. Kitérésében gyakran el is pusztítja teremtményeit. (A mitológia és vallástörténet arról regél, hogy a primitív ember emberi tulajdonságokkal, szándékokkal ruházta föl a természet teremtményeit, megszemélyesített jelenségeit.)

Az ember visszahat a valóságra. A tudomány és a művészet belső világunkat vetíti ki, képzeletünk világát valósítja meg környezetünkben. Hogy ezt tehesse, segítője a forma, mely fejlődése különböző fázisaiban, korszakaiban tükrözi az embert. A formavilágán át közelíthetjük meg az embert legjobban, mert az keletkezik legsponatánabbul. Vonatkozik ez a műszaki alkotásokra, a tudomány világára éppen úgy, mint a művészetre.

A képzőművészet területén az emberi alkotások hierarchiáját az építészet koronázza. Hozzá alkalmazkodik, azt kiegészíti a többi, az építészet szerepéhez jutó művészet: a díszítő művészet, mely csak formában kapcsolódik az építészethez és a festészet-szobrászat, melyekben tartalmi igények kapnak hangsúlyt.

A művészet, de a tudomány is belső világunkat vetíti ki, valósítja meg környezetünkben. Ahhoz, hogy meg tudjuk valósítani elképzeléseinket, ki tudjuk fejteni magunkat, nyelvre van szükségünk. Közvetítő nyelvre. Az irodalomban éppen úgy, mint valamennyi művészetben. Értelmi kifejezésre a folyó nyelv szolgál, érzelmi dolgok közlésére a formák nyelve. Még az irodalomban is elválik egymástól a kettő. Az irodalomban a formanyelv a lírában, a költészetben kap hangsúlyt. A zene formáló eszközöiről sok élő ismeretünk van. Formát alkotó elemei századok óta ismertek. Ha változnak, módosulnak is, és alkalmazkodnak a mindenkori emberhez, lényegükben megmaradnak érzelmeik keltésének és kifejezésének közérthető eszközei, közérthető közvetítői. Az építészet formanyelve: a tér, az arány, a ritmus a fejlődésben csak számszerűen változik. A technika fejlődése, s a társadalmi igények csak a méreteket befolyásolják, a formákban kifejezést nyerő tartalmat nem.

A festészet és szobrászat formanyelvét még alig ismerjük. Századunk művészeti megmozdulásai ugyan sokat tettek, hogy közelebb jussunk a formai tartalom megközelítéséhez, de messze vagyunk még attól, hogy ezt a nyelvet egyértelműen értsük. Kötetre terjedne, ha a festészetnek és szobrászatnak formát képző elemeivel bővebben akarnék foglalkozni. Így inkább pár kiragadott példán próbálom ezeknek a formáknak eredetét, jellegét, lényegét megközelíteni.

Absztrahálás = elvonás, elvonatkoztatás. Az emberi agy természetes funkciója. A gondolat absztrakció. Az absztrakt művészetben, ahogy mostanában használjuk a kifejezést, szó sincs absztrakcióról, mert az absztrakt művészet elvonatkozott, de *eredetéhez kötött* művészet lenne, míg a nonfiguratív művészet ezt a kikötést nem ismeri: kapcsolata kizárólag az alkotójával van, annak lelki tartalmát vetíti ki a valóságba. A Formáló elemek keletkezhetnek absztrakcióval vagy spekulációval, de a hangsúlyt nem a keletkezésén van, hanem azon a tartalmon, amelyet a formaelemek hordanak és melyeket segítségükkel ki tudunk fejteni.

A vonal a festészetben, szobrászatban mozgást érzékeltet. A fizikában úgy definiáljuk, hogy az elmozdult pont nyoma. Ha szemünk nyomon kíséri, mozgást érez. Absztrakció? A valóság mozgásából is absztraháljuk. Ha a szél mozgatja a lombokat, folyása mozgatja a vizet stb., valóságos mozgást kísér a vonal. A művészetben mint kifejező eszközt tárgyi kapcsolataitól megfosztva használjuk.

Vegyünk egy másik példát, ahol szintén fizikai jelenséget viszünk át absztrakció formájában a valóságból a művészetbe, és ahol a fizika is tápot ad a formaelem természetének fölismeréséhez. A fizikában a szín a prizma színeinek sora. A meleg vöröstől a hideg kékig sorakoznak a színek a prizmán, s nemcsak hatásukban hidegek és melegek, hanem még tényleges hőmérsékletükben is lemérhetően viselik pszichikai hatásuk jellegét. Absztrahálhatjuk a színt, ha sokkal áttételesen is, a valóságból, ha meg tudjuk tisztítani a hozzáragadt csökevényektől, az asszociációktól és szimbólumoktól.

A megtisztított zínskála eleme lesz a művészet formakincsének és tolmácsolója az ember érzésvilágának. – Harmadiknak vegyünk egy formaelmet, mely tovább függetlenedik, önállósul a bennünket körülvevő világtól. Ez a formaelem a *ritmus*. Ritmus van a valóságban is. Minden tárgynak, növénynek, állatnak megvan a saját ritmusa. A művészetben megjelenő ritmus azonban a művész sajátos ritmusa, mely akarva, nem akarva rákerül minden alkotására. A ritmus valamennyi művészetben azonos kell, hogy legyen, mert azonos forrásból fakad. A ritmus nem absztrakció, hanem addíció: az ember a valósághoz hozzáad. Addíció egyébként minden: a technika, a természetátalakítás, s maga a művészet is és az ember minden nyoma a környezetében, a világban.

A zene és építészet is addíció a valósághoz. Ezek formáló elemeit nemigen hozhatjuk kapcsolatba természeti élményekkel. A zene és építészet egész kifejezési birodalma emberi eredetű: lelki világunk alkotása. Az táplálja és azt tükrözi. Természetes kapcsolatba hozható a többi művészet formavilágával és formálási módszereivel, s a ritmus különösen olyan formáló elem, mely valamennyi művészetben egyaránt és egyformán képviseli az embert.

A valamely korra jellemző formák adják a kor stílusát. A művészet, tudomány, filozófia, világnézet, életforma mind résztesz a stílus kialakításában, hiszen mindez belső világunk katlanában forr. – Hosszú idő, míg egy stílus kialakul. És az emberiség fejlődésének nem minden korszaka stílusalkotó. A stílust, kialakulásának sok feltétele mellett, száz évek érlelik. A csinált, akart stílusok tisztavirágéletek, s gyakran inkább a divat fogalmát merítik ki. A stílus nem akart dolog. Szervesen keletkezik s fejlődik ki: szerves kiegészítője a kornak s emberének. Nem külső cafrang, melyet a kor művészetére ráaggatunk, s nem egyes emberek tulajdona, alkotása, ha egyes emberek is viszik tovább a fejlődését. Stílusa a kornak van, s az alkati különbségektől eltekintve, valamennyi művész együtt alakítja, csiszolja.

A formábaöntés vágya kísérője minden időkből minden emberi tevékenységnek. Sok tanulságos példát tudnánk felhozni, hogy a XX. század embere hogyan keresi önmagát művészetének kialakítása folyamán. A századfordulón, a szecesszió idején stilizálták a valóságot. Virágot, bogarat, embert, épületet egy formaizlés sémájába kényszerítettek, ezzel gondolván stílust teremteni. Ezt a kényszert hamar lerázta magáról a valóság. Fordított előjellel a mi időnkben is történtek hasonló kísérletek. Divat volt, hogy a természetben talált ágakat, gyökereket, fakérget némi átfestéssel, átfaragással műtárgyként vittek be a lakásba. A természet igen gazdag formavilága inspirálón hathat, mindig is hatott az emberi fantáziára, de sokkal áttételesebben. A formát a tudományban éppúgy, mint a művészetben és a természetben, a feladatnak kell szülnie. Ha kölcsön is veszünk akár dekorációs szándékkal formát a környező világból, azt természeti mivoltából ki kell, hogy vetközzessük. Ha egy külső forma megragadja képzeletünket, annak belső oka van, belsőnk ragadta meg; az rezonált rá. – A természetelvűség az emberi alkotás folyamán a funkcionalizmusban nyilvánkozik meg, és az emberi alkotásoktól egy dolgot kíván meg maradék nélkül, hogy mikor megvalósul és tárgyként a világban megjelenik, saját törvényében törésmertesen teljes legyen. Csak így válhat a valóság szerves részévé.

Sok mindent megvilágít, ha az utolsó száz év művészetének alakulását az emberi gondolkodás, filozófia alakulásával hozzuk összefüggésbe. Az emberi agy, akár tudományt, akár művészetet művel, alkot, lényegében azonos mechanizmusú. A filozófia képviseli minden korszakban az emberi gondolkodást, az ember állásfoglalását a világ dolgaival szemben, és így bizonyos fokig irányítója a világ eseményeinek, harctere a világnézeteknek. A filozófia gyakran fut mellékvágányra, gyakran téved tévutakra, de mindig eleven kísérője, vezetője az emberi gondolatnak, tolmácsolója az ember felfogásának a világ dolgairól.

A XIX. század a természettudományok felvirágzásának a százada volt. A természettudományos gondolkodás kíséri végig az emberek szellemi fejlődését az egész századon.

A művészetet a XIX. század közepéig az elmúlt századok kicsengése jellemzi, ha időnként föl is csillámlik az új idők hangja. Az impresszionizmusban jelenik meg először a természettudomány nyoma a művészetben, a festészetben. A spektrum színeinek felfedezése a színbontás, a kiegészítő színek egymás mellé rakása ennek következménye, és ez megindítója a XX. század művészi forradalmának. A francia művészetben Seurat volt az impresszionizmus színelméletének földolgozója. Signac a színbontást, egymás mellé helyezést már rendszerként alkalmazta. A színek tudománya Cézanne-ban éri el legszebb kiteljesedését. Utána Van Gogh és a posztimpresszionisták már túlmennek azon, hogy a valósághűséget keressék. Már az impresszionisták is a valóságot „egy temperamentum közvetítésével” tolmácsolták. A posztimpresszionisták egyéni színvilágba írják át a képet. A súlypont az ember felé tolódott. Az alkati befolyáson túl tudatosan, szándékolatlan alakítják már a művészek a műtárgyat. A művészet embercentrikussá lett, a XX. század művészetét, annak alakulását, átalakulását ez az emberközpontúság kíséri végig. Sikamlós talaj, mert nincsen olyan ellenőrző lehetőség, mint a reprodukív művészetnek a természetben.

Mint minden nagy szellemi alakulásnak, a XX. századnak is az első lökést, lendületet a régítől való elfordulásnak, az új felé való tapogatózásnak az ösztönök adják. S az ösztönökre való teljes, ellenőrzés nélküli hagyatkozásnak első hangadója, szóvivője a múlt század végén és századunk elején a Bergson-izmus, az intuício elmélete volt.

Bergson szerint az emberi gondolkodás folyamat-teremtő fejlődés, melyen belül ugrásszerűen jelentkeznek a probléma lényegének intuitív meglátása: a szinte ellenőrzés nélkül való ösztönös ráhibázás. A Bergson-izmus a tudományban is, művészetben is új lehetőségeket tárt föl, eredményeket hozott. Túlhajtása felületességhez, befejezetlenséghez vezetett, ami a továbbfejlődést előbb-utóbb akadályozta, gátolta. Az ösztönösség különösen a művészetben szükséges tényező, de a műalkotáshoz nem elegendő. Az azonban kétségtelen, hogy a művészetnek az ösztönösség felé való átirányulása a külvilági látványtól a belvilági érzelmek felé tereli tovább a figyelmet.

Bergsonéval rokon szellemvilág hatja át a vele körülbelül egyidőben fellépő freudizmust, mely még inkább az emberi belvilág felé tereli a művészetet: az emlékezés felé, a tudat alatti álmokképek felé, a teljes passzivitás felé. Úgy keveri az emberben fölmerülő képeket, álmodott dolgokat, hogy az idő- és tér-fejezeteket összemossa és még, ha egy határozott emlékképre koncentrálna, akkor is keveri a tudat rétege alatt megjelenő egyéb élményekkel. A művészetben a szürrealizmusban valósul meg a freudizmus. Hogy a művészet továbbfejlődése szempontjából van-e jelentősége, azt nem tudhatjuk. A művészetet az emberi tudattalan felé sodorta, formavilágát fölszabadította, minnek a festészetben különösen erős volt a visszhangja, s a század közepéig megvolt a hatása. A többi, tárgyukban konkrét művészetekben hatása kevésbé mutatkozott.

Az Einstein-féle relativitáselmélet tovább lazította a művészet kapcsolatát a külső világ régtől ismert képével. Einstein a térszemlélet eddig használt három dimenziója mellé negyediknek az idő fogalmát kapcsolta be. Ez a külső világ új szempontból való megközelítéséhez vezetett. Egyúttal még erősebb szakításhoz a hagyományos szemlélettel. A tudat, sőt a tudás legalább kezdetben erősebben kapcsolódott a művészi munkához. Ebből az új térszemléletből született a futurizmus és kubizmus. (A valóság nagyobb megközelítésének ürügyén.)

A futuristák az einsteini elvek alapján (az idő fogalmának bekapcsolásával) a mozgást igyekeztek érzékeltetni, a világot mozgásában megragadni. De a valóságos, objektív mozgások mellett a belső, pszichikai eredetű mozgások is szóhoz jutottak műveikben. – A kubisták még nagyobb kalanddal indultak. Ők az elején a valóság tárgyainak minél magyarázóbb, értelmesebb leírására, ismertetésére törekedtek. A negyedik dimenziót úgy próbálták belevinni műveikben, tanulmányba, hogy az ábrázolt tárgyakat körüljárták, több nézetből ábrázolták őket ugyanazon a felületen, gondolatban átmetstették, és különböző átvágásait vitték a képre, az anyagokba. Hamar belátták ők is és a futuristák is, hogy a művészetnek nem célja a külső világ minél hivebb és értelmesebb ismertetése. Hamar rájöttek arra, hogy a kép, a szobor nemcsak ábrázol, hanem *műtárgy*, amelynek saját területén belül önálló élete van. Akarva nem akarva erre vezette rá őket a formabontásuk. Hiszen a bontás-elemekből képet, szobrot kellett csinálni és a valóság törvényei ebben nem sok segítséget nyújtottak. Eljutottak a kép és szobor önálló, embertől származó rendjének kereséséhez, korunk művészete egyik legpozitívabb eredményéhez. – Az expresszionizmusban is és a továbbiakban még sok mindenben a műtárgy-alkotás bújik meg a különböző jelszavak, izmusok mögött, ha nem is mindig megvallva. Az expresszionizmusban hangsúlyt kap a színek, formák kifejezőereje, az orfizmusban, op-artban a színek zeneiségén van a hangsúly, a konstruktivizmus az új tér-forma megkeresésén fáradozik, s az építészet felé néz, az építészetre utal.

Ezek a többé-kevésbé lezajlott mozgalmak építőkövei az új művészetnek, s ha nem tudnak azzá lenni, hamar elmúlnak, elfelejtődnek.

A filozófia, az emberi gondolat továbbra is vezetője, kísérője a művészi megmozdulásoknak. Nemcsak pozitívan, de negatívan, elfajulásaiban is. Az egzisztencializmus a „happening” kiváltója, tehát az ultra-realizmusé s a hippi-mozgalom, mely tele van tagadással, kultúra- és különösen civilizáció-izzonnyal, a teljes szabadságot hirdetve egyenes úton visz az anarchiához. Hogy múló rakoncátlankodás-e ez, az emberi természet ficánkolódása a rend és rendszer kötése ellen, nem tudhatjuk, de jó, ha jóindulattal figyeljük a megmozdulásokat, főleg, ha a fiataloktól jönnek, mert gyakran rávetnek arra, hogy hol hibáztunk.

Azt hiszem, nem volna helyénvaló, ha most a nonfiguratív vagy konkrét művészet védelmével, vagy elmarasztalásával foglalkoznánk még. Nem sok szó esett az egész tanulmányban erről, ha az egész erről is szólt. Aki elolvassa, remélem, közelebb jut e probléma és korunk megértéséhez még akkor is, ha cáfolnivalót talál a szövegben.

Mártély, 1972.

Újból a stílusról

A stílus az ember visszahatása a valóságra, egy korszak lelki képének kivételése a környező világba. Szellemi, gondolkodásbeli, világszemléleti, szerkesztésmódbeli egység, amely minden életmegnyilvánulásban megmutatkozik; a művészetben, műszakban, tudományban egyaránt és rokon formában. Benne nem az egyéni különbözőségek, hanem a kollektív megnyilatkozások a lényegesek, a korformálók.

Nehéz keresztmetszetet írni korunk jellegéről, karakteréről, pedig ez a melegágya annak a stílusnak, amely most alakul. Benne vagyunk a sűrűjében – talán éppen a közepén – alakulásának: pozitív és negatív jelenségei birkózásának, és ezért előfordulhat, hogy nem látjuk a fától az erdőt. Keletkezésében van valami: stílus, világkép, szellemiség, életforma, ami még nem volt, és nyilván az új szellemiség és életforma nemcsak az életstílust, de az élet megjelenési formáját, a korstílust is determinálni fogja.

Érthető, hogy zavaros az a világkép, amit mi benne élők mainak, XX. századnak szeretnénk látni, tudni. Nem is tudhatunk elfogulatlanul gondolkodni, amikor a múltból annyi elméleti kolonc maradt rajtunk. Ha ösztönünkkel ráérzünk is néha korunk hangjára, nehéz egymástól elválasztani a magunkkal hozott múltat a korunkkal összecsengő jelentőt.

A stílus alakulása ösztönös, spontán folyamat.

A század elején indult meg dübörgőben az átalakulás a tudományban, a technikában, azok gyakorlatba átvitt vetületében, s természetesen a művészetben. Ami a század eleje óta ezeken a területeken megvalósult, amit a század embere újat alkotott, tükröképe a korszak embere egész lelki alakulásának, és idővel minden vetületében azonos szellemű kerek, zárt világképpé formálódik. A stílus alakulásának folyamatát bármelyik területen nyomon kísérhetjük, de talán leglátványosabban a képzőművészetben.

A századvégi forrongások a művészetben előre jelzik mindazokat a változásokat, melyek a XX. század elejétől szinte máig izgalomban tartják a művészetet. Nemcsak formai dolgok ezek. Mögöttük filozófiai, pszichológiai állásfoglalás is áll.

A századeleji zecsesszió volt az első, tévedéseiben is lényeges lépés, amellyel az ember ki akart szabadulni a múlt szorításából, a művészet sok száz éves kötöttségéből, megrekedéséből. Nem akarom újra emészteni azt, amit a művészetek forradalma a század eleji indulás óta hasznosat és haszontalant hozott. A fejlődőképes maradt meg belőle. De sok könyvtáryi értelmes és értelmetlen írás tanúsítja, hogy mennyire megrázta a művészet közéletét mindaz az akarás, amelynek tanúi lehettünk.

Természetes, hogy ami századunk előzményeként és folyamán történt, az gazdasági, technikai, szellemi fejlődésünkéből törvényszerűen következett. A művészetben ez részben a külső valóság megtagadásának és az előző századok valóságainak félretevéseivel járt. A művészek figyelme a külső világtól befelé szívódva, lépésről lépésre a saját lelki és gondolati valóságuk felé terelődött.

A fantáziában, ebben a híg folyós közegben az egyes területek nincsenek elszigetelve. A gondolkodás nem korlátozódik egy területre, egységes, az egész szellemi gépezetet betöltő. Még mikor a festői, szobrászi alkotásokban a természet, a külső világ képe és tárgyai ihletik is meg a művészt, az alkotás csak akkor művészi értékű, ha a belső világ idomítja azt. A művész ennek szűrőjén át látja és közvetítésével adja vissza a külső világot, és alkati adottságai szerint szelektál kifejezési eszközeiben.

A korstílus alapja, hogy a filozófus, a tudós, a technikus, a művész azonos konstelláció befolyása alatt alkot. A külső világra való visszahatás, a művészek énjének, az embernek a kivételése, megvalósulása a környezetben. A lelki tartalom befolyása alatt építi föl az ember a neki való világot, melyet így a saját testére szab, hogy lakályossá tegye és jól érezze magát benne. A korstílus a belvilágban érlelődik, és a művész is, aki a korának gyermeke, világát, formavilágát csak ennek segítségével építheti ki, csak ennek segítségével alkothatja újjá a külvilágot. Biztos, hogy a keletkező stílus új lesz, más, mint ami volt, miután az adottságok, melyek a stílust gerjesztik, alakítják, alapvetően megváltoztak.

Korstílus csak olyan korban keletkezhet, amely elkülönül minden előző kortól. Amíg az új gondolatvilág ki nem alakul, az átmenetre jellemzően a stílus-próbálkozások zavarosak, kapkodók. Ha ki alakulnak az új fogalmak, és a gondolkodásbeli és társadalmi rend, akkor tisztul a kifelé is látható kép, és jut el a stílus a nyugváshoz. Átmeneti nyugalomhoz! Az ember is tovább alakul, tovább fejleszti mindazt, amit fejlődésében elért, és határozottabbá lesz a stílusról való fogalma is.

Mi most még csak a félidőben vagyunk, s ha kíváncsiságunk a következő lépésen munkál, és türelmetlenségünk nyomozza is a jövőbe mutató jelenségeket, ezzel sem tudjuk siettetni az új stílus századokra nyúló fejlődési idejét.

Vannak, akik úgy érzik, hogy korunk élettempója nem alkalmas arra, hogy stílust érleljen, mert naponta haladjuk túl, amit tegnap igaznak hittünk. Új felfedezéseink naponta cáfolják mindazt, amit előző nap végső igazságnak tartottunk. Az új technikák, technológiák alapvetően változtatják, váltják fel az addig használtakat. Kialakulatlanságuk oka, hogy még alig dereng szilárd fejlődésük vonalának nyoma. Pedig érezhetjük, hogy korunk igényli, keresi kifejezésének formáját, formavilágát, hogy kikerüljön abból az anarchiából, amelyben ma topogunk.

Ami a század eleje óta a képző- és iparművészetben történik, mutatja, hogy a művészetekben nyugtalanság munkál, ha ellentmondásosan is, zavarosan, szeszélyekkel terhelten és azzal a hátsó gondolattal, hogy minden új ötlet igaz. A formai és gondolkodásbeli ötleteket új stílusnak minősítik, külön néven nevezik. A korstílushoz ezeknek kevés a közük, inkább a reklám területére tartoznak. A stílus fogalmának összekuszálása vezet a kilátástalanság érzéséhez, és olyan konklúzióhoz, hogy korunk fejlődési tempója nem alkalmas arra, hogy stílust érleljen.

A következőkben az új stílus fejlődésének vonalát igyekszem kitapogatni.

Ha összehasonlítjuk világunkat, akár a külsejét nézzük, akár szellemi aspektusát, belső felépítését, struktúráját, nyilvánvaló, hogy más, mint apáink, nagyapáink világa volt. Ha mélyebben nézünk a változásokba, látjuk, hogy törvényszerű következményei szellemi fejlődésünknek: ismereteink, felfedezéseink sokirányú terjedésének, s vele párhuzamosan igényeink tágulásának. A XX. század elejétől máig is alapvetőek a változások. Alakul az új világkép. A stílus az embert képviseli, az emberre szabja át a tudomány, a technika, a lélektan dolgait, és az embert körülvevő egész világot. Még a ridegen objektívnek látszó tudományt is, mely a geometria, matematika precizitását képviseli kutatásainak irányításában, módszereiben az embert képviseli és a stílus szempontjából, mint maga a valóság is, csak eszköz az új valóság megteremtésében.

Gépkorszaknak szeretjük nevezni a mi korunkat. S valóban az emberi elme a gépekben teremtette meg legtipikusabban a XX. század új világát. Az embernek a dolgokhoz való egész szellemi hozzáállását befolyásolja – néha determinálja – a gépszerkesztésben érlelődő gondolkodásmód. A gép ma már minden tevékenységünkbe beleavatkozik.

A gépszerkesztésben a feladatnak, célnak, funkciónak legmegfelelőbb megoldást keressük, s miután a gépeknek a javarésze a termelésben szerepel, a gazdaságosság, a szerkesztés fontos tényezője. A gépszerkesztésben testet öltött szellem kiterjed a szellemi tevékenységek minden területére. Vegyük sorba:

Az új stílusforma kialakulásának szempontjából az építészetnek van központi szerepe. Az ember külvilági életében a környezetteremtés a vezérmotívum. Az épület, a város nekünk épül. A képzőművészet, iparművészet csak bútorozza az építészetet. Az építészet formaadása irányítja azokat. A nem tárgyalt alkotó művészetek (irodalom, zene, színház stb.) stílusát, ha áttételesen is, ugyancsak a stílusban megnyilatkozó korszellem befolyásolja.

Az építőművészet feladata a téralkotás. Anyaga a kő, beton, vas, fa, üveg stb., a technika, a technológia és a tér. De legelső sorban a kor emberének testi-lelki szükségletei. A megalkotott terek a kor emberére jellemzőek.

A technika, a technológia a stílus szempontjából nem döntő tényező, ha befolyásolja is, alkalmazkodik a stílushoz. A gótika ég felé nyúló, ég felé táguló tér-vágyához hozzáalakulnak a támasztópillérek. Annak érdekében keletkeztek! A barokkban az egyház és a művészek, főlísmerve a stílus lélekbe ható erejét, szinte tudatosan cáfolták a technikát, technológiát azzal, hogy az építészetet is a falakra festették és mintázták. Építészeti formákkal fődtek elképzelt világukat, s a túlbujánzó építészeti formák hazudtolták a valóságosakat. A gomolygó felhők formavilágát a fákra, lombokra, drapériákra is átvitték, s ez a formavilág a festészetet, a szobrászatot is átítatta. Még a zenei formák is ezt a szellemet képviselték.

Az építészetben eddig alkalmazott új technológia alap gondolata, hogy minden épület egy vasból, acélból, vasbetonból készült struktúra, szerkezet csontvázán nyugszik, amelyet burkol, látni enged, de alig érinti a külső kiképzést.

Az utóbbi években új technológiák, új anyagok, új ipari megoldások (panel, könnyűszerkezet),

építési technikák alkalmazásával sokminden változott. Sok építésben, művészen ébresztett ez kétkedést; a technikai változások üteme mellett alkalmas-e korunk új korstílus kialakítására? Hogy szükséglet ez a stílus, azt mutatja az a lázas formakeresés, amely a század eleje óta a képző- és iparművészetet, a zenét izgalomban tartja, és arra utal, hogy új formanyelv felel meg a megújult kornak. Az új formanyelv azonban nem a formáló eszközöket, hanem a formáló ember lelki képét fogja tükrözni.

A formálás szabadsága az építészetben igen nagy, s ezért az építészet éppen a stílus szemszögéből nézve igen nagy felelősséget hordoz.

Az esztétikai megformálás szükségessége kiterjed a környezet, a város, a táj területére is. Az épület strukturális megoldásának géppel rokon szerkezeti felépítése a városhoz, tájhoz idomulás esztétikai, képi, látványi kiképzése összefonódnak és kölcsönhatással vannak egymásra.

Még a gép is az ember formaképző vágyának egyik kifejezője: beleidomul keletkező világunkba. A formatervezett gép nemcsak mint gép, hanem mint tárgy is környezetformáló.

A gép is készülhet azzal a gondolattal, hogy mint önálló művészi alkotás szerepeljen világunkban. Az Eiffel-torony 1889-ben ilyen szándékkal is készült, és Freysinnet garázsépülete parabolás boltozatával a század elején hasonlóképpen. Ma is számtalan híd, boltozat, televíziótorony stb. épül és szerepel mint önálló művészi tárgy a város építészeti együttesében és a természetben.

Aktívan avatkozik a város látványvilágába Schöffner Miklós fényt vetítő és szóró 300 m magas toronyterve, és számos más szerkezete. Vezérlésre színeket, fényeket vetítenek, sőt még zenét is közvetítenek. Rokonok ezzel a mobilok, amelyek fények előtt mozgó formák forgatásával minták játékát vetítik a falra, üveglapra.

Másik kibernetikus formaképzés, mikor színes rajzeszközöket vezetnek gép segítségével falon, papírlapon, és azok mozgásukban igen változatos mintákat írnak. Vízijátékokat is forgatnak ilyen módon. Egészen a l'art pour l'art-mozgások megszerkesztéséhez visz el az út, s a céltalanul mozgó képekig (Tanguy), néha úgy, hogy a természet mozgató erejét veszik igénybe (Calder) szél vagy víz formájában (Frank L. Wright).

Egy másik, igen termékeny terület a fényképezőgép igénybevételével készült képalkotás. Ennek Moholy-Nagy László volt az elindítója, különböző anyagok, összeállítások, megvilágítások lefényképezésével. A színes fényképek e nyomon továbbmenve, egész absztrakt képösszeállításokat örökítenek meg színnel, fénnel, árnyalásokkal gazdagon. A dia falra vetítve szinte tökéletesen adja vissza fényképen az eléje varázsolt élményt. Mindezekben a dolgokban a lényeg, hogy segítségükkel az ember az ő lelki elképzeléseit valósítsa meg, és ne a gép vigye el az embert idegen formai területekre. Ez a művelten rokon a happening gondolatával. Happening, mikor egy elképzelt eseményt vagy képet valósítunk meg a külső világban. (Szélső példa a lengyel Szajna, aki az Ernst múzeumi kiállításon tébolydát valósított meg. Egy másik happening jellegű összeállítás: a külső zavarosság ábrázolásával a rend tagadása a téma. A megvalósított látvány ezt példázza.) Ehhez hasonló, mikor absztrakt elképzelés, tér-, szín-, formaalkotás a cél dia-fényképen, építészeti alkotásban, vagy más tárgyképző feladattal, tudatosan vagy véletlenül bízva, mechanikus úton vagy szabadon formáltan. A technikai eszközökkel készült grafikák (raszterrel, vonalzóval, körzővel és egyéb géppel, műszaki eszközökkel készült plakátok) közeli rokonai ezeknek. Hogy mindezekben századunk születő stílusát mi rejti, azt nem mi kortársak döntjük el. De kétségtelen, hogy ezek alkotóan avatkoznak bele külvilágunk kialakításába, ha embertől erednek, és így emberhez szólnak.

A stílus, az ember kivételése a környezetébe, lelki tartalmának megvalósítása mindabban, ami az ember beavatkozását dicséri. (Ahol beleavatkozás nem lehetséges, ott az ember a meglévőből szelektál.) Az adottságokat a technika vagy a véletlenek sugalmazzák, a kiválasztást a XX. század formálta emberek ösztöne, mérlegelése diktálja. Ez természetesen áll valamennyi géppel produkált, vagy reprodukált, művészetben hasznosítható dologra is. A stílus szempontjából nem érdekes, hogy a keletkező formák absztraktak-e, vagy a valóság konkrét világából vett meglévő formák. Talán az absztrakt formák jobban is képviselik az ember belső világát, mint amazok.

A régi stílusokat mi is csak abból ismerjük, ami megmaradt belőlük. Nem lehet a mi gondunk, hogy a keletkező világképeinkből mit hagyunk az utókorra, legfőképpen az, hogy mi illik bele az ala-

külő újba. Mégis érdekes felvetni a kérdést, ha a gépek elavulnak, elévülnek, a gépek nyomát viselő alkotásokból mi marad meg?

Elmúlt korok művészi emlékei a kor stílusformáiban a kor lelkét őrzik. Bennük, közvetítésükkel – ha a formában olvasni tudunk – leolvashatjuk a kor karakterét.

A kor formáló ösztöne, hatása sok mindenre kiterjed, talán mindenre, ami külső és belső életünket alakítja. Fernand Léger a 20-as években egy alkalommal, amikor a művészet jövőjéről való véleményét kérdeztem, azt mondta: „Adjon nekem egy zsák kést, és én a kécekből képet csinálók.” – tehát művészetet. (Nem szignálva, hanem rangrejtve gondolta, a környezet formálásának anoním szándékával.) A kirakatrendezés ma már művészetté lett.

A stílus szempontjából létjogosult az emberi tevékenységnek minden esztétikai kisugárzása. Az iparművészetnek számos területe tanu arra, hogy gazdaggá tudja tenni környezetünket, életünket. Vajon iparművészet-e például, amit Kemény Zoltán képviselt munkáiban. Egyforma – különböző fajtájú és színű – fémdarabokat (köröket, négyzeteket stb.) fémlapra hegesztett össze, elosztásban, színritmikában újszerűen, kihasználva a fémanyagok jellegzetes szépségét. Vasarelynek színeiben, ritmusokban mutatkoznak ilyen irányú törekvései. Az anyagok iránt való érdeklődés számtalan festőben, szobrászban, iparművészen fokozódóan megvan. Az építészek különösképpen a különböző burkolóanyagokkal igyekeznek gazdagítani, szépíteni a betonfelületek sivárságát.

Az anyagok iránti érdeklődést, az anyag szeretetét a Bauhaus ültette a művészek fantáziájába. A Bauhaus vezette rá a művészeket az anyagok anyagszerű felhasználására. A Bauhaust megelőzően a szecesszióban használták ugyan a szép anyagokat, de intarziának, ráakott ornamentikának. Ma már az anyagok az emberi fantázia kellék-tárába kerültek és képviselik a XX. század emberének ízlését.

A művészi tevékenységnek egyik lényeges, fontos területe a díszítés. Ősi hajlam, mely ma is él, és amelyet ma még alig ismer föl, vagy megtagad a művészek közvéleménye. Így aztán, ha az ösztönökben munkál is, s a műkedvelés számos területén jelentkezik, a perifériákra szorul. Az építészet ma nem igényli az ornamentst. Legalábbis még nem, és kérdéses, hogy a teljes kialakulásáig igényelni fogja-e. A képzőművészek, iparművészek érzik kopárnak a díszítetlen falakat.

A díszítés, az ornamentika, a művészkedésnek, a műkedvelésnek legkiterjedtebb, legmozgékonyabb ága, és miután mélyről jön, nagy a kiterjedése, és tévedései ellenére sok mindent sodor magával, ami a kor ízlésére utal. Az ornamentika tág, tágítható, táguló terület. Magán hordja leolvashatóan az egyén, a táj, a fajta, a korszak kézjegyeit, ízlésének jellegét. Mozzékony, s a divatot sem tagadja meg. A grafikában, de még a festészetben, szobrászatban is hat. Védjegyekben, üzleti grafikákban, emblémákban, plakátokon a mindennapi utca képét élénkíti. Az ornamentika éppúgy tükrözi alkotóját, korát, mint a többi, magasabbrendűnek minősített művészi megnyilatkozás. Formavilágának kifejezéstartalma azonos kell hogy legyen a magasabbrendű művészetekével.

A művész, a tudós, a technikus mind a kor szellemének a kényszere alatt áll, s a művész, korának gyermeke, keresi, igyekszik felfedezni, megvalósítani korának formába önthető értelmét. Műve, stílusa mégis a művésztől függő, személyéhez kötött, rá jellemző. Egy-egy művész alkati adottságait tükrözi az „egyéni” stílus, s miután az egyének igen különbözőek (skizofréniától, melankóliától az életvidámságig, derűlátásig, a pesszimizmustól az optimizmusig színeződnek hajlamaik), a korstílusra csak akkor van befolyásuk, ha összecsengenek a korszellemmel.

Az egyéniség-kultusz korunk egyik torzulása. A kapitalista országokban a műkereskedelem szorgalmazza ezt, és a sztár-rendszerben, reklámban, márkázásban csúcsosodik ki annyira, hogy a művész, ha nem ragaszkodik tárgyköréhez, stílusához, elveszti a műkereskedőjét és a piacát. A művészetek történetében ez a fajta szelekció a múltban nem volt, ha nagy egyéniségek voltak is, akik társaiknál jobban képviselték a korukat. A román és a gótikus korból nevek sem igen maradtak fenn. A reneszánszban és a barokkban erősen a kor diktálta a stílust, az egyének a kor szellemében éltek és alkotak, s bennük az egyéni különbözőségek nem voltak túlságosan hangsúlyozottak.

A másik jelenség, amellyel a stílus szempontjából foglalkozni kell, a folklór, a népművészet hatása a korstílusra. Van ilyen hatás, mindig is volt. A helyi, táji, fajtabeli hatások jellegzetessége fönnáll minden időben, korban. A díszítő szellem és az ebből keletkező ornamentika ősi eredetű, magán viseli valamely népnek múltját, vándorlásainak emlékét (hogy csak a vikingeket, íreket, germánokat említsem), s ezek egy korstílusnak a jellegét átszínezik, átformálják. Akár a gótikában, de minden előző és utána következő stílusban kimutathatóan megvan ez. Van német, francia, angol, de még olasz gótika stb. is, s ezek fölismerhetően, jellegzetesen magukon viselik a népek, népcsoportok, tá-

jak hatását. A korstílus vissza is hat a népi művészetre. Nálunk is van például paraszt-barokk, mely annak idején befolyásolta a falu képét. A helyi, faji, népi befolyás lényegében mégis a korstílusok fölött áll, a terület művészeinek vérében él. Érvényesült minden korban és művészen. Ki tagadhatná, hogy Vaszary, Csók, Ripp-Rónai magyar művészek? Színviláguk, formaalakításuk magyar. A korstílust sem az egyéni, sem a népi környezeti hatás nem befolyásolja lényegesen. Legföljebb az történhet, hogy egyes művészek, népcsoportok azon a területen járulnak hozzá a kor jellegének alakításához, amely alkatuknak, vérmérsékletüknek, hagyományaiknak megfelel.

A stílus, a korstílus szervesen fejlődik a kor emberének életéből. Kifejlődik, ha a kor stílusérett. Addig él, amíg a feltételek nem változnak. Ha túlélte idejét, elhal. Átmeneti korok stagnálása azt jelzi, hogy az új stílus kifejlődésének nem jött el az ideje, táptalaja nem eléggé érlelő, az új gondolatvilág és életforma még nem alakult ki.

Az emberi stílus emberszabású. Mint ahogy minden élőnek a természetben organikus a fejlődése, saját stílusát, törvényeit követi, saját törvényében teljes, úgy az emberi stílus is szerves kiegészülése az embernek. Ahogy a fa kihajt, ha megjön az ideje, a stílus, az embernek a valóságban való kiteljesedése is virágba borul, ha érlelő ideje letelt.

Igyekeztem szerves egészébe összeépíteni ami körülöttünk folyik. Figyelni, besorolni minden mutatkozó jelenséget, amely a továbblépés útját jelzi. Lehetnek megmozdulások, melyeket nem tudok gondolkodásom láncába, tapasztalataim vonalába beilleszteni, és lehet, hogy figyelmen kívül hagytam olyan, már ma is mutatkozó dolgokat, amelyeknek befolyásuk lehet a stílus alakulására. Tisztaban vagyok azzal, hogy ilyen rövid cikkben csak jelezni lehet igen fontos kérdéseket. A gondolatokat csak fölvettem. Kifejtésükhöz tér és idő kellene, mely nem áll rendelkezésemre. De azt hiszem, ennyi is elég ahhoz, hogy kortársaim figyelmét, érdeklődését felkeltssem e problémakör iránt, amely véleményem szerint építő értékű gondolatokkal terhes.

Budapest, 1976

Rekapituláció

Én is az impresszionizmusnál kezdtem, mint sok híres és hírtelen kortársam. Szerettem a természetet. Fiatalkorom óta és ma is járom turistaként a környező világot.

1911-ben kerültem Párizsba. Első dolgom volt, hogy beiratkozzak egy festőakadémiába. Lucien Simonét ajánlották. Életnagyságú akttal kezdtem. Egy hét múlva megnézte munkámat a mester. Azt mondta, hogy palettámmal és rajztudásommal nagyon szép dolgokat fogok még csinálni. A következő héten már másik akadémián jelentkeztem. Tudtam, milyen keveset tudok, tanulni akartam.

Második mesterem Henry Martin volt. Impresszionistának vallotta magát. Nagy felületeket egymás mellé helyezett, természettől tanult tiszta színekkel, hernyóserű csikokkal. Pointilistának nevezte ezt a színbontó technikát, mellyel embereket, tájakat ábrázolt dekoratívan. Sokat tanultam tőle színekről, effektusokról. Az itt tanultakat egészítette ki később Seurat színelmélete és Gignac színorgiája. – Ugyanakkor bejártam az École des Beaux-Arts-ba anatómiára és alakrajzra, és az École des Arts Décoratifs-be esti rajzra.

Egy évig voltam Henry Martin tanítványa, de kíváncsi természetem, nyugtalanságom tovább vitt. Maurice Denis volt a következő mesterem.

Közben zajlott a művészi élet Párizsban, 1912-öt írtunk. A Nabis színforradalma után a kubisták, futuristák jelentek ki állítással, kiáltványokkal. Elméletekkel támasztották alá forradalmi, régi elméleteket döntő megmozdulásaikat. Engem az elmélet mindig érdekelt. Művészen készültem. Szükségét éreztem, hogy ideológiára építsem művészi munkámat. Maurice Denishez is azért mentem, mert ebben hittem támogatást találni nála. (Könyve jelent meg elméleti dolgokról.) Sajnos, éppen ebben nem kaptam választ problémáimra tőle. Más elvek, más hangsúlyok érdekeltek.

1913 elején itthon jártam. Három hónapig Körösfői Kriesch Aladár mellett dolgoztam az Iparmű-

vészeti Iskolán a díszítőfestészetben, Krieschtől is sokat tanultam. Főképp azt, hogy az épületen – külsején, belsején – minden összefügg, és a művész dolga, hogy mindent – még az ornamentikát is – megtervezze. A szecessziónak termékeny gondolata ez.

Maurice Denis szintén a szecessziónak gyermeke volt. Stílusa a szecesszióra jellemzően: külsőséges, dekoratív. Egy félév után elhagytam akadémiáját. Akkor már nem kerestem magamnak újabb mestert; mint kortársaim javarésze, szabad vadként indultam el a magam útján.

1914-ben kitört az első világháború. Internáltak, s magamra utaltságom ezzel kiteljesedett. Hogyan sáfárokodtam a Bretagneban töltött szinte öt évvel?

Azzal kezdtem, hogy orvosi könyvből anatómiát tanultam. Modellem bőven akad internált társaim között, gipszet is tudtam szerezni, és tömbbe öntve szobrot faragtam belőle, bicskával. Ugyanakkor vagy ötven karakter fejet is festettem társaimról.

A természet engem nemcsak mint látvány érdekelt, s a fogságban bőven volt időm, hogy foglalkozzam mélyebb értelmével. Tücsköt, bogarat, lepkét, tengeri állatokat, köveket, növényeket gyűjtöttem, rajzoltam, festettem. Megjelenésük formája mellett a forma keletkezésének útját is tanulmányoztam. Ezenkívül érdekelt a szerkezet is, mely a keletkezés és rendeltetés nyomát viselte. Ilyen szempontból figyeltem a természet öndíszítését, annak okszerűségét, organikus jellegét stb. Díszítő érdeklődésem egészült ki ezzel, és a funkcionalizmus vezetett megfigyeléseimben.

A fogságban írt esztétikai tanulmányaim lényege, hogy minden művészet formájában is kifejezést hordoz, s ez a kifejezés független a tárgyában rejlőtől. A természet adta forma és az absztrakt forma kifejezése, ha nem foglalkozunk vele, szembe kerülhet egymással, és leronthatja egymás hatását. Tanulmányaimban feldolgoztam és párhuzamba, illetve szembe állítottam a festészet és zene formavilágát, és foglalkoztam az építészetben és ornamentikában megvalósítható kifejezéssel is.

A fogságban kialakult szemléletemet hasznosítottam szabadulásom után művészetemben és írásaimban, s máig is az vezet a munkámban. A harmincas években már azzal is tisztában voltam, hogy a bauhausi gondolat édes testvére annak, amit a fogságban megírtam. A mai kaotikussá vált próbálkozásokat látva pedig nagy segítségemre van az az ideológiai alap, melyet akkor megszereztem.

A művészet zajlását ma is éberem figyelem. A keletkező művekben nemcsak a XX. század stílusjegyeit igyekszem felismerni. A forma, a stílus mélyebb értelmét keresem: a formából leolvasható körképet, korszellemet.

A forma a művészt tükrözi és a művész közvetítésével a század egész szellemi beállítottságát. S ez valamennyi művészetre áll. Szemléletemben valamennyi művészetet igyekeztem közös nevezőre hozni. A közös nevező pedig a XX. század embere, kinek nyomait kerestem művészetében, szellemi megnyilvánulásaiban, más célt szolgáló alkotásaiban.

Budapest, 1976

1979 tavaszán Szabó Júliával és Pataki Gáborral felkerestük Lossonczy Tamás festőművészt, hogy az Ars Hungarica számára interjút készítsünk vele. A számára kellemetlen és akadozó magnós interjú helyett Lossonczy az 1945 óta vezetett naplójából ajánlott fel közlésre részleteket. Többszöri találkozások és beszélgetések során végül is az alábbi részleteket választottuk, közös megegyezéssel. Mi természetesen más részleteket is kértünk Lossonczytól, de ő a még élő szereplők érzékenységre tekintettel és egyfajta szemérmességből – egyelőre – az alábbi 11 bejegyzést adta át nekünk. A válogatás szempontjai nagyjából a következők voltak: az 1945 és 1948 közötti művészettörténeti korszak fontos mozgásaira rávilágító és a korszak legfontosabb művész, kritikus, művészet-történész szereplői munkásságára, küzdelmeire, törekvéseire és – esetleg – sorsára fényt vető írárok kiválasztása; illetve a Lossonczy-életmű legjelentősebb korszakát meghatározó társadalmi, politikai, művészeti jelenségeket bemutató feljegyzések kiválasztása.

Lossonczy Tamás 1979 decemberében rövid bevezetőt készített naplójegyzetei elé. Ebben – az alkotó, ma is aktívan dolgozó – művész természetes és szükségképpen szubjektív szempontjai alapján foglalja össze művészetének fejlődését, fontosabb állomásait és belső mozgatóit. Lossonczy írásait kisebb fotóanyaggal egészítettük ki, elsősorban olyan felvételekkel, melyek maguk is dokumentum értékűek, mivel a naplórészletekben tárgyalt eseményekhez kapcsolódnak; illetve addig nem publikált, korai műveit mutatják be.

Hegyí Loránd

Lossonczy Tamás: Fragmentumok

1979. XII. 2.

BEVEZETÉS

Távoli földrészről térek haza, mikor azzal tisztelnek meg, hogy beszéljek életemről, közöljek néhány részletet egykori naplóból.

Világos, hogy másképpen ítéli meg az ember a dolgokat, saját életét is, ha négy fal között él és másképpen, ha távoli világokat bebarangolva száll ki a repülőgépből.

A gazdag múzeumokat járva a csodálatos képek, szobrok hatását szinte felülmúlta bennem az a bensőséges komolyság, amellyel az ott élők táplálkoznak a rengeteg fajta művészettel.

Kissé távolabb tekintve a múltamba, sivár munkás bércszárnyák büszke főúri paloták, komoly egyetemek, pincékbe húzóó kéziműhelyek, hatalmas, füstös gyárak, múzeumok, pezsgő élettel teli utcácskák és hömpölygő körutak, dübörgő lovas omnibuszok, duhaj bormérések, munkástüntetések elleni lovasrohamok, egyházi körmenetek, rengeteg szívfacsaró szomorúság és nyomor mellett püf-feszkedő gazdagság, meg a hatalmas Gellérthegy tárulnak eléem. Mert így él bennem a hajdani Pest, vagyis az a számomra oly meghatározó város, ahol születtem és fiatalúságomat éltem.

A hajdani Andrassy úton jártam a Képzőművészeti Főiskolára. Tanárim közül különösen sokat

köszönhetek választott mesteremnek, Vaszary Jánosnak, ennek az egyetemes jellemű, temperamentumos, művelt művésznek. A szövevényes művészeti közéletet a maga titkos és sötét intrikáival azonban visszahúzó reakciós erőnek ismertem meg már korán. A halott Tisza Istvánt túléltek mérgező művészeti követelményei, az elnyomó rendszert megszépítő naturalizmus különféle formáinak ráerőszakolása művészekre és közönségre, nem feledve az üzletet sem. Csak 1945-ben egy időre dőlt meg ennek a szellemi követelménynek érvényesítése a művészettel szemben. Az ötvenes években azonban, az ismét oknálni fogva, a tisztaistváni konzervatív művészetszemlélet, ha más formában is, de reneszánszát ünnepelte. A haladó művészi erőket körmönfont ködösítéssel tették hidegre. De megölni a modern, haladó művészetet nem lehet.

Ami engem illet, mindenféle kulturális megmerevedésnek ellene voltam. Azért is választottam tanáromnak Vaszaryt, mert a művészi alkotószabadság, az egyén kibontakozásának útja felé vezető kaput tárta szélesre növendékei előtt.

Festői utam egyes állomásait négy fontosabb kiállítással tudom érzékelteni.

1943-ban az Alkotás művészházban volt első gyűjteményes kiállításom. A háború borzalmai, a fasiszta tombolás szinte széttepte belsőmet, így formavilágomat is. Nem voltak ezek a munkák, amelyek a kiállításon szerepeltek, jólvelet, higgadtan szerkesztett alkotások. Inkább alaptermészetemből fakadó alig nyomon követhető szerkezet tartja össze minden vívódásomat.

1948-ban a Népköztársaság úton a szakszervezet tágas kiállítóhelyiségében volt a második és hosszú ideig utolsó gyűjteményes kiállításom, amelyen főként kemény, határozott szerkezeti felépítésű forma és színkompozícióim szerepeltek. Telítve voltak alkotókedvvel. A kritika már egyetlen szóval sem említhette ezt a kiállítást. Még a létezését is titokban tartották. Ennek ellenére rengeteg fiatal látta, sőt, mint azt évtizedek múlva többen is említették, maradandó élményükké vált ez a titokban tartott kiállítás.

1970-ben a Fényes Adolf teremben volt huszonkét évi szünet után kamarakiállításom. Ezeket a munkáimat a szerkezeti szigorúság mellett úgy érzem, erősebb lírai elemek hatották át. A makacs hallgatás mellett komoly, elismerő vélemény is napvilágot látott erről a kiállításról a sajtóban.

1979-ben a budapesti Múcsarnok közel száz festményemet állította ki. Szinte négy kemény évtized művészi fejlődése volt nyomon követhető ezen a kiállításon. A sajtó véleménye ugyancsak megszólalt. De helyesebb is, ha minden kritikus a maga meggyőződése szerint ír, mintha egyhangúan színdak-dicsérnek egy festőt.

A közönséggel való találkozásom, a megértés és szeretet, amellyel körülvettem bizonyította, hogy nem dolgoztam hiába: az emberek szívükbe fogadtak. Érezték, hogy hidegen hagy az üzleti siker, mert megyek a magam művészi céljának útján.

Ennek az útnak különböző állomásait, pillanatait mutatja be ez a néhány jegyzet. Az én megnyilvánulási formám a kép, nem a szó. Feljegyzéseim talán mégis szolgálnak néhány adattal a korszak művészeti életének megértéséhez.

1945 óta némi megszakításoktól eltekintve, többé-kevésbé rendszeresen vezetek naplót, amelyben megítélesem szerint fontos eseményeket és azoknak munkásságomra gyakorolt hatását jegyzem fel. Naplóm mozaikszerű, vagyis nem folyamatos, mint egy regény. Maga az élet és saját érzékenységgem tekinthető szerzőjének. Az idők, intézmények és az emberek közben sokat változtak. Sokan meghaltak, és akik életben maradtak, gyakran nagy változáson mentek keresztül. Tévedünk, hibázunk mindnyájan. Hadd álljon itt egy példa. Dr. J. K. 1946. áprilisi naplójegyzetem szerint ezt írta a Szabad Népbe rólink: Martyn Ferenc egyénieskedő, Korniss Dezső trükkös, Lossonczy Tamás finomkodó. Ám 33 év múltán 1979. I. 7-én ugyanez a Dr. J. K. így ír a kiállításom vendégkönyvébe: „Nagy elégtétel számomra ismét látnom Lossonczy Tamás nagyszerű kibontakozását. Külön öröm, hogy elértük ennek a nagyszerű anyagnak a bemutatását.”

Olyan korszakra esnek jegyzeteim, amikor az izmusok többnyire eltakarják a festőt, amikor minden művészre ilyen-olyan alig lemosható bélyeget sütöttek. Hiba valamilyen izmushoz tartozni, ugyanakkor bűn, ha valaki nem tartozik valamilyen csoporthoz, hiszen akkor egyénieskedőnek minősítik. Tehát előítéletekben nincs hiány. A művészet nem pusztán változás, hanem sok meglepetést tartogat azok számára, akik kifinomodott érzékkel az alig tapinthatót is észreveszik. Ehhez persze le kell vetni az előítéleteket. Az előítéleteket, amelyek annyiszor sodorták már katasztrófabá az emberiséget. Ami engem illet, egész életem szembenállás a különféle előítéletekkel, legyenek azok művészi, vagy másfajta előítéletek.

1945. OKTÓBER 2. KEDD

Hétfőn délután viharos ülés volt az Andrássy úti szabad szakszervezetben. Bálint Bandi viharos kirohanást intézett a Gresham ellen, szemükre vetve, hogy a szövetkezeti vásárlásoknál a zsüri erkölcstelenül járt el, amikor magától vette a képek java részét. Bernáthtól 75 ezerért, Szőnyitől szintén 75 ezerért, amikor pedig túllépték az összeget, akkor például Jakovits szobrásznak 15 ezer pengőért megvásárolt szobrát egyszerűen törölték, Lossonczynek pedig 25 ezer pengős képéért 10 ezer pengőt ajánlottak fel. Ahelyett, hogy Bernáthnak és Szőnyinek a képeit olcsóbban vásárolták volna meg. Így bizonyára több jutott volna a tehetséges fiataloknak. Pátzay Pál azt mondta, hogy a zsüri nem önmagától ajánlkozott fel, hanem az üzletemberek, akik a pénzt hozták, felkérték a Szinyei Merse Társaság kiperőjét, kiváló művészeit, hogy mintegy nevükkel márkázzák a szövetkezet műtárgyvásárlásait. Én javasoltam, hogy egészítsük ki a zsürit az összes művészi irányok képviselőivel. Ezt Bán Béla úgy értelmezte, hogy Barcsayt, Gadányit ajánlotta zsüritagoknak. Ezt a javaslatot a választmány elfogadta. Gadányit se, Barcsayt se tartom erre alkalmasnak, bár kitűnő művészek, mindenesetre valamit javított a helyzeten. Pátzay még ezt is mondta: „Nem lehet a művészeket egy kalap alá venni. Művészi szakszépil kérdése az, hogy melyik művésznek van nagyobb sikere.” Az öreg Vedres Márk később azt mondta nekem, ez erkölcsatlenség, akkor a giccsek lesz a legnagyobb sikere, pedig mi a giccsek ellen harcolunk. Koffán Károly visszaválaszolt Pátzaynak, mondván, hogy nem szakszépil kérdése ez, mert ha az volna, akkor engedjék ki az összes lányokat, meztelenül, ne csak egy-kettőt, a többit pedig zárják ki a nyilvánosság elől. Tehát Pátzay gondolatmenetének helytelensége mindenképpen nyilvánvaló. Az is biztos azonban, hogy a művészi porondot ők urálják. Kállai Ernő, Fekete Béla egy szót sem szóltak egész idő alatt. Diplomatikusan visszahúzódtak. Nyilván utalatos dolgok a művészetet így bepiszkolni. Ma délelőtt voltam valamelyik pasaréti utcában, ahol a Magyar Nők Demokratikus Szövetsége szobor- és képkiallítást akart rendezni. A rendezésre Ibolyát és engem kért fel Klinger Médi pártmegbízott. A helyiségek elég jó világítású óvoda-helyiségek, közel a Pasaréti úthoz. Tízennyolc folyóméteren lehet képeket felakasztani. A szobrok egy kis külön szobába kerülnének. Érdemes gondolkodni rajta. A kiállítás nem valósult meg.

1945. NOV. 23.

Belsőnkben az irracionális sejtelem és a tiszta ész új formarendszerének összeolvadását érzem. Az ismeretlentől való félelmében az ember a tudat és tudomány mindenre fényt derítő elrendeztségére vágyik. De mint ahogy az örök nappal sem volna elviselhető, a racionális világot sem bírjuk el önmagában, hanem belepihenünk az irracionális fantasztikus éjszakájába. Éjszaka és nappal, józanság és bódultság kiegyensúlyozzák egymást. A hosszú ébrenlélet feltétlen álom követi és aki kialudta magát, az valóban felébred. De nem szeretem az erőltetett ébrenléletet, és az erőszakolt álmokat, vagyis nem szeretem a hazugságot, a magunk és mások becsapását.

Hogy az alkotás milyen szörnyű szenvedéssel jár, arról a boldog szemlélőnek fogalma sincs. Művészetet csinálni a legszörnyűbb kínok vállalása. Mindig haladni előre, soha nem ismételni! Nemcsak privát érzésekről van itt szó, egész rendszereket, hatalmas összefüggéseket kell itt állandóan fejben tartani. Alig tudom összefogni a gondolataimat, sokszor valóban jobb volna megőrülni, vagy meghalni, hogy megsemmisüljön az ember, hogy meneküljünk az állandó, kínzó felelősségtudat elől....

Aug. 4–5. festettem ezt a kis képemet, amelyen fekete alapra egy fehér önmagába kigyózó forma van ráfestve. Mély fekete és villogó, pontosan körülkontúrozott fehér felületen kék színű pontozott vonalrendszer gyöngyözik. A külső és belső rendezés vágya érzik ezen a munkán.

1946. MÁRCIUS 20.

Csípős, tejfehér, ezüst, ködös idő. Még fűteni kell. Kint azért gyengén csiripelnek a madarak, zöldül a fű, a kopasz fákon már rügyek mutatkoznak, kakas kukorékul. Tulajdonképpen olyan szép itt a környezet, csendes, szinte vidékinek mondható. Alkalmas az elmélyedésre. Festeni kívánok.

Palasovszky Ödönnel találkoztam tegnap. Azt mondta, hogy minden személyeskedésen túl az a

nézet alakult ki, hogy az én dolgaim a kiállításon a legjobbak. Leírom ezt mindenesetre, mert Palasovszky véleményét mindig sokra tartottam. Most látom csak rengeteg hibámat, fogya-tékosságomat, persze... Színvilágomban is valahogy rendet kívánok tenni. Dehát vannak alkotóművészek és vannak reprodukálók, alakítók. Például X úgy játssza, úgy interpretilja Picassot, mint egy Shakespeare-színész Shakespeare-t.

1946. MÁRCIUS 29. PÉNTEK

Déltájt Palasovszky Ödönnel találkoztam. Azt mondta, hogy a Francia Kommunista Párt részéről jelenleg Pesten tartózkodik egy Elkán Lucien Hervé nevű ember, abból a célból, hogy közölje a Magyar Kommunista Párt vezetőségével a Francia Kommunista Párt határozatát, melynek értelmében a Francia Kommunista Párt szükségesnek és hasznosnak tartja a művészet terén való kísérletezést, mert az elszakítja az elmét a konvenciótól és az embert alkalmassá teszi a kommunista-szocialista társadalomért való harcra. Jó volna beszélni vele. A Magyar Kommunista Párt álláspontja ezzel szemben az, hogy minden művész csináljon amit akar, szabadon dolgozhat tőle, pártfogolni úgyse fogja csak a neki megfelelő szocialista realizmust. Ez a művészi szabadság elve. Az idő meg fogja mutatni, hogy kinek volt igaza. Egy ilyen értelemben vezetett államban például, ahol magánvásárlásokról nem lehet szó, gyakorlatilag éhen halnak azok a művészek, akik nem szocialista realizmust csinálnak, mert műveiket műterembravúroknak fogják minősíteni, vagy más címen fogják hidegre tenni. Meggyőződésem, hogy a Magyar Kommunista Párt vezetőségének is, ha eredményesen akar harcolni a reakció ellen, végső fokon a kommunista társadalomért, a francia párt határozata tával azonos határozatot kell hoznia.

1946. ÁPRILIS

Lucien Elkán, a francia KP festő tagja itt volt, aki Palasovszky előtt más színben mutatkozott. Megnézte munkáimat és „tetszetek” neki. Csakúgy szemre, mint dekorációk. Mert azt mondta, hogy a munkásokat képeim nem gondolkodásra fogják rábírní, hanem mint szép, üde dekorációk felett fognak feleltük napirendre térni. Szerinte a művészetből az utóbbi időben eltűnt a téma, és most a témához való visszatérés észlelhető. Eltűnt a téma? A Horthy-freskók témátlanok voltak? Szerinte és a francia kommunista párt szerint is a jövő képe nem a táblakép lesz, hanem a pártházak dísztermei, iskolák, színházak, szakszervezeti termek részére készített freskók. A francia kommunista párt ezért elveti az absztrakt művészetet, hanem a témához való visszatérést várja el tagjaitól. Kállai azt mondta, nemcsak középületek részére kell freskókat készíteni, hanem a múzeumok, képtárak, magánshobák sem fognak sohasem megszűnni. Olyan ez az állítás, mintha valaki azt mondaná, hogy a jövő járműve az autóbuz lesz, pedig bizony az ő meggyőződése szerint a jövőben is lesz autó, bicikli, sőt, gyalog is fognak járni az emberek. Ilyen értelemben a festészet nem fog csak a freskókra szorítkozni. (Dehát ezeknek beszélhetünk.)

1946. MÁJUS 5. VASÁRNAP

Délelőttre Kállai tárlatvezetése volt tervezve a szocialista kiállításon, azonban a kevés érdeklődő következtében elmaradt. Beszélgettünk. Makarius (Makarius Sameer részt vett az elvont művészek csoport-kiállításán), Marosán, Gyarmathy, Zemplényi és Kállai Ernő. Kállai bejelentette, hogy levelet ír O. L.-nek (Tamkó Sírátó Károly) az egyébként kitűnő avantgard költőnek, visszavonja aláírását a Dunavölgyi Avantgard Akadémia manifesztumától. Nem híve az ilyen nagy beharangozásoknak, sokkal inkább a tetteket szereti, mint a kiáltványokat. Inkább a szerényebb, komolyabb írások felelnek meg neki, mint a nagy pátozzsal bejelentett tettek. Ezenkívül elgondolásaiban szerinte olyan emberek is szerepelnek, akikkel ő, Kállai egyáltalán nem ért egyet. Például Scheiber és Kádár. Mindkettő a berlini Sturmál szerepelt ugyan, de csak akkor, amikor Herwarth Walden már nem tudott új tehetségekkel jönni. Ezeket inkább csak azért állították ki, hogy ne álljon üresen a kiállítóhelyiség.

Ehhez hozzájárult az én aggályom C. A.-val szemben, akit O. O. szintén be akart, és valószínűleg akar is a festők közé szervezni. C. A.-t én régóta ismertem, alapjában tehetséges embernek is tartottam, ám zavart, hogy a világ összes művészeit végig utánozta, anélkül, hogy bármit is tanult volna tőlük. A művészet pedig nem belső tartalom nélküli virtuozitás. Például ha összehasonlítom egy Makarius tömörségével, és valódi szerénységével, akkor sül csak ki igazán C. A. levegőnyi volta.

Kállai ekkor még a következőket mondta: neki nem szívügye az a csillogó, fényekkel áttört építési dinamikus világ ma már, melyet annyira szeretett a Bauhaus időkben. Talán azért, mert már kiöregedett ebből? Nem kizárólagos híve az absztrakt művészetnek, nem elfogult egy irány kizárólagosságának érdekében. Ez az elfogultság lehet szent kötelessége egy festőnek, hogy belemerüljön a maga világába, de ő inkább az egyes értékeket nézi, nem pedig az irányt. Inkább a művészi kvalitás legyen fontos, mint az irány. Az absztrakt kiállítás után egy kevert kiállítást akart megint rendezni, expresszionisták, absztraktok stb. (Kállai kiállítási évszámok: 1946–48.) Megigérte, hogy Mihályfi Ernő nyomdájában megérdeklődi a katalógus lehetőségeit és erről hamar fog beszámolni. Mi művészek ezt nagyon szeretnők, hogy így a külföld is tudomást szerezzen, legalább valamennyire, hogy mi történik itt, Magyarországon, és hogy azon a bizonyos mindenkori reprezentatív hivatalos művészetén kívül van itt másik, élettellel haladó művészet is.

1946. MÁJUS 30. CSÜTÖRTÖK

Megint csak visszakalandozok az első absztrakt kiállításunkra. Kmetty János is megnézte, azt mondta, szép, szép, de persze azt be kell látnunk, be kell látnia mindenkinek, hogy ezek csak utórezgések. Kállainak későn, kissé túl későn jutott észébe a válasz: Na és Kmetty művészete nem utórezgése? Ha úgy vesszük, nem utórezgése-e az egész magyar művészet a külföld művészetének? Nálunk húsz-harminc évnyi késéssel érkeznek meg a dolgok. De ha továbbvisszük a gondolatot, nincs elszigetelt művészi jelenség. Utórezgés és előfutár nem is állnak oly messzi egymástól, mint egyesek gondolnák. Vajon nem volt-e a francia kubizmus Cézanne művészetének utánezgése?

1946. JÚNIUS 6. CSÜTÖRTÖK

Tegnap reggel 10 órakor a kultuszminisztériumban voltam a múzeum részére vásárolt képem (a kép jelenleg a Magyar Nemzeti Galériában található. Múcsarnok 1979. kat. sz. 28.) vételáráért. Tíz gramm arany volt a megállapodás. Amikor bementem egy ékszerészhez, megérdeklődtem az arany árát. Reggel tízkor egy gramm arany 190–200 milliárd pengő volt. A dollár pedig 170 milliárd. Mire a kultuszban Szalatnyai, a titkár, az iktató, a számvétség stb. elintézte az ügyet, két óra lett. 195-ször tíz... illetve lekerekítve két billió pengőt kaptam kézhez. A baj csak az, hogy két órára az arany 280 milliárdra, a dollár 260 milliárdra szökött föl. A műterem üvegezésére szántam az összeget. Ez 11 dollárba került, vagyis a tegnap déli kurzus szerint 2860 millió pengő. Tehát 860 ezer millió pengő veszteségem van. Ilyen pénz pánikhangulat volt, hogy semmiféle pénzstabilizációs lehetőséget nem találtak. Hiába kerestem cukrot, eltűnt. Adóbélyeget nem kaptam. Szerencsére Barát Zoltánnal találkoztam, aki képeimet megmenekítette, ő áttette egész pénzemet adópengőbe.

1946. JÚNIUS 9. VASÁRNAP

Reggel nyolc óra. Ibolya műtermében dolgozik. Gyönyörű nyári forró reggel, a mdarak énekelnek, a kakas kukorékol, szabályos időközökben. és egy távoli tyúk válaszol neki. Tegnap a kiállításon (Az elvont művészek első magyar kiállítása.) odajött hozzám két akadémista, és odavittek a képeimhez. Szinte kérdőre vontak: Hogy csinálom? Vízió? – Nem – válaszoltam: érzés. Addig fejlesztem a képet, amíg az a bizonyos érzés, amit ki akarok fejezni, nem nyer kifejezést. A kép nem a fejben, hanem a vásznon készül; munka közben. Persze, érzés, vízió, kritika, technikai tapasztalat és rengeteg fel nem sorolható elem játszik közbe az alkotásnál. Következő kérdésük az volt: hogy mi azt állítjuk, hogy ezeken a képeken minden tudatosan történik. Akkor magyarázzam meg, hogy ez az

ecsetvonás itt miért vastag, ott miért vékony, itt miért híg, ott miért sűrű a festék. Minden részletét magyarázzuk meg. Válaszom az volt: mindig az egész képet kell nézni, nem pedig a részletet. Ha az egészet nézem, akkor a részletek is érthetőek lesznek belőle. Véletlen? Az, hogy megszülettünk, vajon nem véletlen-e? Attól függ, hogyan értelmezzük a véletlent. Sok mindent meg tudunk magyarázni. De vannak olyan dolgok is, amelyeket nem tudunk magyarázni. Eszembe jut Paul Klee gyönyörű mondása: ... valahogy így: Jó dolog a ráció, a matematika, a geometria, sok okos dolgot lehet tudományos alapon kiszámítani, de azért az intuíció sem rossz és elvetendő. Az ösztön sem rossz dolog.

Azt mondták, szeretnék, ha megnézném munkáikat, illetve csak Szőnyi tanársegédje (Bíró Antal festő Szőnyi tanársegédje) mondta ezt. Elég könnyelműen azt válaszoltam, hogy megnézem. De utána azt gondoltam, hogy lehetetlen dolog, hogy bemenjek Szőnyi osztályára. Írok nekik egy lapot és meghívom őket teára. Vagy hozzák el rajzaikat, és akkor elbeszélgetünk. A találkozás létrejött. Többen meglátogattak. Egyikük – egy fiatal nő – megvásárolta egy rajzomat. Az a rajz ma is megvan, mint gyűjteménye első darabja. (1979-ben üdvözlőlevelüket küldték nekünk Párizsból Hajdu Istvánnal, ahol évtizedek óta élnek és dolgoznak.)

1946. JÚNIUS 22. SZOMBAT

Térben elhelyezett tájképekbe komponált absztraktoakat akvarelleztem reggel 5 órától estig. Különböző Formákat. Rothadó emberi testhez hasonló exhumált mocskos formát helyeztem gyönyörű táj felé emelkedő szupertiszta márvány ragyogó környezetbe. A ragyogó tisztaságnak és a bűzös, mocskos rothadásra emlékeztető formáknak oly feszültsége támadt, amelytől majd elszédülök. Tér – tér, elől-hátul, alól-felül. Duzzadások, pattanásig feszülő formaheggyel, horpadásokkal és üregekkel, duzzadás és vajat váltakoznak. Micsoda kalandja az emberi fantáziának!

Éles, kemény, kegyetlen, határozott formák, lágyan előmlő, omlás formahullámok. Tegnap Kálaihoz mentünk Ibolýával. A Kiscelli utca sarkán megjelent előttem egy kép. Tiszta zöldes feketés szürke, benne égő ragyogó fekete és csillogó fehér körök. Ma reggel 5 órakor keltem és megfestettem, realizáltam e képet. Először felfestettem olajjal és ecsettel a rajzot legprecízebben betartva, aztán az ujjammal végignyomkodtam az egész képet, ezáltal a festéket mintegy felborzoltam és az egésznek egy csodás, szemcsés, végtelen egységes hatása van. A feketék élnek, az alap él, minden él. Semmisem nyomja el a másik elemet, egész új lehetőségek és mindez a kétdimenziós síkban. A plasztikus dolgok festése nélkül erre sohasem jöttem volna rá. Megvilágosodás ez.

1963. AUGUSZTUS 13. PÉNTEK

1963. augusztus 13-án, pénteken sokminden foglalkoztatott engem. Hány nagyszerű ember halt meg 1949 áprilisa óta? Kállai Ernő, Egry József, Vedres Márk, Márfy Ödön. Milyen nagyszerű emberek voltak. Vedres és Márfy halála, ahogy mondják, természetes halál volt, nyolcvan felül sokmindenbe belefáradtak. De jobb, szabadabb légkörben még sokáig élhettek, dolgozhattak volna. Kállai Ernő halála kissé öngyilkosság volt. Keserűségében az alkohollal, pálinkával, mértéktelen feketekávéval mérgezte utolsó éveiben magát. Mivel művei nem jelenhettek meg, hiszen nem tudott megalkudni, fordításokból és kis nyugdíjából élt. Gerdicska, a felesége pedig itt-ott órákat adott. Kedves Kiscelli utcai lakásukra gondolok, ahol annyi szép órát töltöttünk együtt. Látom maga előtt, amint gyors mozdulataival a szekrényajtóra szerelt kávédarálón kávét őröl, a finom feketéhez, amelyet dús reprodukció-nézés közben fogyasztottunk. Micsoda könyvei voltak! A világ egész modern művészete ott hemzsegett körülötte. Mataré, Bill, Klee, Picasso, Braque, Arp, Brancusi, Matisse, a régi katalán művészet, katedrálisok, Mednyánszky... Annyi csodálatos dolgot tudott nekünk mesélni. Minden látogatás alkalmával valahogy gazdagabban, boldogabban jött el az ember tőle. Ubul, így szerette, ha hívták, milyen gyönyörűen tudott énekelni, hinni, rajongani, lángolni. Minden kép szellemmel telítődött az ő szemcinek melegétől. De jól éreztük magunkat a Kenyeres Pajtásnak általa vezetett kertes vendéglőben. Tavasz, őszi verőfényes vasárnap ebédeket, délutánokat éltünk át Ubulla a Kenyeresben. Szerette az öreg öbudai utcákat, házakat, sokat sétálgattunk, vizionáltunk – valamilyen egé-

szen más világban éltünk ilyenkor. Szerette a jó vicceket, tréfákat: „Hozzon egy feketét! – mondta a vendég a pincérnek. A pincér hozza is, s a kávéval elégedetlen vendégnek udvarias csodálkozással válaszolja: Feketét rendelt. Ez ténylegesen fekete, de kávé az nincs benne, valóban.” Hogy neveltünk ilyenkor, holott általában kevés okunk volt a nevetésre.

A komisz hideg tél elmúltával egy tavasszal – talán 1942-ben – nagy tavaszi ünnepet rendezett a Kenyeresben. Mindenki az ő vendége volt. Lehetett ott húsz költő, festő, író. Egryre, Kereszturira, Márffyra, Vedresre, Farkas Pistára emlékszem még. Gyönyörűen énekeltünk, ő vezényelt. Elmúlt? Eltűnt volna? A felszabadulás után, a kezdeti szabadabb idők elmúltával mind keserűbb lett. Többet és többet ivott. Szörnyű állapotban jött fel hozzánk. A törvénytársak, igazságtalanságok annyira felháborították, hogy sok keserű kifakadásával nem tudtam egyetérteni. Elhidegült köztünk a viszony. Mindenki külön-külön a maga módján reagált, szenvedett. Én akkor úgy gondoltam, a fától nem látja Ubul az erdőt; az előtérbe nyomuló gazságoktól a szocializmus nagy céljait, igazságszolgáltatásait. A földet a parasztok, a gyárat a munkások kapták végül is. A kulturális szörnyűségek talán csak átmenetet jelentenek. Ez a sok szörnyűség nem fakadhat a szocializmusból. Ma már jobban értem a nagyszerű, elkeseredésében és fájdalmában is helytálló csökönyös gyerek, kiváló és nagyszerű gyerek, zseniális koponya lángoló és puszító indulatát. Benne, mint mondta, szintén a démonium és divinium vívta harcát. Mennyi vívódás, indulat, düh, gyöngédség, erő, következetesség, szeretet és gyűlölet, micsoda gondolatgazdagság, emberség, nagy igazságok és nagy tévedések, azután alkohol elvonókura, józanság és ittasultság, szent révület sűrűsödött beléd drága Ubul, amíg a földi tereken boljongtál! Csodálatos Ubul halál utáni élete. Ahol művészet, élet, emberség van, ott Kállai Ernő jelen van. Benne él az egész modern, örökké megújuló művészetben, mindenben, ami fiatal, életerős, tehetséges, igaz és szenvedélyes.

SZEMLÉ

Mezey László: *Deákság és Európa. Irodalmi műveltségünk alapvetésének vázlata.* Akadémiai, Bp. 1979. 282 l., 5 térkép, 35 ill.

A magyar keresztény állam műveltségének kezdeteit vizsgálja Mezey László könyve. Kutatásainak tárgya a tudományok, művészetek – az „ars” – hordozója, a latin nyelvű írásbeliség és szóbeliség. A deákság révén kapcsolódott be István király Magyarországa az európai kultúra áramába, amely az ókori latin műveltség örököse. Az antik örökség és a közvetítő kultúrák összefoglaló jellemzését adja az első négy fejezet: az állami és egyházi hatalmi rendszerek, adminisztrációs szervezetek áttekintése, az általuk képviselt szellemi vonulatok leírása hasznos kiindulás a kultúra tárgyi, képi hordozóit kutató szaktudomány számára is.

Hungaria számára Bizánc, Itália és a karoling Gallia egyaránt közvetítette a művelődést, amelynek útvonalát, az első iskolák helyét, irányultságát a következő fejezetek alapos ismertetésén túl a kötet végén található kitérő térképek szemléltetik. A 12. század hazai kultúrája Párizshoz, „az európai universitások szülőanyjához” kötődik, majd Bologna neveli az ország számára a klerikusokat, sőt, világi jogászokat. A 13. század korszerű iskoláit a prédikálórendek, elsősorban a dominikánusok honosították meg Európa-szerte, így nálunk is. Az iskolázottság lehetséges falusi, városi, rendi, katedrális és egyetemi változatainak, a művelődési „rangok” értelmezésének összegzése után a könyv záró fejezete az anyanyelvi irodalom kibontakozásához érkezik.

Mezey kutatási anyaga a kódexek kéziratok irodalma; gondolatmenetének hiányzó láncszemeit az általa föllett és beazonosított töredékek adták meg. A kódextöredékek meghatározása óriási segítséget nyújt a miniatúrafestészet kutatásához – sajnálatos, hogy a két rokon szakterület még az illumináció ténye közlésének erejéig sem közelít egymáshoz a könyvben.

J. A.

Trogmayer Ottó – Zombori István: *Szer monostorától Ópusztaszerig* Magvető, Bp. 1980. 160 l., képek a 161–173. l. között (Gyorsuló idő)

Művészettörténeti érdeklődésre elsősorban a kötet első részét képező „Szer monostora” c. 70 oldalas tanulmány tarthat számot. Trogmayer Ottó ebben nagyrészt saját, jelentős emlékmagyarat felszínre hozó régészeti kutatásaira támaszkodva mutatja be az Árpád-kori kegyúri templomot és kolostort. A szerző felvázolja a kolostor feltárásának krónikáját és nyolc periódusra osztva bemutatja az építéstörténetet is. A művészeti szempontból legjelentősebb anyagot, melybe az oszlóoszobrok is tartoznak, a hetedik korszakba sorolja, és a 13. század első negyedére datálja. Ezeket az oszlóoszobrokat – a más szerzők tollából eddig megjelent kisszámú publikációkkal ellentétben, melyek azokat egy ke-rengő hajdani díszeknek tartják – egy a chartres-i székesegyház nyugati kapujához hasonló elrendezésben képzeli el. Trogmayer kísérletet tesz ezúttal az oszlóoszobrok tematikájának meghatározására

is: Pál apostol életének egyes mozzanatait követik szerinte a figurák. E feltételezés – szerintünk – még nem kellően megalapozott.

WT

Gerő László: A budai Várnegyed
Corvina, Bp. 1979. 40 l., ill.

Úgy vélem, igazságtalanul egyszerűsíténék e nagyszerű kis könyv küldetését, ha megelégednénk az ún. „magas színvonalú ismeretterjesztés” kategóriájába történő besorolásával. Kétségtelen, maga a téma, vagyis az uralkodói palotát és a középkori eredetű polgárvárost egyesítő településünk bemutatása változatos tárgyalást feltételez („a település kezdetei, elnevezése, védelme, az itt uralkodók várépítkezései, udvartartása, az egyetem, a művészeti műhelyek, a mesterségek története, a várbeli lakóházak, a lakosság élete ...” – 5. l. stb.), a szerző azonban ezen túlmenően arra is törekszik – sikerrel –, hogy megszerettesse olvasójával e hangulatos környezetet. Azon túl tehát, hogy elkalauzol a még így, a történelem viszontagságai dacára is gazdag emléktanyag közepe, egy élő, fejlődő, de sok meghitt, kedves zugot is magában rejtő városrész képét villantja fel.

Természetesen a tárgyalás gerincét mégiscsak a történeti fejlődés részletezése adja. Maga az építészettörténet szinte észrevétlenül vált át a palotaegyüttes és a polgárváros egyes fontosabb emlékeinek leírására. Sikeresen teljesíti az imént említett kalauzolás feladatát is; az olvasó akár kézben tartva is használhatja vári sétája tudós vezetőjeként. A szerző figyelme kiterjed olyan – az olvasóban feltételezése szerint megfogalmazódó – kérdések megválaszolására is, mint a házak eredeti, középkori színezésének problémája, az ülfülkék eredeti funkciójának, vagy a Hilton Szálló felépítésének vitatott kérdései. A feltárási és helyreállítási munkákban eltöltött három évtized óriási ismeret- és tapasztalatanyaga talán elsősorban mégsem itt, hanem a műemlékvédelmi elveket és gyakorlatot megvilágító részekben mutatkozik meg igazán. Lehetetlen érdeklődés nélkül olvasni azokat a lapokat, ahol a második világháború utáni romhalmaz újjáépítésének feladatával szembenzők elvi és gyakorlati nehézségeit tárgyalja. Ezek a lapokon az eltelt idő távlatából nézve válik láthatóvá az, ami általánosan érvényesíthető, helyes módszer volt, de az is, ami helytelen. Egy dolog mindenestre örökérvényű tanulságként marad meg: nem csupán stílusokat, arányokat, új funkciókat és hasonlókat kell tekintetbe venni, hanem életet kell tervezni új városrészek meg-, vagy újjáteremtésénél. Ez az, amit a könyv szerzője útravalóul szán az olvasónak, hogy „ne felejtse az itt elmondottakat, a Budán látottakat akkor sem, ha egy másik történeti vagy talán nem történeti, de kedves hangulatú városrész vagy épületegyüttes megtartásáról, értékeléséről esik szó”. (38. o.)

Külön kell szólnunk a könyvet kísérő képekről, Dobos Lajos 72 nagyszerű fotójáról, amelyek nem csupán illusztrálják az elmondottakat, hanem – túlzás nélkül mondhatjuk – a szöveggel mintegy azonos szinten részt is vállalnak a könyv említett összetett küldetésének sikerre vitelében. Egyes épületek bemutatásán túl érzékeltetni tudnak anyagot és kort, városi léptékű és intim tereket – ismeretnek, de ugyanakkor vonalmat is ébresztenek.

Szerencsés ötletként kell üdvözölni, hogy bekerült a kis kötetbe Biczó Tamás két, a Panoráma-útkönyvekből ismert axonometrikus, madártávlati térképe is, amely szemléletesen fogja össze egy-egy látványba a királyi palota és a polgárváros ismerős, de korántsem ismert együtteseit.

Hajnóczy Gábor

Zolnay László: A budai vár
Gondolat, Bp. 1981. 127 l., sztl. kép (Gondolat Zsebkönyvek)

A könyv két részből áll. Az első a budai vár – a királyi palota, a polgári városrész és tartozékai (Nyék, Víziváros, stb.) – történetét vázolja fel az őskori kezdetektől napjainkig. Zolnay érdeklődésének, kutatási területének megfelelően a kötet gerincét a középkor alkotja. A szerző részletesen mutatja be a vár területén folyó építkezéseket a 13. század eleji kezdetektől a 15. század derekáig. E korszak

történetét színes eseményekkel is fűszerezi Zolnay. A könyv második része műemléki kalauz. Mindkét részhez hasznos lett volna néhány térkép.

WT

Beke László: Sodronyzománcos ötvösművek

MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Bp. 1980. 158 l., 173 kép

„Munkám módszertani példaképe Victor Roth erdélyi szász ötvösműveket feldolgozó nagy jegyzéke és még inkább Radocsay Dénes középkori falképekről, táblaképekről és faszobrokról írott három könyve volt” – írja a Művészettörténeti Kutató Csoport kiadásában megjelent kötet bevezetőjében Beke László. A feladat, amelyre vállalkozott, valóban rendkívüli, e munka – egy több mint száz éve folyó, szer-teázó kutatás eredményeit maradéktalanul feldolgozó szintézis – csakugyan a két nagy előd műveihez fogható. A kétszázhuszonegy ötvöstárgyat tartalmazó „corpus” a történeti Magyarország területén található emlékeanyag mellett a külföldön őrzött – magyar mesternek tulajdonítható, illetve magyar hatásra külföldön készült – műveket is magába foglalja. Az itáliai gyűjtemények ötvöstárgyai, melyek nem bizonyítottan magyar eredetűek, és az ortodox emlékek – feltétlenül helyes megfontolásból, s részben objektív okok miatt – nem szerepelnek a jegyzékben.

A sodronyzománcos művek körét – ez a munka egyik legfőbb érdeme – számos „új” művel sikerült bővíteni. Ezek között találunk a korábbi szakirodalomban ismeretlen alkotásokat – például a zágrábi székesegyházi kincstár két kelyhét – és olyan darabokat, amelyekkel a téma korábbi kutatói nem foglalkoztak. Ez utóbbiak közül a gnieznói Szent Orsolya-ereket tartó és a miskolci Herman Ottó Múzeum kelyhe említhető. A munka másik fontos eredménye a sodronyzománc-technikával kapcsolatos legfontosabb kérdések tisztázása. Sajátos technikai megoldás felismerése tette lehetővé, egyebek között, a corpus anyagának bővítését három olyan ötvösművel – a nagyszabeni Brukenthal Múzeum Nagydisznódról származó oltárkeresztje, a gyöngyösi kehely és a Nemzeti Múzeum ún. gyalakutai kelyhe tartozik ide –, amelyeket a korábbi kutatók nem minősítettek sodronyzománcos díszítésűnek. Megjegyezzük azonban, hogy hasonló megoldás – sodronykúpok, illetve rozetták beágyazása összefüggő, egységes mezőt képező zománcalapba – nem csupán a jegyzékbe felvett három ötvöstárgyon fordul elő; hasonló megfontolás alapján számos késő középkori munka sodronyzománcosnak tekinthető, példaként a kismartoni r. k. templom 15. század közepére datált kelyhére utalhatunk; vö: Österreichische Kunsttopographie XXIV, k. 1932. 28. l., 23. kép. Feltétlenül elfogadhatók azonban azok az új megállapítások, amelyeket Beke a sodronyzománc-technika utóvirágzása és az erdélyi zománc kérdésében tesz. Ezek különösen fontosak, mivel a korábbi kutatás e téren néhány mellékesnek vélt, valójában nagyon lényeges kérdést homályban hagyott.

A műtárgyjegyzék előtt, a kötet bevezető részében olvasható rövid fejezetek közül kettő – a technika eredetét tárgyaló tömör összefoglalás és az emlékeanyag részben újszerű csoportosítása – látszik a legmeggyőzőbbnek. Az előbbinek nagy érdeme, hogy nemcsak a korábbi kutatók következtetéseit – köztük számos alig elfogadható, problematikus vélekedést – vesz bírálat alá, hanem, az európai zománcművészet legújabb kutatási eredményeinek ismeretében, főként M. Gautier és E. Steingraber munkáit felhasználva, az eddigieknél jóval tágabb összefüggésekben vizsgálja a kérdést. A 15. századi sodronyzománcos emlékek anyagát Beke, alapos, többoldalú vizsgálat alapján, tizenkét csoportra osztja. Nehéz lenne vitatni e felosztás jogosságát, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy hasonló kísérletre legutóbb a századforduló körüli évek kutatói vállalkoztak, akik viszont a Beke által feldolgozott anyagnak mintegy a felét ismerhették.

A sodronyzománc kapcsolatos művészetföldrajzi problémák között igen jelentős a technika 15–16. századi kisugárzásának kérdése. A sodronyzománc elterjedése Magyarországgal szomszédos területek ötvösművészetében főként Mihalik Sándort foglalkoztatta, az ő 1958-ban megjelent tanulmányát valóban jó összefoglalásnak kell tartanunk. Eredményeit Beke lényegében változtatás nélkül veszi át, holott egy ponton, a technika ausztriai meghonosodásának kérdésében feltétlenül fenntartással kellett volna fogadni azokat. Lehetséges ugyanis, hogy a sodronyzománc, amint a szerző véli, már a 15. században ismertté vált az ausztriai ötvösök körében, ezt a feltevést azonban ma ismert, fennmaradt művek nem támasztják alá. Rövid indoklasként: a klosterneuburgi kelyhet a ko-

rábbi kutatókhoz hasonlóan Beke is Magyarországról származó importtárgynak tekinti, a grosslobmingi, a jegyzékben egyébként azonosíthatatlan, s alig datálható darab esetében ugyancsak ez a lehetőség látszik valószínűbbnek; az eggenburgi kehely – talán bécsi ötvös munkája – 1516-ban készült, a bécsújhelyi serleg attribúciója során pedig az osztrák szakirodalom álláspontját Beke is érthető fenntartással kezeli. Mindössze egyetlen mű lenne tehát hivatott arra, hogy a technika 15. századi ausztriai megjelenését példázza, és pedig a salzburgi székesegyház kelyhe. Mihalik érvelése valóban gyakorlatilag e tárgyra épül, s e műre utal, nem véletlenül, Beke is a művésztföldrajzi kérdések tárgyalása során. A salzburgi kelyhet azonban megannyi – éppen Beke által felismert – részletmegoldása felső-magyarországi, erdélyi és szepességi darabokkal rokonítja. A talpán látható salzburgi jegy valójában 1806–07-ből származó felülbélyegzés. A talp címerei – az újabb osztrák kutatás feloldotta őket – későbbi, 16. századi tulajdonosokra utalnak. Megjegyzendő, hogy a talpkaréjok öntött figuráit – a Madonna mellett Szent Borbála, Szent Rupertus és Szent István vértanú – ugyancsak sikerült már azonosítani; vö: Salzburgs Alte Schatzkammer. Kiállítási katalógus. Salzburg, 1967. 28. sz., IV. tábla. A salzburgi kehely tehát egyértelműen a magyarországi ötvösség emlékei közé sorolható, K. Rossacher is így határozza meg az említett katalógusban. A művésztföldrajzi kérdéshez visszatérve: bizonyos, hogy az alsó-ausztriai és a stájerországi, illetve a magyarországi ötvösművészet között szoros kölcsönhatás állt fenn a 15. században, erről a kapcsolatról azonban nem a sodronyzománcos művek tesznek tanúságot.

A műtárgyjegyzék készítése során óhatatlanul előforduló, voltaképp nem jelentős tárgyi tévedések kell tartanunk azt, hogy a hamburgi Museum für Kunst und Gewerbe gyűjteményében őrzött kehely az azonosíthatatlan művek közé került. E tárgyról egyébként a korábbi, Beke által idézett szakirodalom alapján jóval részletesebb leírás készülhetett volna. A brassói Michael Neustädter melléboglárját viszont, amely Kőszeghy szerint az esztergomi Keresztény Múzeum tulajdona – minthogy Genthon nem említi –, az azonosíthatatlan ötvöstárgyak körébe kellett volna sorolni.

A sodronyzománcos ötvösművek című kötet méltatása során, úgy vélem, feltétlenül megemlítenőd, hogy a szerző példamutató alaposítással – a tárgyakra vonatkozó források és adatok közlésével, sokoldalú, beható vizsgálatokról tanúskodó, imponálóan pontos leírással és annotált bibliográfia összeállításával – dolgozza fel a korszak kiemelkedően jelentős alkotásait is. Mindazt, amit ma a bécsújhelyi serlegről, a győri Szent László-hermáról, vagy az esztergomi Suky-kehelyről tudni lehet, Beke munkájában megtalálja az olvasó. Az utóbbi két mű esetében újabb, jelentős észrevételeket is tesz a szerző, megemlítve azok – ebben az összefüggésben eddig nem ismert – külföldi párhuzamait is. Ezek alapján biztosnak látszik, hogy a Sodronyzománcos ötvösművek című munka nem csupán e sajátos technikával, hanem a késő középkori magyarországi ötvösséggel foglalkozó további kutatásoknak is nélkülözhetetlen alapja lesz.

Szilágyi András

Fifth International Congress of Turkish Art. Editor G. Fehér
Akadémiai, Bp., 1978. 943 l.

A szó legszorosabb értelmében súlyos és vaskos kötet kerekedett ki az 1975. szeptember 22–27. között rendezett, de előadásait három napba sűrítő 5. nemzetközi török művészeti (helyesebb lenne művészettörténetinek nevezni, hisz a legkésőbb tárgyalt mű 1920 körülről való) kongresszus anyagából. Ez főleg azoknak köszönhető, akik felolvasásukat kellően kibővítették vagy már eleve hosszabbra írták. Másodsorban az elsőrangú és gazdag illusztrációs anyag növeli a terjedelmet, de része van benne annak is, hogy a konferenciára meg nem érkezők, vagy végül mégis a szótlanyságot választók, esetleg a művüket utóbb el nem küldők előzetesen bejelentett kontribúcióinak összefoglalását – egy kivétellel – még egyszer közölték (vö. a „Summaries of Papers to be delivered at the Vth International Congress of Turkish Art, Budapest, 22–27th, September 1975.” című kiadvánnyal). Ekként összesen 83 szerző szerepel, de a tényleges tanulmányok száma 23-mal kevesebb.

A fennmaradó 60 cikkről többféle bontásban lehetne írni, hisz zavarbaejtően gazdag a tematika, tág a felölelt terület és időtartam, eltérő a színvonal – mindezek lehetnének megközelítések kiindulópontjai. Én 5 csoportot alakítottam ki, melyekben két nézőpont keveredik. 1 kategória ugyanis „elméleti”, 4 pedig művészeti ágak szerinti. Az „elméleti” csoportot azért hoztam létre, hogy lássam:

mennyire tárgyalnak általános problémákat a török művészet történetét kutató szakemberek, vannak-e törekvések metodológiai megújulásra, átfogó esztétikai kérdések felvetésére. A válasz nem túl kedvező, ugyanis némi jóakarattal sem állíthatjuk 8–10 cikknél többről (azaz az összes 1/6-áról) az effajta igyekezetet. S eredményességével ezekből csak Ö. Bakirer, K. Kreiser, G. Öney és A. Tükel-Yavuz munkája válik ki. A három török szerző metodikai módszere dicsérendő, Kreisernek pedig mondandója tartalmas, M. Kiel nem meríti ki – részben rajta kívülálló okok miatt – a témát; H. Tayla nem jut el kellő absztrakciós fokig; A. Terzioglu fejtegetései a nagy erudíció ellenére sem minden tekintetben elég meggyőzőek; ez mondható el E. G. Sims esetleg szintén ide sorolható írásáról is; S. K. Yetkintől pedig szívesen olvastunk volna bővebben a török művészet filozófiájáról.

A 4 tematikus csoportból az *építészet* magasban vezet, a dolgozatok több mint 1/3-a ide tartozik. Ez még akkor is e tudományág meghatározó jellegét bizonyítja, ha itt találjuk a legtöbb súlytalan, amolyan igazi kongresszusi szösszenetet (tipikus például N. Çagatay, H. Gürçay, N. İlhan, A. Mutlu, N. Sinemoglu témafelvetése, illetve témakezelése). Egyébként nagy kavalkádba kerül az olvasó, az ókori perzsák anatóliai emlékeitől (e cikk szerzője, F. Malekzadeh félreérthette a kongresszus célkitűzését) a 20. század eleji eklektikus és szecessziós alkotásokig sorjázunk a legkülönbözőbb korok és területek: a nagy- és anatóliai szeldzsukok, az atabeg dinasztiák, az oszmán kor anyországa és peremvidékei mellett a távoli India is képviselteti magát. Legkiemelkedőbb A. Kuran vizsgálódása Szinán dzsámijainak keletkezési körülményeiről, de színvonalasan mutatja be F. İlter Osmancik és Iskilip, M. Meinecke Damaszkusz oszmán műemlékeit, H. Karamagarali nemcsak ötletgazdagságáról, de alapos építészeti szakismeretéről is tanúbizonyságot tesz a kayseri Hunad együttesről írottakban. A többi munka közül több témája révén (M. S. Genim, N. I. Hamdy, E. Merçil, Y. Önge) vagy kifejtésének, illetve megoldásának eredményessége miatt (I. Bilgin, R. H. Ünal) jelent színfoltot a török építészet látszólag kimeríthetetlen tárházának tárgyalási palettáján.

Második helyen a *miniatúrakészítés* és a 18. századtól az oszmánoknál is megjelenő par excellence *festészet* különféle aspektusait elemző tanulmányok említendőek, számszerűsítgük és kiegyenlített színvonaluk miatt. A miniatúra szakértők ezúttal javarészt nem lépnek túl a stílusismereten alapuló kategorizáláson, eddig nem vagy nem kellő részletességgel besorolt művek vagy műhelyek klasszifikálásán, azt viszont meggyőző erővel végzik, s többnyire a nehezebb falatokkal birkóznak. Jó példa erre F. Çagman tanulmánya, aki egy Heratból induló áramlat szerteágazó kihatásait gyűjti egy csoportba, vagy I. Güneré, aki a kevésbé ismert, perzsa eredetű kazvin stílus befolyása alatti oszmán illuminációkat próbálja kitapogatni. De a stílusismeret magasiskolája G. Fehérvári cikke is, melyben ráadásul eddig teljesen publikálatlan kódex elemzésére kerül sor. Szintén eddig feltáratlan kéziratot mutat be E. Binney, bár ő nem sokkal megy túl a leírás (a kagán fia kagán kitétel nem olvasható – a fejlel lefelé közzölt – 1. számú ábrán). Az egyéni hangvételű, csak II. Oszmán idején működő illuminátorral, Ahmed Nakşival ismertet meg E. Atıl (a 13. és 14. ábra felcserélődött), Z. Akalay pedig a Topkapı Sarayı H. 1517 számú Szülejmánnáméját veszi bonckés alá, s különíti el a 3 stílust képviselő 5 illusztrátort. Szellemesen ötvöződik miniatúrakészítés és építészet N. Atasoynál, aki egyértelműen bizonyítja, hogy a miniatúrák alkalmasint (de persze korántsem mindig) hiteles építészettörténeti forrásokként szolgálhatnak. S. Bayram némileg kilóg a sorból, mert a két csoport, amelybe a medallónos családfákat osztja, látszólag azonos, másrészt mert e „színes” témához egyetlen illusztrációt sem mellékel. – A korai török falfestészet egymással rimelő alkotásait R. Arik és G. Renda tárja elénk, előbbi szakrális (vagy ahhoz kötődő) épületekben, utóbbi pedig lakóépületekben. Mindkét szerzőt dicséret illeti a szorgalmas gyűjtőmunkáért, s ha az eredmény általános értelemben nem is szenzációs, a maga műfaján belül mindenképpen figyelemre méltó.

A harmadik, *porcelán és kerámia* csoportból Y. Crowe, J. Zick-Nissen és W. B. Denny munkája emelkedik ki, az első kettő különféle stílusok és tárgycsoportok között keres és talál új összefüggéseket, utóbbi pedig egy nagyobb komplexum, a Rüsztém pasa-dzsámi csempéinek elemző feltárában jeleskedik. (Rüsztém pasa művészet iránti fogékonyságát alábecsüli, I. erről a nagyvezír hagyatékai leltárát, amelyben díszes fedelű Koránok, ötvösmunkák és csiszolt drágakövek is szerepelnek.) Nagyon szépen oldja meg maga elé tűzött feladatát V. Gervers-Molnár is, különösen örvendetes, hogy történeti forrásokkal is alátámasztja igazát. Gerő Győző gondosan klasszifikálja a Magyarországra a török hódítás során került, illetve helyben, de oszmán hatás alatt készült, a mellékletek tanúsága szerint több vonalon igen töredékesen fennmaradt kerámiákat. Jobb híján idevontuk B. Karamagarali

inkább technikátörténeti dolgozatát, amely egy szeldzsuk kori kerámiaégető kemence rekonstrukcióját nyújtja.

Az utolsó csoportba kényszerűségből vegyes tartalmú tanulmányokat gyömöszöltünk; egyrészt azokat, amelyek csak egy vagy két alkalommal érintenek egy bizonyos művészeti ágat, illetve azokat, amelyek lényegében nem vagy csak nagyon érintőlegesen kapcsolódnak a konferencia témájához. Így az I. Szelim-kori pénzek semmilyen esztétikai kérdést nem vetnek fel (I. Artuk); az észak-afrikai szőnyegcsomózási technika (L. Golvin), a szeldzsuk nők öltözködése (M. Önder) és a török néptánc (V. N. Tör) pedig inkább a néprajz tárgykörébe tartozik. Nem témájában, csak jellegében válik külön az építészettel foglalkozó munkáktól, s azért került ide C. Orhonlué: az *éptésszervezés* világszerte megkülönböztetett figyelemmel kísért ügyére tér ki – egy levéltári forrásokon nyugvó nagyobb munkálat eredményeit kivonatolja. Szintén az *éptészet*hez van köze L. Ş. Meray nem különösebben újszerű vagy fontos, de hálás témájú, az épületek falán vagy falában elhelyezett, kőből készült madártanyúkat taglaló cikkének. Kettőn nyúlnak az ugyancsak néprajzi-népművészeti háttérű *hítművészet*hez: N. Berker egy speciális emlékcsoportot, a szerájbeliek kendőit mutatja be, C. Nicolescu pedig a romániai hímezéseken érződő oszmán hatást. Meglepő, hogy a *szőnyegek* világa csak egy szerzőt illethet meg (Ş. Yetkin). A *féműművészet* két gyönyörű, 14. századi példájához bravúrosan talál K. Çig két, megszólalásig hasonló párhuzamot. Az *ötvösség*hez lenne köze a II. Abdülhamid korabeli kitüntetéseknél, de C. Artuk csak száraz történeti és külsődleges leírást ad (az első két ábra fejjel lefelé). Rendkívül precíz és ismeretbőség jellemzi R. W. Skeltont, aki a *jáde-megmunkálás* múltjából tár fel új török emlékeket. N. Berk a *kalligráfia* „filozófiájához” fűz néhány megjegyzést. E. Esin óriási anyaggyűjtésre alapozott terjedelmes tanulmánya annyira elüt az egész konferencia jellegétől, s annyira sokirányú ismeretet igényel, hogy e sorok írója nem érez kompetenciát értékelésére.

Mint E. G. Sims utalásaiból is kiderül, nagy utat tett meg a tudományág az elmúlt 15–20 év során. Gyűlik-gyarapszik a tudás, de a mennyiség még nem elég gyakran csap át minőségbe. Nem kívánhatunk mást, mint további elmélyülést művészettörténész kollegáinknak, akik minden kétséget kizáróan nagy haszonnal és sok tudással fogják forgatni e kiállításában elsőrangú, Fehér Géza által gondosan szerkesztett kötetet.

Dávid Géza

Káfer István: Az Egyetemi Nyomda 400 éve (1577–1977)

Magyar Helikon, Bp. 1977. 248 l., 236 kép

Takács Béla: A sárospataki nyomda története

Magyar Helikon, Bp. 1978. 203 l., sztl. kép

Oláh Miklós nagyszombati érsek, humanista író veti föl az alapítás gondolatát, tanítványa, Telegdi Miklós hozza létre az ország első katolikus tipográfiáját: az ideiglenesen visszavonuló jezsuiták eszközeit vásárolja meg „fillérékért” 1577-ben. Prédikációkat, hitvitákat, kalendáriumokat, különféle traktátusokat (fordítások latinból, németből) nyomnak, 1584-ben például a Decretát, a magyarországi törvények teljes gyűjteményét, 1609-ben a nyomda eszközei szétszóródnak, addig azonban – Telegdi után Pécsi Lukács vezetésével – több mint félszáz magyar nyelvű könyv készül itt kidolgozott tipográfiával, igényes iniciáléhasználattal, jellegzetes kötéssel. Pozsony, majd Pest a jezsuiták által újraszervezett nyomda székhelye. Termékei most már inkább latin nyelvűek, a jellegzetes műfaj a diszsertáció. Művészeti vonatkozású könyv eddig sem, ekkoriban sem igen készül itt – ha mégis, az inkább építészeti vonatkozású, mint Molnár Jánosnak a régi jeles épületekről való „kilentz könyvei”. Az 1770-es évektől szinte nagyüzemi termelés folyik, főleg díszes kalendáriumok készülnek ekkor itt. A pesti üzem – a jezsuita rendet feloszlatták már – állami kezelésben van, a tankönyvkiadás monopóliumát ruházza rá Mária Terézia. A 19. század fordulójának „könyvművésze” Bikfalvi Falka Sándor betűöntő és tipográfus. A hangsúly ekkoriban fokozatosan a nemzeti-nemzetiségi (irodalmi) könyvkiadásra tolik át, ennek előzményeit már Nagyszombaton megtalálhatjuk, főleg ami a szlovák nyelvű irodalmat illeti. 1849 után a nyomda pang, kizárólag tankönyvekkel és hivatalos nyomtatványokkal foglalkozik. Az I. világháború után is ez a profílija, de tevékenysége felélénkül, egyre

Az 1795-ös fordulatra csak legújabbban, szintén tartalmi megközelítéssel reagált művészettörténet-írá-sunk, az iparművészet-történet belső periodizációját – „a közbeeső nagy fordulót” figyelembe véve – talán túlzás itt hiányolni. Végül az iparművészettel foglalkozó kis fejezet nyújt példát arra, hogy hogyan lehet a művelődéstörténet koordinátái között egy más síkban mozogva, az egyes szektorok metszéspontjait megragadva, további összefüggéseket kimutatni. Itt az oktatás történetével szoros a kapcsolódás – bőven feldolgozta ezt a Kosáry által idézett alapmű –, másutt fordítva, az oktatásügy szektorából tekint ki a művészetre a szerző. Úgy tűnik, a szaktudományok művelőinek lesz a feladata, hogy a további kereszteződési pontokat kitapintsák, az ideológiai alapvetés és a vallás területén túl is kimutassák a könyvkiadás, az irodalom, a tudományok stb.; a mecenatúra és a képzőművészet megjelenési formáinak kölcsönhatását. Ehhez a munkához azonban elsősorban erre a könyvre volt szükség, Kosáry Domokos korszerű szemléletű, módszerében és részleteiben egyaránt útnutató 18. századi művelődéstörténeti szintézisére.

Jávor Anna

Garas Klára: A XVIII. század német és osztrák rajzművészete
Válogatott mesterművek a Szépművészeti Múzeum rajzanyagából
Corvina, Bp. 1980. 29 l. 64 tábla

(A Szépművészeti Múzeum legszebb rajzai. Szerkeszti: Gerszi Teréz. II. kötet)

Akár a művész, az európai barokk festészet jeles kutatója számára is munkaeszköz a rajz: életművek, műfaji sajtóságok, egyéni és általános stílusalakulás, s az éppen e korban annyira jellemző motívum-vándorlás útvesztőjében igazítanak el a felismert és bemutatott lapok. Bár a 18. században önálló műalkotás igényével is jelentkezik a rajz, a könyvben sorra következő művek zöme a vázlatfunkció változatait illusztrálja. A rajzolás „becsületének” korabeli forrásokra hivatkozott bemutatása után az előkészítő rajzok válfajainak ismertetésére, ezzel a barokk festészeti és grafikai alkotófolymat részletes leírására tér ki a szerző. A művészi felkészülés alapjait jelentő akadémiai stúdiumok lényeges mozzanata a rajzolás, tárgyi vagy élő modell után, metszetekről vagy az irányító mester műveiről.

Egy-egy nagyszabású freskó vagy oltárkép előkészítésében több fázisban is lényeges a rajz szerepe. Hevenyészett, s a választott előkép, az írásban előre megalkotott „concept”, valamint a művész egyénisége által alakított kompozíciós vázlatok mellett kidolgozottabb részlettanulmányok és készületek. „Befejezettebb”, mindenesetre elbírálásra szánt s üzleti megállapodások alapjául is szolgáló válfaj volt a „modello” vagy „Riss”, amely a színvázlatokkal egyenrangúan már a véglegesnek szánt elgondolást rögzíthette.

Ez utóbbi készületek fognál is jobban közelíti a művészi végeredményt a metszetekhez készült, megegyező méretű rajz, amelyet aztán maga a művész vagy erre specializált társa sokszorosított. E korszak és terület különösen szép csoportját alkotják a szobrokhoz, oltárokhoz, egyéb dekorációs munkákhoz készült vázlatok, amelyek viszonylag kevés számmal szerepelnek a Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményében, így a kötetben.

A rajztechnikák és eszközök, anyagok ismertetésével magának a rajzolásnak a munkafolyamatába, rendeltetés szerint változó gyakorlatába enged betekintést a bevezető tanulmány. A rajzokkal való tudományos foglalkozás, múzeumi megközelítés módszereiről is fogalmat alkothat az olvasó, ezt a témát – logikusan – a többnyire jelzetlen lapok attribúciójának kérdése veti fel. Nagyobb – feltárt – grafikai oeuvre-rel rendelkező, így rajzolóegyéniségként is megragadható művész esetében ez olykor stíluskritikai úton is elvégezhető: ilyen önálló művészettörténeti szakterület a könyvben több lappal is szereplő Paul Troger- vagy Martin Johann Schmidt-rajzanyag. Nehezebb a kutató dolga a jobbra monumentális alkotásokról ismert mesterek rajzainak meghatározásánál, hiszen a 18. századi művek időközbeni pusztulása festményt, rajzot egyformán, de ritkán párhuzamosan érintett. Gyakran épp a nyilvánvalóan vázlat-funkciójú rajz végleges változata semmisült meg – létezéséről, esetleges pusztadatak mellett a rajz tudósít érzékletesen. A felismert kompozíciós megfelelők értelmezése sem egyszerű: egy-egy nagy hatású mű képe lerajzolás, utánzás vagy metszet útján eredetijétől igen messzire szakadhatott, s szinte a végtelenségig gyűrűztette a grafika a 18. századi képzőművészetre oly jellemző toposzok, festészeti közhelyek hatását.

A német és osztrák rajzművészeti válogatásról tágabb művészettörténeti áttekintést ad a bevezető,

egy-egy lapra koncentrálnak azután az illusztrációs és képelemző rész azonos felépítésben, területenként és korszakonként megosztva. Az osztrák-délnémet-tiroli határterületen működő, itáliai tanultságú, majd Bécsben a századelőn monumentális feladatokhoz jutó mesterek két első generációja mutatkozik be Rottmayr, M. Altomonte, D. Gran, M. Unterberger és az akadémiai oktató munkája révén kulcsfontosságú Paul Troger, majd tanítványai egy-egy lapja által. Ha a délnémet rokokó főmesterei nem is mind, de néhány jellegzetes művésze: Bergmüller, Eichler, G.B. Götz, Ridinger stb. jelen van a gyűjteményben. Merőben más stílusigazodást, eltérő műfajokat képviselnek a protestáns északi német tartományok művészei; A. Graff, A.F. Oeser és B. Rode lapjai a klasszicizmus igényét jelzik. A század utolsó harmadának a déli területeken is megnyilvánult szemlélet- és ízlésváltozását F. A. Maulbertsch pompás lapjai vezetik be, itt fűgaszerűen újra kezdődik szinte a könyv, s a kortársak – M. J. Schmidt, Füssli, J. Roos, Füger stb. – egyre változatosabb műfajú, többek között portré- és tájrajzaival ismét elvezet az antikizáló klasszicizmusig.

A gyűjtéstörténet felvillantása a hiányok – így a cseh-morva barokk – indokolt felsorolásával teszi valóban teljessé a mintegy 1200 rajzból szűrt 64 lap kapcsán nyújtott műfaji és korszak-áttekin-tést. A képeket kísérő, katalógus-adatokkal pontosított szöveget alkalmanként a társítható műalkotás kis méretű reprodukciója teszi szemléletessé. A szövegben éppúgy, mint a külön is kigyűjtött bibliográfiában Garas Klára hivatkozik a terület magyar „klasszikusainak”, Hoffmann Editnek és Pigler Andornak tanulmányaira és a külföld szakirodalmára egyaránt.

Jávor Anna

Bonta János: Mies van der Rohe

Akadémiai, Bp. 1978. (Architektúra) 37 l., 56 kép

Építészeti „köztudatunkban” Mies van der Rohe neve nem cseng olyan ismerősen, mint az első nemzedék többi nagy alakjáé, vagyis a „klasszikus modernizmus” megalapítóié, Le Corbusier-é, Walter Gropiusé és Frank Lloyd Wrighté. Elgondolkodtató ez, hiszen indulása egybeesik nagy európai kortársai pályakezdésével; ő is szerepelt a Bauhaus irányító egyéniségei között, sőt, Gropius után ő lett annak vezetője, átélte az első világháború után végbement művészi forradalmat. Építészete és annak hatása szintén amazoké mellé illik, és ezt az eltelt idő csak megerősítette. A magyarázat abban kere-sendő, hogy az ő tevékenysége – ellentétben hírneves kollégáival – szigorúan az építészeti határai között maradt és teljesedett ki. „Mies építőmester a szó legnemesebb értelmében: szerkesztő, forma-alkotó, téralkotó...” – jellemzi őt könyve bevezetőjében Bonta János (5. l.).

Valóban, épületeinek nagyszerűsége sajátosan mérnöki jellegű, vagyis nincsenek szobrászi, festői, vagy egyéb formai „gesztusai”, amiknek segítségével érzelmi kontaktus kialakulására mód nyílna. A technikai mindenhatóság, a precizitás, a műszaki tökéletesség megnyilvánulásai ezek, és geometri-kus egyszerűségükkel, üveg-fém hidegségükkel a mérnöki tudást dicsérik. Mies zseniális megoldásai, szerkezeti bravúrjai, sarokkiképzései és homlokzatalakításai a megszabott programok magas szintű kielégítései, amelyek igazán a szakmabelit hozzák lázba: építészete nem harmonikus formát és ember-léptékű arányokat teremt, hanem steril és abszolút tereket, végtelenül egyszerűnek tűnő, de valójá-ban nagyon is bonyolult és magas szintű technikai felkészültséget igénylő szerkezet segítségével.

Mindezt nem azért mondtuk el, hogy Mies építészete sommasan jellemezzük, hanem hogy érzé-keltessük, tulajdonképpen milyen nehéz feladat oeuvre-jét bemutatni. Nem elegendő ugyanis szak-szerű leírást adni az alkalmazott szerkezeti rendszerekről, vagy a felhasznált anyagokban rejlő lehe-tőségek kihasználásáról, mivel ez csupán a szakmába beavatott érdeklődését köti le, és adós marad a mű építészeti értékeinek bemutatásával, amivel a nem építészhez is közel tudja hozni a lényegyet. Úgy kell tudni tehát a mesterségbeli szakszerűséget képviselni, hogy – a laikusnak tett mindennemű, a szakmai egzaktságot csorbító engedmény nélkül – a program, a terv és a megvalósult mű a maga totalitásában érzékelhetővé és értékelhetővé váljon a feltételezett „átlagos” számára. Ez termé-szetesen minden építészmonográfia, vagy bárminemű építészeti alkotást interpretáló szöveg számára követelmény, itt csupán azért ismételtük el, mert Mies építészete esetében ez fokozottan érvényes.

Bonta János könyvének olvastán megállapíthatjuk, hogy tárgyalása sikerrel felel meg e korántsem egyszerű követelménynek. Mies építészeti gyakorlatában, majd a szakirodalomban bevett angol szak-kifejezéseket szerencsésen magyarázva, úgy volt képes az épületek leírását adni, hogy ez nem ment az

általánosabb szintű, értékelő közlések rovására: ezáltal mindvégig egységes elemző módszert követett. Van a könyvnek még egy módszertani érénye, mégpedig a történeti és a tematikai szempont egyszerű történő érvényesítése. Sikerült ezzel elkerülni azt az – éppen egy Mies-monográfiában alkalmazott – érzésünk szerint felesleges kettősséget, amely egy épületet kétszer szerepeltet, egyszer az építész pályájának ismertetésénél, majd másodsor az alkalmazott szerkezeti módszer tárgyalásánál; lehetőség nyílt ugyanakkor a pályáiv megrajzolása mellett egy-egy új megoldás kifejlesztésének bemutatására. Így érzékelnünk tudjuk Mies pályájának azt a paradoxonját (vagy dialektikáját), hogy miként lehet esetében fejlődésről beszélni, holott egész élete során első épületeinek alap gondolatát ismételte.

Az Architektúra sorozat, de túlzás nélkül állíthatjuk, hogy az egész hazai építészeti irodalom értékes könyvvel gazdagodott. Külön említést érdemel a kötet nagyszerű képanyaga. A mintaszerű rajzok, és a briliáns, valóban „építési” fényképek jól példázzák, mennyire fontos egy még oly igényes, építészeti tárgyaló szöveg megfelelő színvonalú illusztrálása.

Hajnóczy Gábor

Winkler Oszkár: Bruno Taut

Akadémiai, Bp. 1980. (Architektúra) 34 l., 53 kép

A kiadó – ha nem is szándékoltan – az építész születésének századik évfordulójára jelentette meg a könyvet, így a magyar szakirodalom is megemlékezik erről a hányatott sorsú nagy építészről. A vele való foglalkozást – az említett évfordulás apropón túl – időszzerűség indokolja. Építészeti tanulmányozva ráébredünk, mennyire korán felmerültek és – részben – megoldódtak nála azok a problémák, amelyekkel korunk építészei is szembenéznek. Ilyen mindenekelőtt a lakótelep, aminek műfaji alapelveit Taut is segítette kidolgozni, majd aminek első igazán nagy építésze lett. Sikerrel vette fel a küzdelmet a korlátozott anyagi adottságokkal és a minimumra szállított méretbeli lehetőségekkel, sőt, talán nem túlzás, néhány lakótelepén (pl. a Berlin-Britz-i lakótelep) olyan megoldásokat is keresni, amelyek ma is korszerűnek számítanak. Egyik fontos eszköze a változatos környezet kialakítására a színezés, amellyel korábban sok ellenkezést váltott ki, és amely napjainkban is lényegében megoldatlan területe a lakótelep-építészetnek.

Nagy kortársához, Mies van der Rohéhoz hasonlóan (Mies hat évvel volt fiatalabb nála) Taut is emigrált a nácik hatalomra jutásakor, és először Japánban, majd Törökországban élt. Míg azonban Mies pályája Amerikában kiteljesedett, Tauté, az elmaradt, illetve későn adódott lehetőségek miatt, befejezetlen maradt. Sok tervét nem tudta megvalósítani, kései alkotásainak pedig nem érte meg a befejezését.

Mint ahogy munkásságának jelentős részét teszi ki elméleti tevékenysége, a tárgyalás második fele ennek bemutatására vállalkozik. Valami fanatikus közlésvágytól vezérelve, Taut minden őt foglalkoztató témáról, utazásairól, elképzeléseiről cikkek, sőt könyvek sokaságát írta, sokszor ezzel pótolva az építész kényszerű téltlenségére kárhovatottságát (Japánban például kizárólag ezen a téren működött). A leírások precízek és szabatosak, – de csak leírnak és nem értékelnek, nem viszonyítanak. Az elemzés hiánya, ami egyébként a tárgyalás egészére is jellemző, leginkább a tauti eszmerendszer bemutatásánál szembeötlő. Az az érzésünk, hogy a szerző a lelkiismeretes bemutatás kedvéért sok lényegtelen mozzanat ismertetésével elaprózta a mondandót. Talán kevesebb és válogatott adalék alapján világosabb képet lehetett volna rajzolni a gondolkodó Tautról.

Winkler Oszkár monográfiájának ez szerintünk az egyetlen fogyatéka. Nagy érénye viszont, hogy egy viszonylag ismeretlen építész állít a reflektorfénybe, és csak sajnálni lehet, hogy legalább egy rövid utalás nincs az említett évfordulóra.

A kötetet fénykép- és rajzillusztráció egészíti ki. Itt elsősorban azok a rajzok érdekesek, amelyeket Taut maga készített könyvei számára. Olykor utópisztikus elgondolásainak képi megfogalmazásai ugyanis az expresszionizmus stílusjegyeit viselik magukon.

Hajnóczy Gábor

Nagy Ildikó: Archipenko

Corvina, Bp. 1980. 33 l., 56 kép (A Művészet Kiskönyvtára 132.)

Archipenko „újrafelfedezése” csak 1955–56-ban indult meg, amikor a Német Szövetségi Köztársaságban – több városban is – kiállították alkotásait. A hatvanas években már egymás után láttak napvilágot a részletes feldolgozások. Nagy Ildikó könyve az első magyar nyelvű monográfikus jellegű munka Archipenkóról.

A szerző lépésről lépésre nyomon követi munkásságának stílusfejlődését, regisztrálja az időnként párhuzamosan is fellépő tendenciákat, és a látszólag egymásnak ellentmondó Archipenko-művek szinte áttekinthetetlen mennyiségéből – több mint ezer szoborból – jól válogat, kiemelve a leglényegesebb fordulópontokat jelző alkotásokat. A könyv végére érve az olvasó előtt világosan kirajzolódik a szokatlanul szerteágazó fejlődési vonal a fantáziadús kubizmustól az átlátszó és egyben fényforrással rendelkező, s a fényforrásnak is plasztikai értéket adó szobrokig és a pop-art művek számtalan variációjáig.

A tanulmány az Archipenko-kutatást érdekes és értékes adalékokkal egészíti ki, amikor Archipenko műveinek magyarországi visszhangjáról ír. A kortárs magyar kritika az elsők között figyelt föl Archipenko munkásságára. Bálint Rezső, Bölönyi György, Fémcs Beck Vilmos, Huszár Vilmos írtak róla ismertető és elemző tanulmányokat. A Művészházban pedig 1913-ban őt szobrárt állították ki.

Nagy Ildikó könyve jól bizonyítja, hogy a Művészet Kiskönyvtára sorozatnak a külföldi művészetről szóló könyvei is hozhatnak új eredményeket jó szemléletmóddal és új adatokkal, s mindez egyben a sorozat frissességét és életképességét bizonyítja.

Végezetül meg kell említeni egy érdekes részletkérdést, melyre jó érzékenységgel figyel föl a szerző. Nem hagyja figyelmen kívül, hogy Archipenko apai nagyapja ikonfestő volt, majd arról ír, hogy Archipenko a visszaemlékezéseiben „a bizánci művészet ...hatását említi”. Egyik korai műve pedig „egy 1907-es temperaképe (faragott aranyozott keretben) az ikonfestészet hatását mutatja”. Továbbgondolva a kérdést, azonnal feltűnik, hogy az orosz avantgarde legnagyobbjai – köztük Chagall, Petrov-Vodkin, Goncsarova, Larionov – nagy érdeklődéssel fordultak az ikonok színvilága és kompozíciója felé. De sokakat az ikonfestészet technikája is megihletett. Gondoljunk csak Rodcsenko késői temperaképeire és főleg Tatlin vagy éppen Archipenko fémről és fából készült kompozícióira. Archipenko különösen sok szobrot készített fa és fém felhasználásával, melyek közül többet a könyvben is láthatunk, mint például a reliefszerű 1916-os Arcát püderozó nő (Tel-Aviv, Múzeum) vagy az 1920-as Két nő (ismeretlen helyen). A kutatás általában az új technika és a gépek iránti vonalommal magyarázza a fémek fölhasználását. Azonban megkockáztathatjuk azt a föltevést – eddig még a kutatás nem vizsgálta –, hogy itt az orosz művészeknél szerepet játszott az ikonok fém borítása is, hiszen a fém borítás szinte csak az orosz ikonokra jellemző, s a festett fa és fém, sajátos plasztikus egységét teremti meg. Nincs tehát semmi meglepő abban, hogy ezeket a műveket – akiket gyermekkoruk óta a legtermészetesebb látványként vett körül az orosz ikonok csodálatos világa – bizonyos mértékig az „oklád” vagyis a borító is inspirálta. Archipenko a tízes-húszas években a fém és a festett fa természetes összekapcsolásában nagyszerű mesternek bizonyult.

Ruzsa György

Tüskés Tibor: Műteremben

Jelenkor, Pécs, é. n. (1978), 132 l., 14 kép

Felkészült szerző Tüskés Tibor, nagy helyismerettel, ez a könyve, a Jelenkorban megjelent művészinterjúinak gyűjteménye azonban privát anekdoták uniformizált pannon derűjébe fullad. Körképet kíván nyújtani Dél-Dunántúl kortárs művészetéről, mégis jelentős szerzők maradnak ki (Lantos Ferenc, vagy a ma már negyvenhez közelítő „fiatalok”), és súlyos aránytalanságok csúsznak be, Martynal egyenlő súlya van itt Kolbe Mihálynak vagy Altorjai Istvánnak. Az elkészült interjúk a körképkészítés ürügyén meglehetősen csapongók, az alkotói problémák től vagy az életrajzi epizódoktól a helyhez való kapcsolódáson át a művészeti nevelés számos kérdésébe belekapnak, Tüskés nem engedi kibeszélni alanyait, mégha épp érdekesebb, mélyebb gondolatokat kezdenének fogalmazni is (különösen bántó ez a témáról témára ugrálás Bors István esetében). A kötet alaphangja illyesféle:

„– Még egy kérdést engedj meg, Béla bácsi...

– Csak bátyám.

– ...Béla bátyám... Nemrég jöttetek meg külföldről. Milyen volt az utazás?” (39. l.)

Az interjúk adatolása is meglehetősen gyenge lábakon áll, s a szövegek végén sincs évszám.

b.a.

Reich Károly: Hitem szerint

Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp. é. n. (1977), 98 l., 105 kép

Nagy alakú, szép kiállítású könyv mutatja be a kulturált rajztudású művész munkásságát. A fülszövegként elhelyezett bevezető méltatást Solymár István írta.

f. gy.

Újvári Béla: Kalló Viktor

Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp. 1978. 46 l., 18 + XVI kép, (Mai Magyar Művészet 44.)

A művész az utóbbi két és fél évtized magyar művészetének jellegzetes szereplője: ígéretes indulás (Közvélemény téri emlékmű), a siker nyomán sűrűn szaporodó megbízások; megújulási kísérlet a 60-as évek közepén (Bányász; Pécs), a negatív kritika nyomán fokozatos elbizonytalanodás és kapkodás. A köztéri szobor általában kompromisszumokból születik, de – mint ezt Kalló pályáivá mutatja – a megrendelő kívánalmaihoz és az éppen aktuális emlékmű-modorhoz való túlságos alkalmazkodás végül arctalansághoz vezet; a művek a „megbízható átlagszínvonal” sorába illeszkednek bele.

Újvári Béla könyve lényegében megkerüli mindezen problémákat. A pálya és a művek következtetéseit jószerivel a művész „impulzív lelki alkatával” magyarázza. A tanulmány erényei közé tartozik viszont a higgadt hangvétel és a nagyszámú műelemzés. Erősen megkérdőjelezhető ugyanakkor a fehérvári millenniumi emlékmű megítélése, s esetenként utalni lehetett volna a nyilvánvaló utánérzésekre is (Május 1, Kecskeméti jubileumi emlékmű).

Pataki Gábor

Szűz Rezső: Szentiványi Lajos

Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp. 1979. 46 l., 16 + XVI kép (Mai Magyar Művészet 49.)

Az *Ars Hungarica* hasábjain már több ízben olvashattunk keményen bíráló sorokat a Mai Magyar Művészet köteteiről. Hálátlan dolognak látszik szaporítani a negatív vélemények számát, ám hiába a jóindulat – Szűz Rezső írása félresikerült munka.

Pedig a szerző, mint az a szövegből kiderül, több évtizeden át jó barátja volt Szentiványinak. Érthető és megbocsátható lenne elfogultsága, ha ezzel együtt megtudnánk valami érdemlegeset a magáról a festőről, korának magyar művészetében elfoglalt helyéről. A kis kötetben azonban egyetlen képelemzés sincsen (!), ám három oldalas leírás található benne egy olyan falképről, melynek reprodukcióját hiába keressük. Nem esik szó a Szentiványi művészetével rokon vagy párhuzamos jelenségekről (az *École de Paris* második vonalának – Legueult, Brianchon – kolorizmusa, magyar vonatkozásban pl. a Gresham), így az egész festői jelenség társtalantul, megindokolatlanul lebeg, 40 év alatt mit sem változik, s előzményei sincsenek. (Hacsak a szerző által a Bonnard mellett felsorolt Rembrandtot, Tizianót és Van Goghot nem soroljuk ide.)

Még néhány apróság: meglepetéssel értesülünk arról, hogy 1930 és 1937 között Magyarországon „a művészeti irányzatok kedvük szerint tomboltak” s ugyanekkor „az absztraktok kiállításai változtatják egymást”. S végül: lehet, hogy Szentiványit félreszorították az ötvenes években, mindez azonban nem indokolja a szerző más művészekre vonatkozó rosszízű, az egész életművet diszkerdítáló megjegyzéseit.

Pataki Gábor

Szj Rezső: Szinte Gábor

Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp. 1980. 46 l., 17 + XVI kép (Mai Magyar Művészet 56.)

A sorozat 56. kötete Szinte Gábor munkásságával foglalkozik. Illetve: azokkal a tényezővel, amelyek a festő *életútját* befolyásolták; az olvasónak néha az az érzése, hogy valami szerencsétlen véletlen következtében került a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalatához ez a kézirat, amelynek szépirodalmi erényei elhomályosítják a művészet-történeteket. Szj Rezső fantáziája csak a legkiválóbb romantikus írókéhoz hasonlítható. Lássunk egy tipikus példát az életrajzi motívumok műelemzés helyett való fölhasználására: „A Szinte családban nemzedékről nemzedékre öröklődött a növények, gyógyfüvek tudománya. A festő egyik nagyanyja a falu gyógyító asszonyaként volt ismert. Édesanyja értő gondossággal nevelte rákoshegyi kertjükben a különböző fákat és növényeket. Amikor Szinte megfestette édesanyját, az idős asszony már négy éve élt özvegyen, az idők múlásával egyre szótlanabbul, de ragaszkodása a növényekhez, a virágokhoz, a kerti munkához, semmivel sem csökkent. A kép előterében, középen ülő asszony eleven szemmel néz ránk, s mintegy a jövőt fürkészve kémlel előre. Két kezét ölében tartja, mintha máris indulni akarna, mint akit vár a kerti munka.” És így tovább.

Az igazsághoz tartozik, hogy egy szépirodalmi kiadó szerkesztője is zavarban lett volna e szöveg gondozása közben, hiszen mihez kezdhetne az effajta mondatokkal: „A színházzal való kapcsolata is ihlette a festőt.” „A fény szerepe – bármilyen furcsán hangzik – árnyaltabb és többszínű lesz. A festő mintegy a fényvel hitelesíti a valóságot, aminek következtében tovább nő a szerepe.” Feltehetnénk a kérdést, hogy kié, vagy mié, de a rosszmájúskodás helyett érdemes gondolkodóba esni, az elemzés miért nem veszi komolyan azt a fényeffektusokra épített színvilágot, amellyel Szinte Gábor a hatvanas évek első felében új szemléletet képviselt a hazai festészetben.

Sajnos a szerző kísérletet sem tesz a mester helyének kijelölésére a kortárs művészeti tájékozódások között. A terjedelmi korlátok valóban nem nyújtanak lehetőséget az alapos mérlegelésre, viszont az a megoldás, amit választ, aligha éri el célját. Vannak sztereotip kijelentések, melyeknek tartalma a betű szerinti jelentés ellentétébe csapott át, ezért érezzük redundanciának Szj Rezső megállapítását Szinte Gáborral: „Soha nem törekedett valamely divatos áramlat hullámain a gyors sikert megszerezni. Magyar festőként ment ki látni és tanulni, és magyar festőként jött haza.”

Takács József

Bozóky Mária: Würtz Ádám

Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp. 1980. 46 l., 17 + XVI kép (Mai Magyar Művészet 58.)

Szerencsés megoldásnak látszik néhány kortárs művésztől írandó kismonográfia nem könnyű feladatot olyan szerzőre bízni, aki maga is gyakorolja a művészmesterséget. Bozóky Mária könyvecskéjének azok a legtanulságosabb és legélvezetesebb lapjai, amelyeken műhelytitkokba avatja be az olvasót. Ilyen elemzéssel találkozhatunk pl. a *Zeusz-fej* kapcsán: „A karakterisztikus fővonalak minduntalan átlósan metszik egymást, vagy kilencven fokos szögben kitérnek egymás elől. A vékonyabb vonalakra ráabroncsozódnak az erős szerkezeti vonalak, de ezek is összefüggéstelenül. A területet (a fejet) inkább villamos szikrázások veszik körül, mint vonalak.” Hasonlóképpen meggyőzőek azok a „belülről láttatott” godnolatmenetek, amelyek Würtz kompozícióinak réteges felépítését, asszociációs rendszerét vagy színvilágának egyéni jelenségeit elemzik.

Az alkotásokat megszevező elemek és a mű „üzenete” közötti kapcsolat feltárása Bozóky könyvében már kevésbé mondhatók sikeresnek. Helyes kritikai érzéssel inkább analízisnek és nem szintézisnek minősíti a würtzi munkamódszert, az egyes kompozíciók értelmezése során azonban – olykor túlradó fantáziával – mégis a szintézisalkotás eredményét igyekszik kimutatni. Az irodalmiasan asszociatív ábrázolásmódot – amely magától értetődő lehet bizonyos illusztrációk esetében – minden további magyarázat vagy elemzés nélkül fogadja el Bozóky a nagy, festészeti igényű kompozíciók esetében. Máskor a szabad gondolattársítás meghökkenítő eredményeivel találkozhatunk, mint például a *Boccaccio II.* elemzésében: „A beékelt fehér foltok mintha havasok lennének s messziről üzennének”. Föltehetően sajtóhiba következménye az a képzavar, ami a *Hulló idő* c. alkotás elemzését teszi nehezen érthetővé. Kár, hogy a könyv kiadói munkatársai nem figyeltek eléggé a zavaró

mozzanatokra – az ő feladatuk lett volna rábírní a szerzőt, hogy részletesebben fejtsen ki egyes gondolatokat (pl. „Csak a klasszikusok – az egykori barbizoniak, vagy – mondjuk – az impreszionisták előtt volt szent a festői kvalitás mibenlétének bizonyos homogén mivolta, az eszközök elhatároltsága, éppen, mert az élmény » valóságára « kívántak visszakövetkeztetni”).

A színesben reprodukált művek mind az 1977 körüli időkből keletkeztek (még akkor is, ha sorozatos és bosszantó pontatlansággal a képalírások dátuma eltér a művész által szignált dátumtól: *Ballada* 1976 helyett 1977 szerepel, *Bizánc I.* 1976 helyett 1978 stb.). Bozóky Mária könyve a művész pályájának alakulására és a korábbi műveire tett vázlatos utalásokkal együtt sem kismonográfia, hanem műhelytanulmány, Würtz Adám egy bizonyos korszakának elemző áttekintése. Még ilyen körülmények között is szükséges lett volna azonban Würtz művészettörténeti helyének pontosabb és konkrétabb körülhatárolása, mint a Boschtól Klee-ig és Miróig húzódó – egyébként nagyon impozáns – névsorra való hivatkozás. Különösen a 20. századi magyar grafikában és művészetben marad ily módon társtalán Würtz, pedig a könyvben is reprodukált művei (pl. a *Repülő szerkezetek*) szinte önként kínálkoznak Kondor Béla hatásának elemzésére.

Takács József

Jovánovics, Beke László írása Jovánovics Györgyről.

Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp. é. n. (1980), 30 l., 17 + 8 kép

A művészettörténet sajátos és újabb keletű feladata a kortárs művészetrel való számvetés. Újabb keletű, mert bár elméletileg tisztázott kérdés, hogy a művészetek történetét felvázolni egyenlő azok kritikájának megalkotásával, mégis a „történelmi távlat” hiánya korábban a kortárs jelenségek elemzésétől való tartózkodáshoz vezetett. Beke László tanulmánya, amely a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata mai magyar művészetrel foglalkozó „puha fedelű” sorozatában jelent meg, olyannyira tudatában van a feladatával együtt vállalt kockázatnak, hogy írása pontosan olyan nyitott, mint az elemzett alkotó tevékenysége.

A hatvanas évek végének és a hetvenes évek művészetéről Beke is fontosnak tartja elmondani, hogy az „absztrakció utáni helyzetben” fogant. A hazai sajtósságokról azonban nem ír, arról a – sajnos nem példa nélküli – képtelen helyzetről, amelyben az absztrakt művészetről folyó vita már az absztrakció utáni időszakra esett, sőt, a mindennapi gondolkodás konzervatívizmusa – amely, mint Gramsci is kimutatta, e tudatréteg lényegi sajátossága –, ösztönzést nyerhetett hivatalos állásfoglalásokból is.

Az olvasók számára ezért nyilván szokatlan az a tárgyyszerű bemutatás, amelyet Beke mint egyetlen lehetséges megoldást választ. Jovánovics szobrászatának ellentmondásos jellegéről írva meghatározza a művész – művekben realizált – célkitűzéseit:

- „– olyan szobrot akar létrehozni, mely egy nézetre épül, tehát tagadja a körplasztikát,
- olyan szobrászatot, melyben a művész nem vesz részt, hanem a technika diadalmaskodik (noha a művész technikaellenes),
- az *arte povera* elv értelmében minden eszközt » tökéletlenebb « helyettesít (márványt gipszszel, három dimenziót két dimenzióval stb.),
- már régen nem szobrászatot csinál, de tevékenységét konokul annak tekinti stb.”

Ez a tanulmány nem több és nem kevesebb, mint egy jelentős alkotóművész pillanatnyi helyzetének hiteles rögzítése. Módszerében példamutató: az alkotások egymást értelmező jelentését kitűnően érzékelteti. Éppen úgy mentes a blöfföktől, mint az általa bemutatott művész munkássága, és éppen annyira hermetikus, mint a kortárs művészet új utakat kereső alkotói.

Takács József

Vizuális kísérletek, formai tapasztalatok (tájékoztató szöveggyűjtemény). Népművelési Intézet Művészeti Osztály, Bp. 1980. Szerk. Mezei Ottó. 150 l., 35 ábra

A kiadvány hat cikket tartalmaz.

Fényi Tibor: Néhány gondolat közművelődési rendszerünkről – Kritikus hangvételű tárca a közművelődésről, egy levelező oktatási forma koncepciójának vázlata, tárgyilagos beszámoló egy felnőtt- és egy gyermek-képzőművész kör átgondolt kísérleti terv alapján történő egyéves működéséről.

Csete György: Öt térkísérlet – Tudósítás egy építészcsoporthoz environment-szerű pszeudoépítészeti kiállításairól (népművészetre való hivatkozásokkal), melyet a panel-sivatag kritikájának szántak. A koncepció a társadalmon *belüli* problémákat a társadalom és természet *közötti* kapcsolat megromlásából eredezteti, ezzel az – egyébként laza – oksági kapcsolat irányát megfordítja. (Megérdemelve egy alapos vizsgálódást egyszer már a népművészetre-hivatkozás alaptípusainak eredete.)

Horváth István: Az anyag és a forma fotografikus megközelítése (Gyakorlati és elméleti foglalkozások a Debreceni Fiala Fotósok Stúdiójában) – A cikk arra az időről időre lábrakapó tévhitre épül, hogy a művészet nyelvként kezelése – lényegének megragadásához vezet. Továbbá a mértan általános iskolában tanított alapelemeiről és a Bauhaus elemi stúdiumai egy részének fantáziátlan alkalmazásáról tudósít, néhol a magyar nyelv szabályait is jégre vivő előadásban, minimum 200 grammos műnyomó papíron.

Mezei Ottó: A „telt” és az üreg megjelenése a modern szobrászatban – A két nagy jelentőségű plasztikai elem, illetve a kettő kapcsolatának mint művészi problémának az ismertetése történeti és esztétikai szempontból, a tízes évektől a közelmúltig.

Birkás Ákos: Utak egy interdiszciplináris művészet felé – Számos adatot felvontató, fontos összefüggéseket átgondoló tanulmány a 60-as, 70-es évek világ-művészetének legfontosabb művészeiről, csoportjairól, problémáiról.

Beke László: Művészek (tanulás) utópia – Nagyvonalú program, mely az élet minden területén kama-toztatható, általános emberi képességek kifejlesztésének alternatíváját kínálja a jelenleg művészkedésben frusztrálódó általános képzőművész körű gyakorlatnak. Ma még utópia, legalábbis hazai lehetőségeit tekintve, de egy katasztrófamentes harmadik évezredre vágyó emberiség számára ez a kérdés mind sürgetőbb.

Fazekas György

Andor Csaba: Jel – kultúra – kommunikáció. Interdiszciplináris szempontok a kultúrákutásban. Gondolat, Bp. 1980. 203 l.

Örvendetesen szaporodnak az igényes ismeretterjesztő könyvek, melyek szinte késedelem nélkül közvetítik egy-egy tudományág legújabb eredményeit. Andor Csaba könyve a még ritkábbak közül való: több tudományág együttes alkalmazásának lehetőségét mutatja meg, ezzel a rugalmas gondolkodás módszeréről mint általánosabb értékről tájékoztat, ami nélkül nemigen nézhetnénk bizakodva a jövő évezredbe.

A könyv felépítése áttekinthető. A hét fejezetből az első négy lényegében előkészítés: a valószínűségszámítás, az információelmélet, a szemiotika, és a kommunikációelmélet azon részeit ismerteti, melyek mondanivalója megértéséhez szükségesek. A könyvet csak átpörgető érdeklődő netán megretten a néhány matematikai, formállogikai képlet, rövidke levezetés láttán, aggodalma azonban indokolatlan; megértésükhöz a középiskolás matematika bőven elégséges, sőt a hozzájuk fűzött szóbeli magyarázatok ennek hiányában is eligazítanak. „...a kultúrát jelrendszereknek és kommunikatív folyamatoknak láttató szemlélettel szeretném megismertetni az olvasót, pontosabban e szemléletmódok egyikével...” – írja a szerző előszavában. A könyv explicit képzőművészeti vonatkozása csekély, lényegében csak általánosabb „kultúra-problémák” illusztrálására szolgál. A könyv implicit képzőművészeti vonatkozásai jelentősek, lévén a művészetek a kultúra része. Észre kell azonban venni, hogy ez stílári erény is; rugalmas szemléletmódja arra csábít, hogy a bemutatott általános jelenségeket és problémákat gondoljuk át konkrétan, az egyes művészetek vonatkozásában, a bemutatott módszer alapján.

Az ötödik fejezet: „A kultúra jelrendszerei” néhány, minden kultúrában megtalálható jelrendszert vizsgál: mennyiben és milyen értelemben tekinthető nyelvnek az öltözködés, a gasztronómia, a zene és a metakommunikáció. A fejezetet – természetesen – a természetes nyelv nyelvészeti és szemiotikai kutatása problémák ismertetésével kezdi, azt is jelezzé, hogy a könyv interdisciplinális eszköztárának leggyengébb láncszeme a szemiotika, lévén ez a legproblematisabban megalkalmazott. „Am ha a napjainkban élő két legjelentősebb nyelvész egyikét (ti. valamelyikét – f. gy.) inkompetensnek kell tekintenünk, akkor kérdéses, hogy ki rendelkezik ezzel a kompetenciával, hogyan lehet ezt verifikálni, és egyáltalán van-e értelme ennek a fogalomnak?” (ti. a „jelentés” fogalmának, 129. l.). A szerző a nyelv Saussure-től eredő, „társadalmi konvenciók rendszere” meghatározásából indul ki, pontosabban „...a nyelvi jelenségek körében azokat a szabályokat *kell* (mert azokat észszerű, célravezető stb.) szorosan a nyelvhez tartozónak tekintenünk, amelyek társadalmi konvenciók”. Hogy mindez milyen érdekes következtetésekre vezet, ahhoz idézni kellene az egész alfejezetet (amely egyébként a könyv leghosszabb egysége). Példaként álljon itt egy passzus. „A nyelv szemantikája lehetővé teszi, míg az egyes beszélők szemantikája kétségesé teszi a kommunikáció sikerét; épp ezért a legtöbb esetben csak részleges kommunikációról beszélhetünk. Ez azonban elsősorban nem pszichológiai okokra, még csak nem is nyelvi kompetencia hiányára. vagy helytelen nyelvhasználatra vezethető vissza; az alapvető »hiba« nem a szubjektumban van, hanem a nyelvben. A nyelv szemantikája semmiképpen sem biztosítja, csupán lehetővé teszi a szemantikai tartalmak sikeres továbbítását; ez a lehetőség pedig általában csak közvetett eszközökkel realizálható.” Ez vezet a nyelv *differentia specificájának* a *metanyelvi funkcióban* való meghatározásához.

A hatodik fejezet: „A jelrendszerek időbeli változásai” első részében a legrugalmasabb gondolati rendszere a rendszermélet alkalmazására kerül sor, századunk művészetének életbevágó kérdéseire alkalmazva. „...lemondva a normatív esztétikák nyújtotta szűkös értelmezésekről, minden olyan közleményt műalkotásnak nevezünk, amelyet feladja annak szán, és amelyhez az adott kultúrában mint műalkotáshoz viszonyulnak az emberek, függetlenül attól, hogy elfogadják vagy elutasítják-e azt.” (162. l.), „...a művészi kódrendszerek alapvetően a XX. században váltak lehetté.” (165. l.), „...legjobb esetben is csak azok a módszerek sajátíthatók el, amelyek közvetve lehetővé teszik a kódok megfejtését.” (167. l.) A fejezet általános jelentősége abban áll, hogy a jel- és kódrendszerek változásait szükségszerű, vagyis ilyen értelemben értelmes folyamatokként mutatja meg, miközben elkerüli a sok bonyodalmat okozó „fejlődés” fogalom használatát, „Nem véletlen, hogy mindvégig a jelrendszerek időbeli változásairól beszéltünk, nem pedig azok fejlődéséről. Nagyon is kérdéses, hogy az elemzett változások, akár külön-külön, akár összességükben összefüggésbe hozhatók-e valamiféle fejlődési koncepcióval.” (177. l.)

Az „Ünnepek és kultúra” című utolsó fejezet egészében alig hosszabb a fentebb említett leghosszabb alfejezetenél, tárgyáról mégis olyan gazdag képet ad, hogy fel kell figyelniünk a közelítésmód rendkívüli hatékonyságára. Az ünnep funkcióját az adott kultúra stabilizálásaként és az információmegőrzésként határozza meg. E feladatokat a kultúrák fejlődésük során más, hatékonyabb eszközökkel biztosítják; így végül egy rövid részben kitér az elidegenült ünnepekre is. „Az ünnep funkciói, a stabilizálás és az információmegőrzés csökkennek, ennek a folyamatnak pedig elvben kétféle kimenetele lehet: vagy megszűnnek az ünnepek, vagy új funkciókat kezdenek betölteni. Az új funkcióknak pedig a stabilizáló funkcióval ellentétes hatásuk is lehet. Az elidegenítés mindkét esetben a stabilizáló funkció helyreállítására irányul. ...a részvétel passzív részvétel, ahol mindenki egy tőle független ünnepélyes aktusnak van alárendelve, vagyis a részvétel valójában az ünnepély » elszenvedését « jeleníti.” (198. l.)

Megállapítható, hogy Andor Csaba könyve nemcsak ismereteket közvetít, hanem azok alkalmazására is: gondolkodásra serkent. Az alkalmazott tudományos módszerek nem eklektikus elegyként, hanem harmonikus együttműködésben, egymás eredményeit is megvilágítva vannak jelen.

Röviden ki kell térnünk még egy jelenségre, mely a könyv egészében jelentkezik. „...az eredetiségnek elképzelhető olyan – nem matematikai – értelmezése is, amely számszerűen nem mérhető. Végül harmadszor: egy információelméleti esztétika kidolgozása előtt bizonyításra szorul, hogy egy műalkotás értéke egyedül eredetiségében rejlik.” (55. l.) Ez az idézet is jelzi a szerző tartózkodását a „hard”-tudományok bölcsék kövének-tekintésétől. A tiszteletreméltóan sokoldalú könyv mindössze arról biztosít, hogy a gondolkodás mindig képes lesz követni a művészetet. És a „követni” itt szigorúan értendő. Nem állítja – igen helyesen –, hogy a művészet, a lotmani értelemben vett másod-

lagos modelláló rendszerből harmadlagosba, negyedlegesbe, ... n-edlegesbe továbblépő ember, vagyis a továbblépés gesztusa valaha is algoritmizálható lenne.

Fazekas György

Fotóművészet. Elméleti és történeti tanulmányok, Bp. 1977. 160 l.

Szilágyi Gábor: A magyar nyelvű fényképészeti szaksajtó képanyagának szakrepertórium (1882–1945). Magyar Fotóművészek Szövetsége, h. n. (Bp.) 1976–1977. 208 l.

Fotóművészet. Elméleti és történeti tanulmányok, 2. szám Szilágyi Gábor: A fotóművészeti kiállítások szakrepertórium (1890–1945). Magyar Fotóművészek Szövetsége, Bp. 1978. 419 l.

Szilágyi Gábor: A fotóművészeti kiállítások szakrepertórium (1945–1977). Magyar Fotóművészek Szövetsége, Bp. 1979. 260 l.

Szilágyi Gábor: A magyar nyelvű fényképészeti szaksajtó képanyagának repertórium. 4. (1946–1978). Magyar Fotóművészek Szövetsége, Bp. 1980. 192 l.

Szilágyi Gábor: A fényképészeti ismeretanyag és ismeretrendszer kialakulása és változása (1882–1975). Magyar Fotóművészek Szövetsége, Bp. 1980. 70 l.

Fejős Imre tevékenységét leszámítva, a magyar fotótörténet kutatása szórványos, esetleges. A Fotóművészek Szövetségének kiadványai a rendszeres kutatás beindítását szorgalmazzák, ugyanakkor bizonyos kompetencia-hiányról tanúskodnak. A Szövetség kiadásában „Elméleti és történeti tanulmányok” alcímmel megjelent első kötet még kétségkívül biztató volt. Két valóban elméleti igényű tanulmányt tartalmazott: Szerdahelyi Istvánét (A néző és a látvány), amelyben a szerző – némi melegséggel – megkísérli leírni azokat az alapvető törvényszerűségeket, amelyek a vizuális (esztétikai?) érzékelést meghatározzák; és Végvári Lajosét (Kép és fénykép), aki eddigi fotóelméleti kutatásainak foglalatát adja ebben a tanulmányfűzében a 20. századi festészet és fotográfia néhány párhuzamos jelenségéről és összefüggéseikről értekezve. Végvári pontosan fogalmazza meg a „mi a fotográfia?” alapvető kérdést, de magához a fotó-jelenséghez igazán közel férkőznie neki sem sikerül. A tanulmányokat Szilágyi Gábor összeállítása követi (A magyar nyelvű fényképészeti szakirodalom tematikus repertórium), mely használhatatlanságával tűnik ki. A hatalmas munkával létrejött repertórium (?) magán viseli a magányos kutató helyzetéből fakadó ellentmondásokat: nem öleli föl a teljes szaksajtót (s azon túlra nem is vállal kitekintést), kiérleletlenek a szempontjai, mert nem orientálnak és aránytalanul osztják fel az anyagot, így más kutató aligha alapozhat rájuk. Az összeállítás kiaknázását a tipográfiai ügyetlenség is nehezíti, ahogyan a kiállítások és a szaksajtóban publikált képek szakrepertóriumáét is.

Ezeknek az impozáns köteteknek a befejezetlenség a legszembetűnőbb tulajdonságuk: a kiállítási ismertető még ahol lehet, ott sem közli az egyes tárlatok pontos helyét (talán nem mindegy, hogy valakinek a budapesti önálló kiállítása egy klubban vagy a Szépművészeti Múzeumban volt), a felsejolt források és a repertórium adatainak összevetése pedig szinte lehetetlen; a szaksajtó képanyagának listája feltűnően mechanikusan készült, nem olvasztja magába az azóta felgyűlt kutatási adatokat, sőt az elemi beazonosításra sem kerít sort (pl. Babits, Bartók, Fülepp stb. portréi esetében), ez gyakorlati használhatóságán jelentősen ront. Sem itt, sem máshol nem közli a ritka szakfolyóiratok föllelhetőségét.

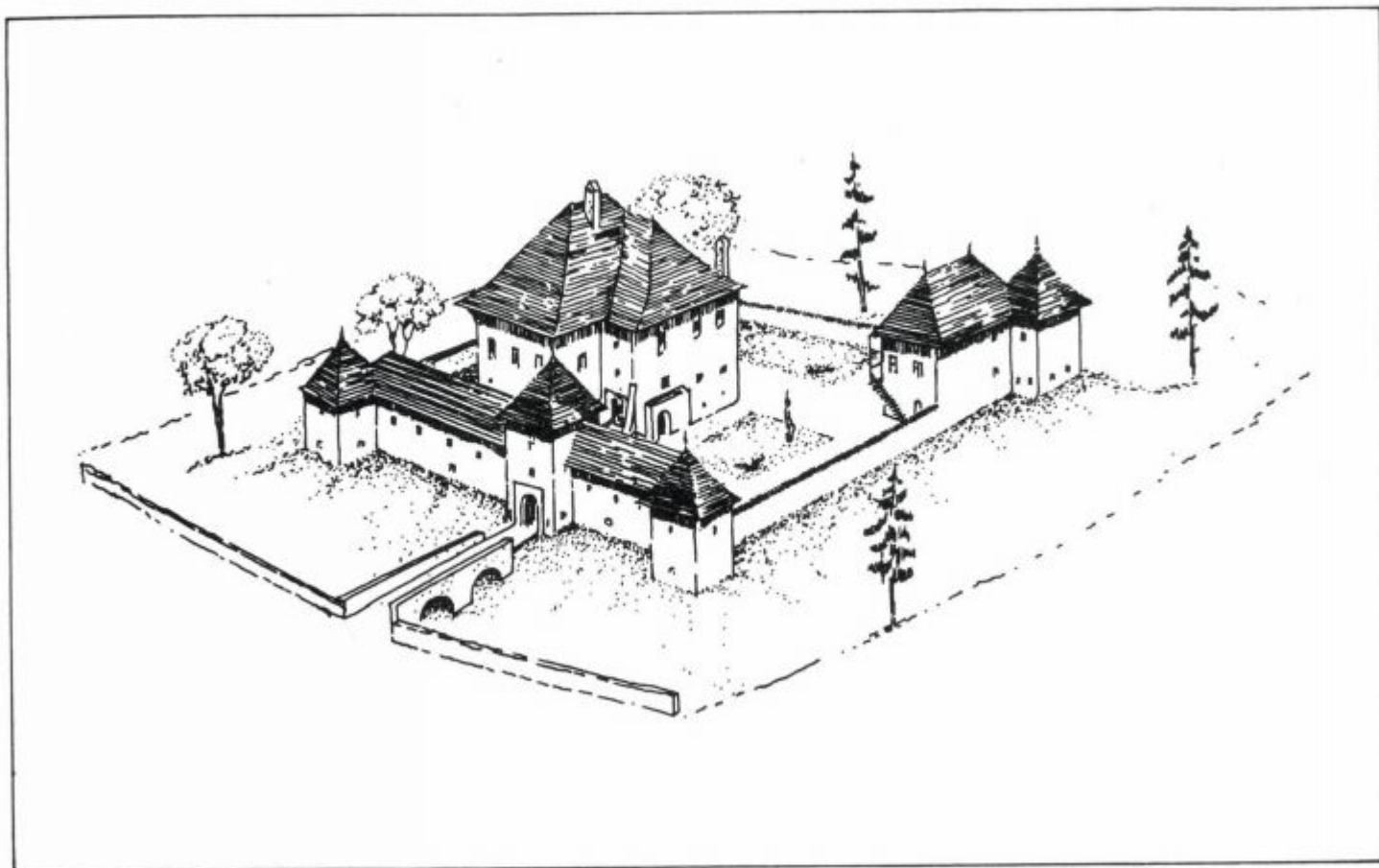
Végül pedig a fényképészeti ismeretanyag rendszeréről szóló, igen érdekes tudományelméleti kérdést taglaló rövid tanulmány önálló kötetben való közlését teljesen indokolatlannak tartom: ez a kiadvány is rámutat az elméleti és forráskiadványok szerkesztési koncepciótlanságára. Rendkívül sajnálatos, hogy ezekben a kiadványokban erőfeszítés és eredmény ily mértékben nincs arányban egymással.

b.a.

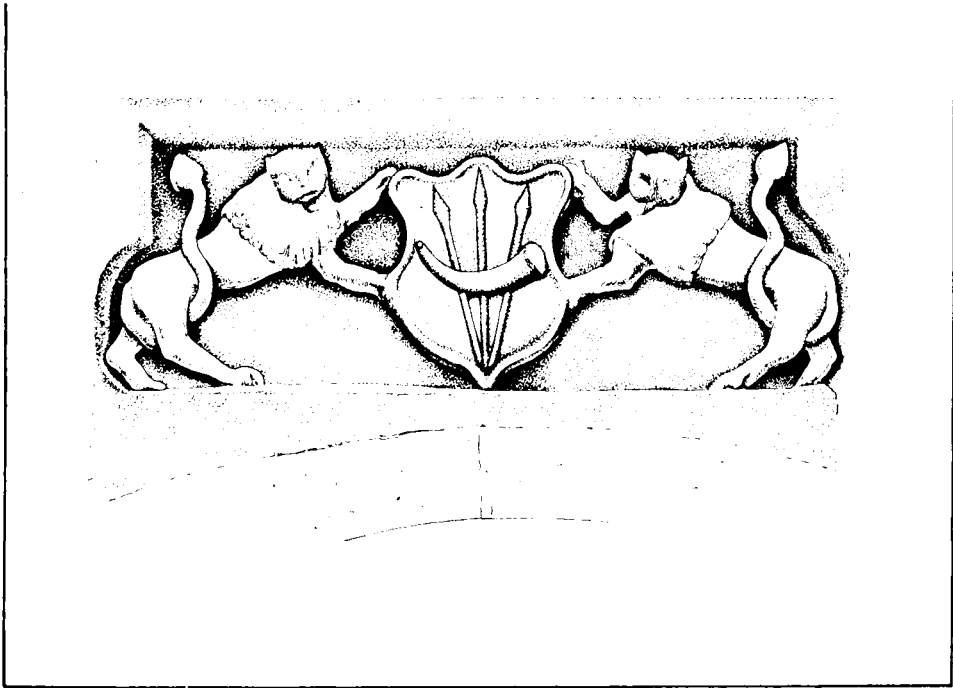




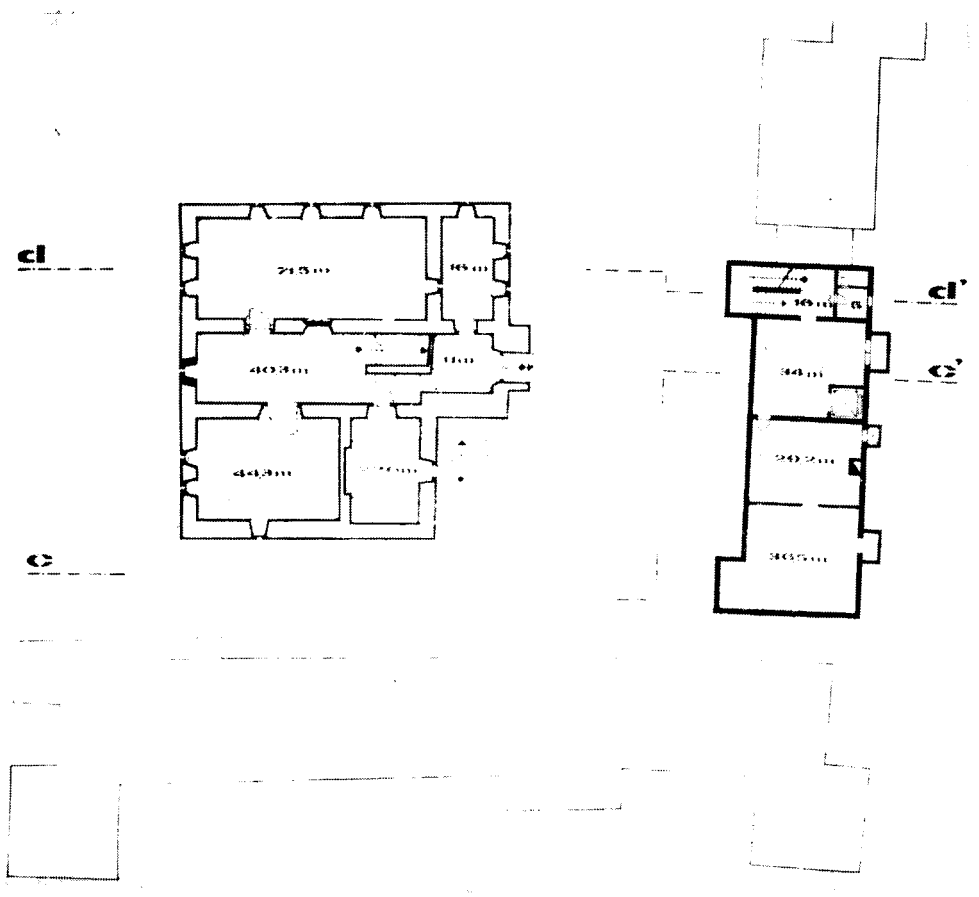
1. A garamszegi vízivár főkapuja. (Vöröss Emőke felv., 1970)



2. A garamszegi Polthári Soós-féle vízivár. (Radmilla Ondrejcková rekonstrukciója nyomán Major János rajza.)



3. A Polthári Soós család címere a garamszegi vízivár főkapuja felett. (Major János rajza.)



4. A vár alagsora



6. A garamszegi vízivár északi homlokzata az északnyugati saroktoronnyal. (Vöröss Emőke felv.)



7. Garamszeg, Géczy kastély, 18. század. (Schopper Tibor felv.)



8. Garamszeg, fából faragott harangtorony, 18. század első fele. (Móser Zoltán felv.)



9. Veszelszky Béla: Filodendron. 1970, o. v., 70x56,5 cm



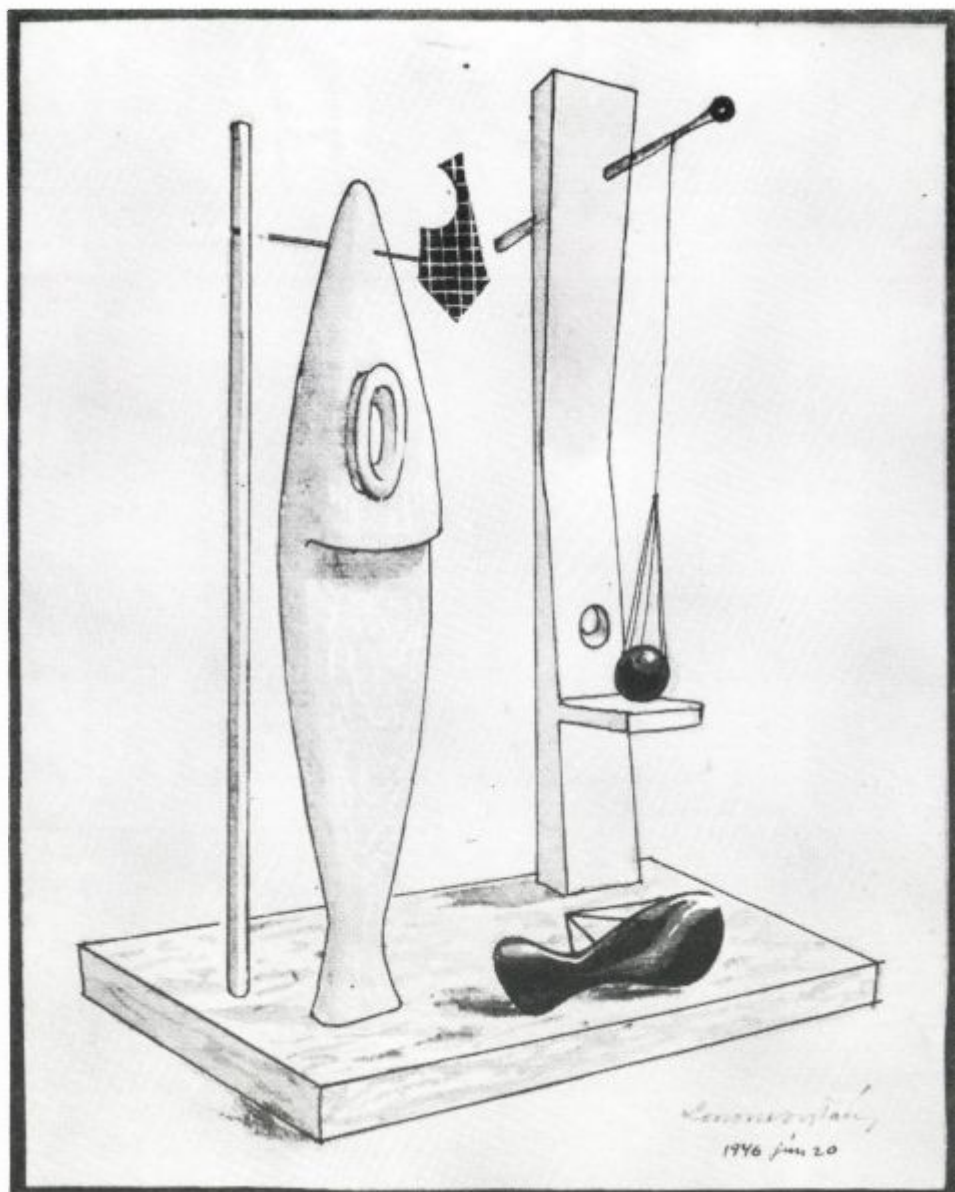
10. Veszelszky Béla: Táj. 1962, o. v., 143x102 cm



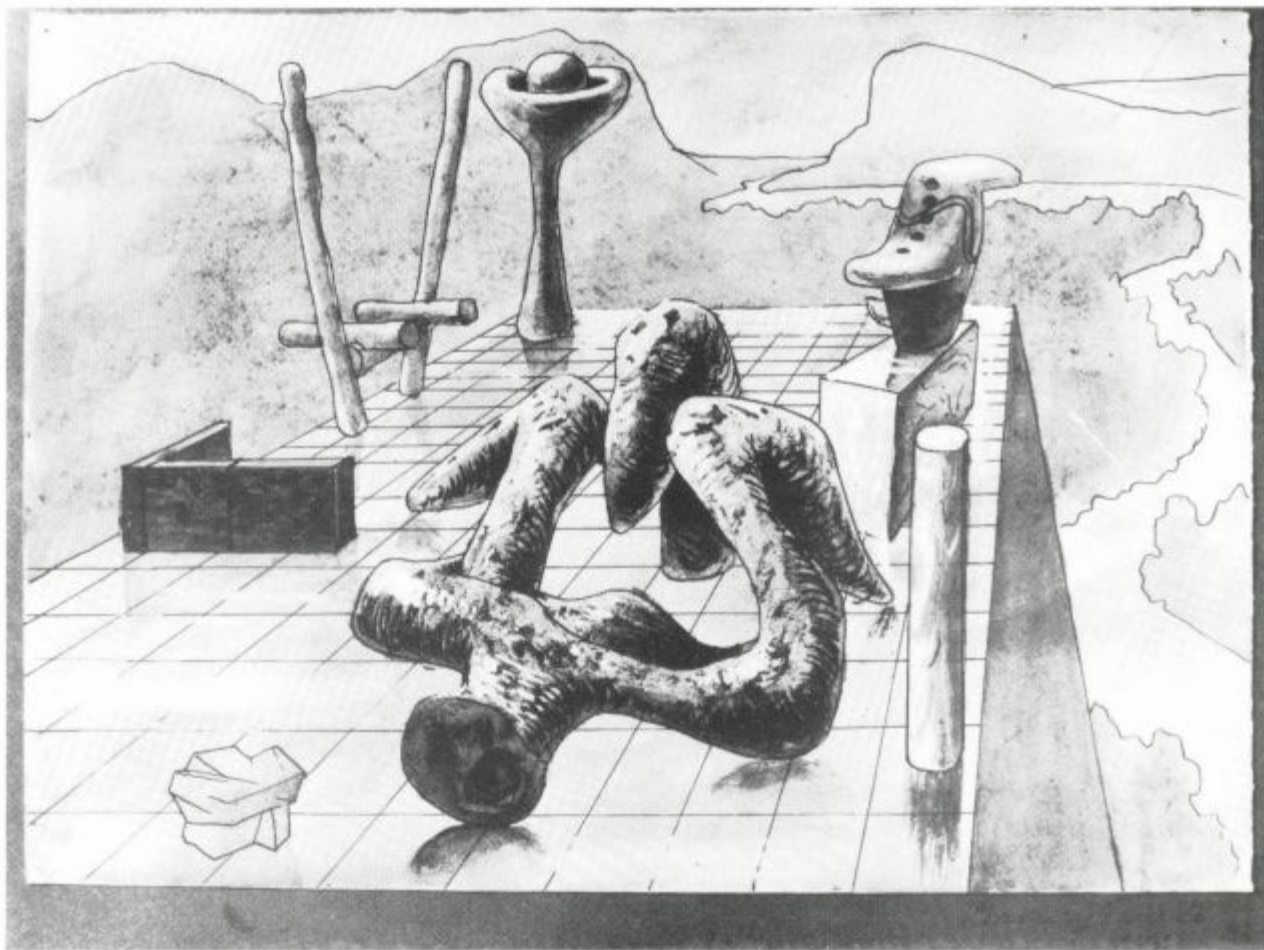
11. Veszelszky Béla: Őnarckép. o. v.



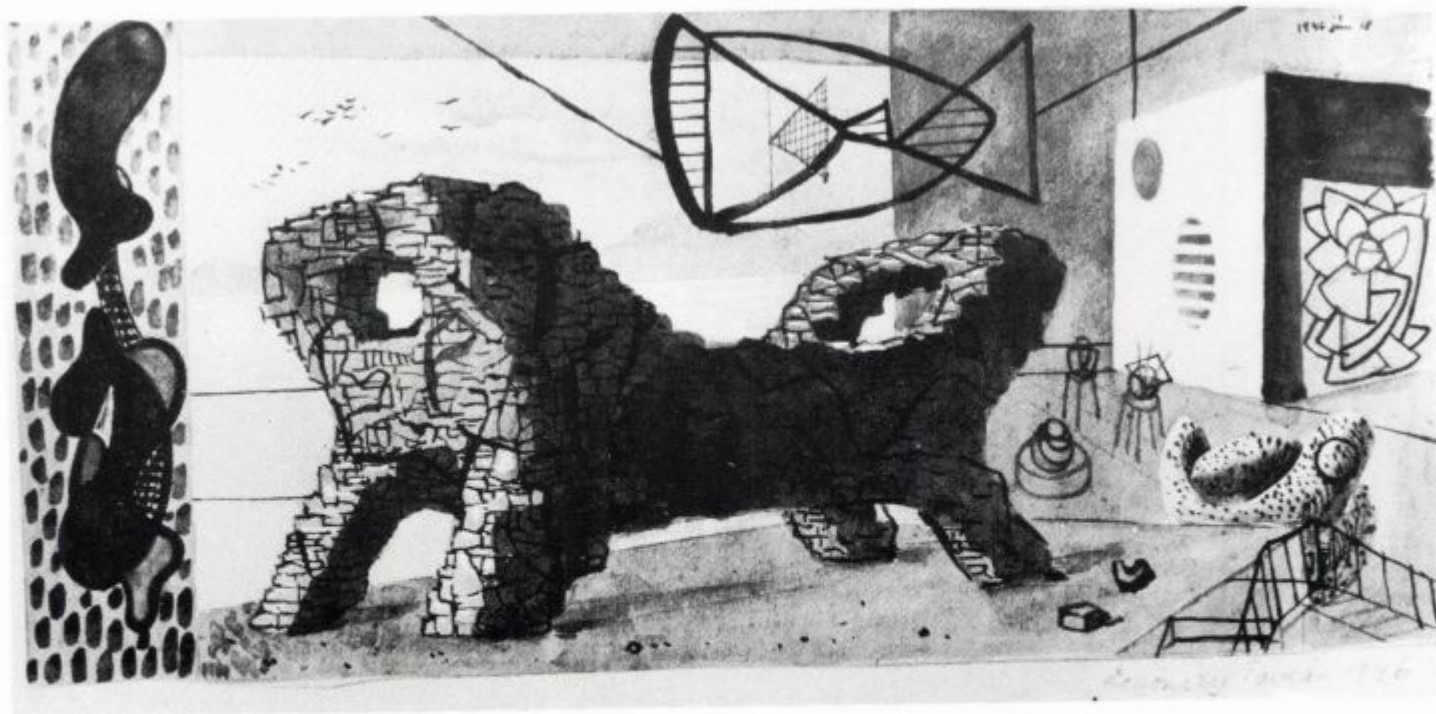
12. Veszelszky Béla: Tájrészlet. o. v.



13. Losonczy Tamás: Gravitáció. 1946, akvarell, lavírozott tus, 25x20 cm



14. Lossonczy Tamás: Ellentét. 1946, akvarell, tus, 25x35 cm



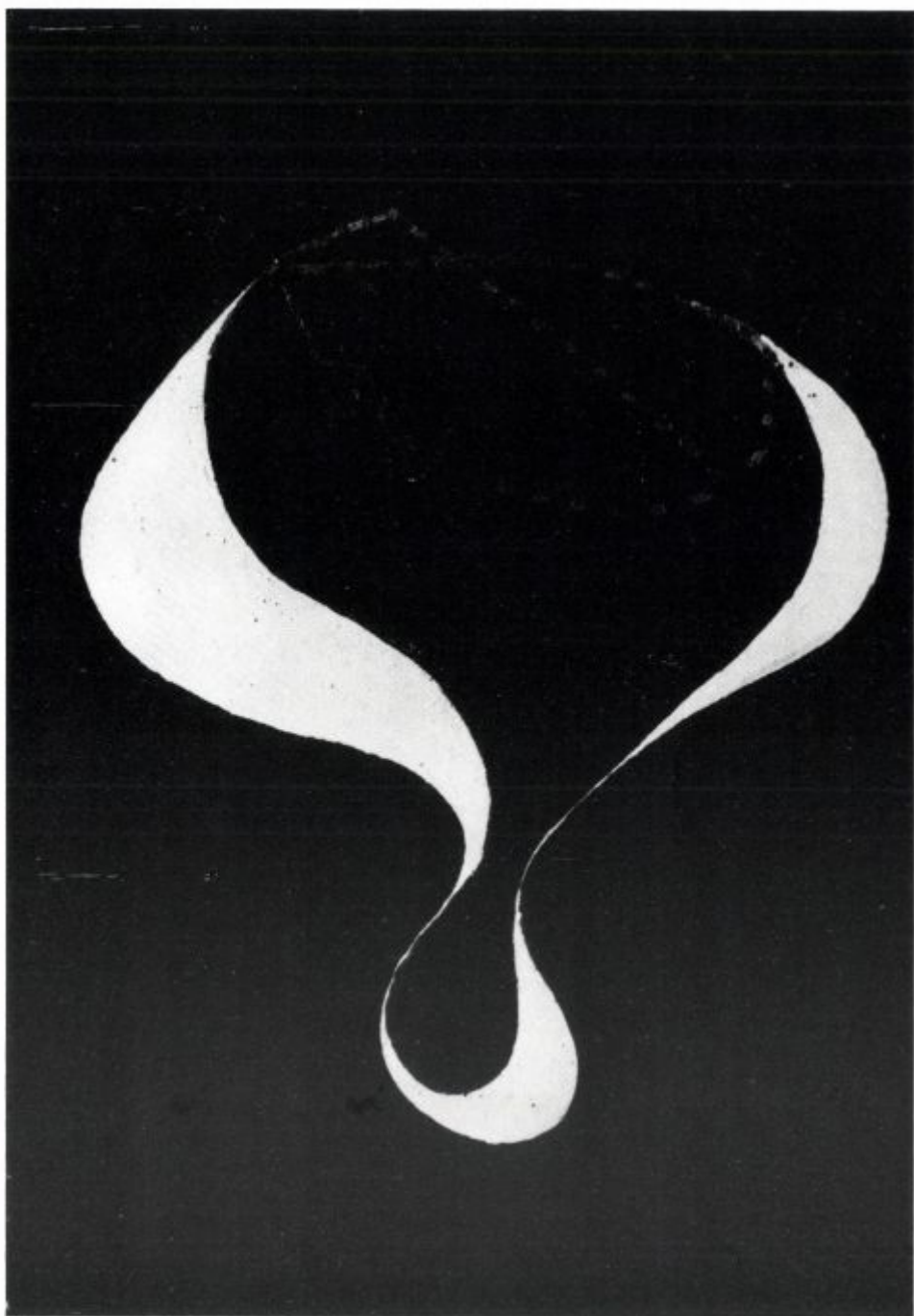
15. Lossonczy Tamás: Művészet a Balatonparton. (Múzeumterv). 1946, akvarell, tus, gouache, 16x35 cm



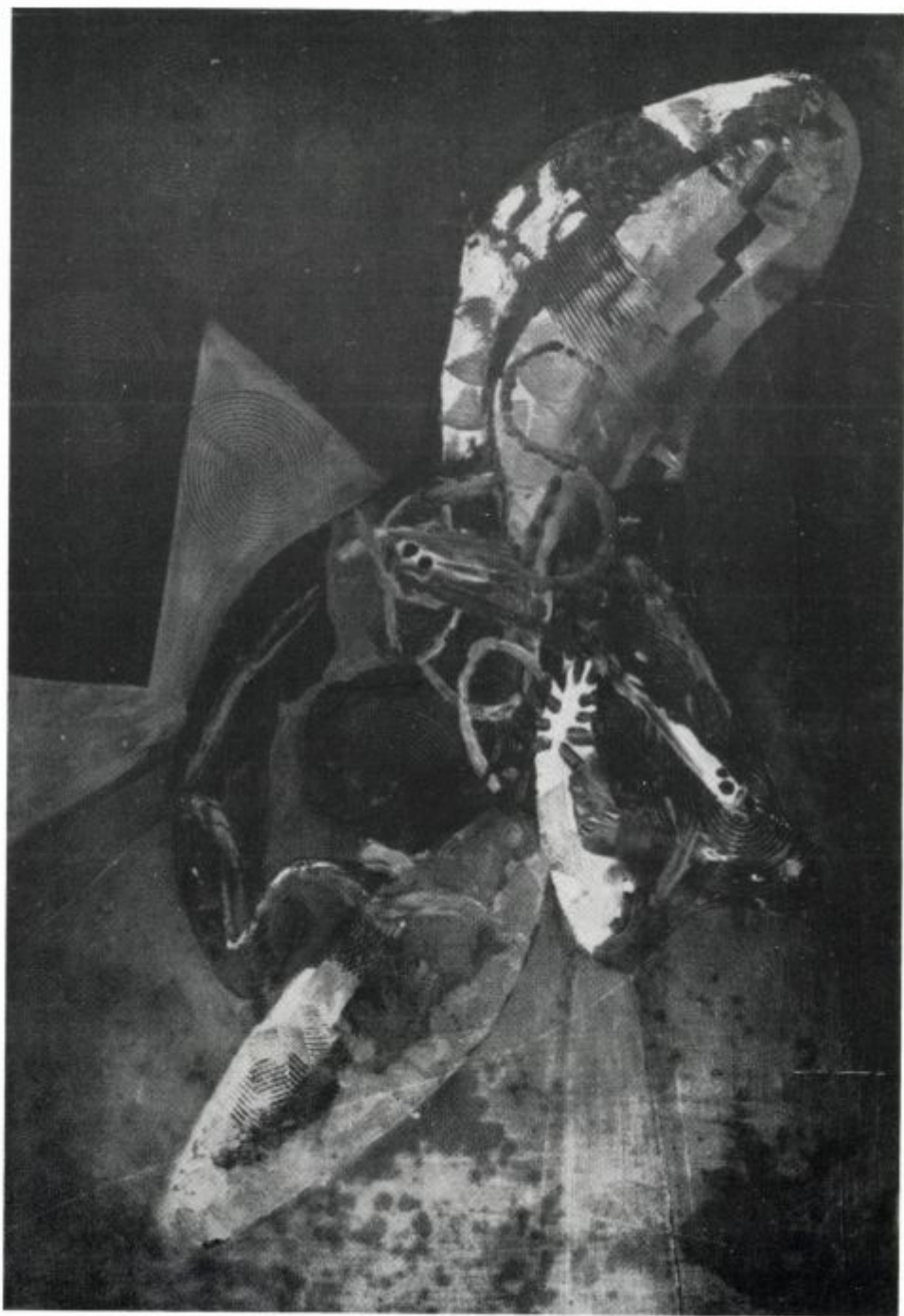
16. Lossonczy Tamás: A sivárság megszelídítése. 1946, akvarell, tus, 28,7x40,6 cm



17. Lossonczy Tamás: Barbár emlék. 1946, tus, akvarell, 23,5x28,7 cm



18. Lossonczy Tamás: Konfiguráció. 1945, o. v., 40x29 cm



19. Lossonczy Tamás: Olajfestmény. 1927, cca 70x50 cm



20. Lossonczy Tamás gyűjteményes kiállítása a Műcsarnokban, 1948

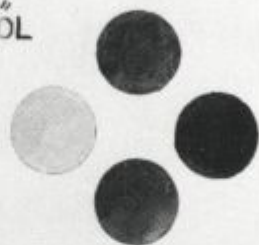


21. Lossonczy Tamás gyűjteményes kiállítása a Műcsarnokban, 1948

GALÉRIA A 4 VILÁGTÁJHOZ

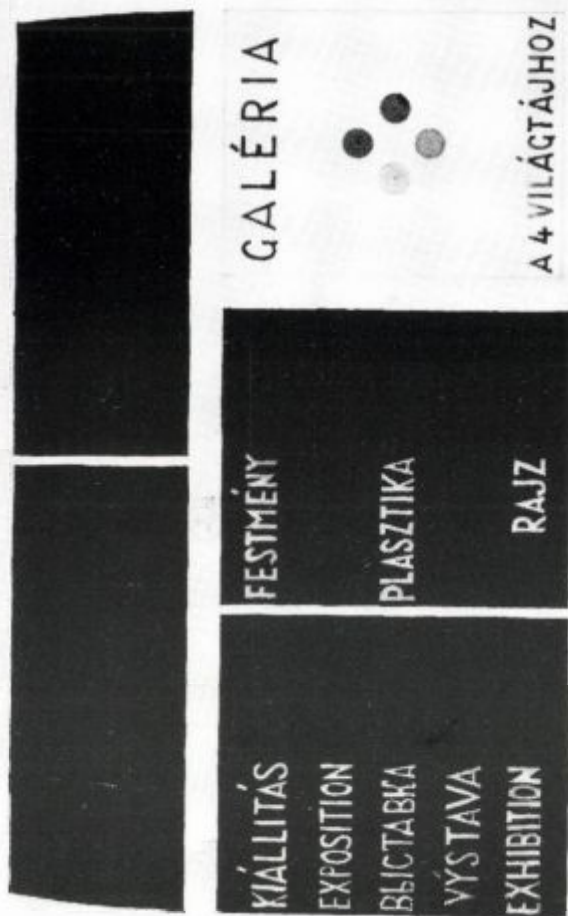
FELJÁRAT A KÖNYVKERESKEDESBŐL

BELÉPÉS DIJTALAN



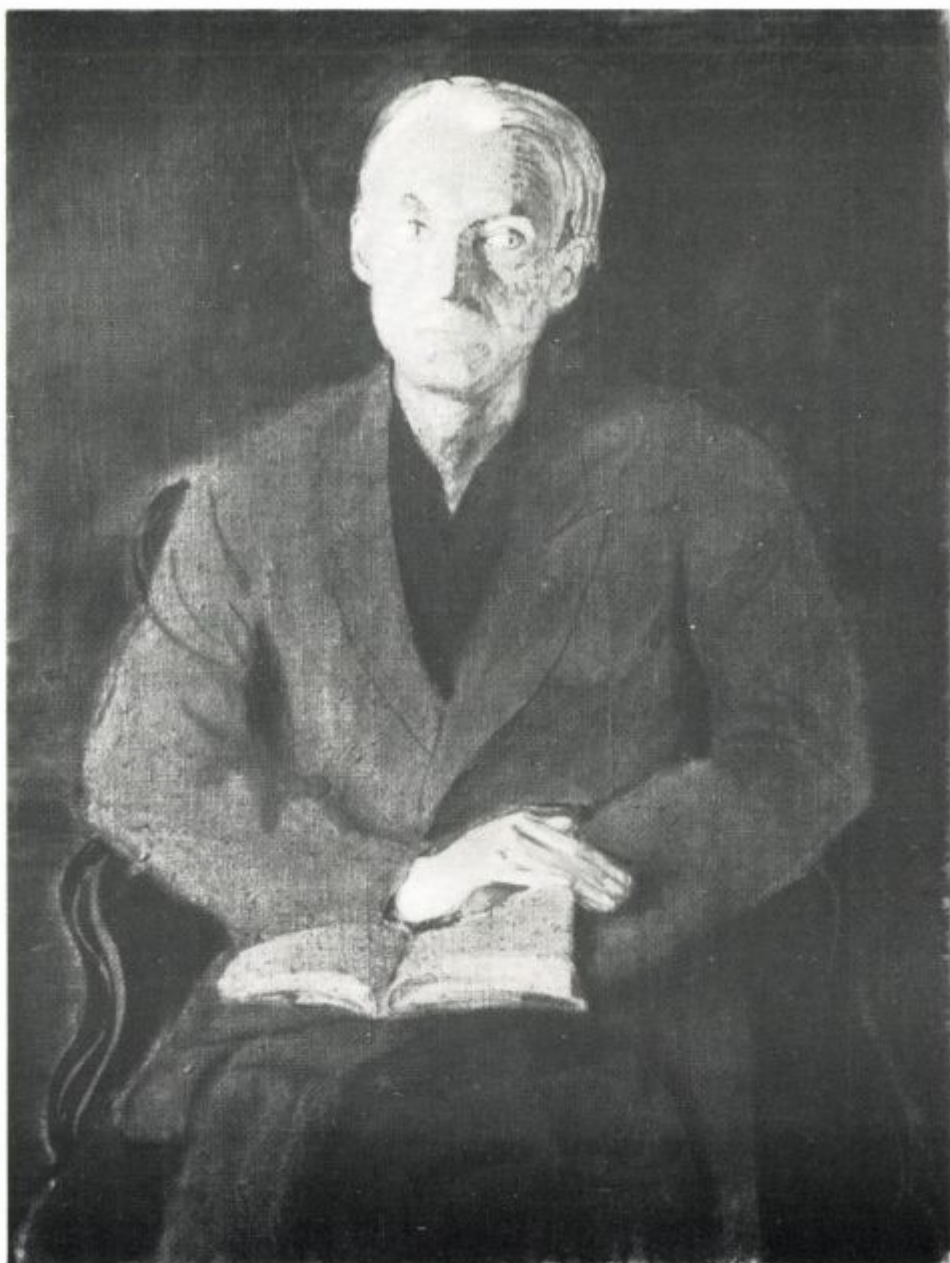
**ELVONT NEM ÁBRÁZOLÓ
MŰVÉSZI ALKOTÁSOK
ÁLLANDÓ KIÁLLITÁSA**

1957. május 12.
65 cm
GALÉRIA



13 cm
A 4 VILÁGTÁJHOZ

23. Lossonczy Tamás: Galéria a négy világtájhoz. Üvegre festett hirdetésmény vázlata.
Tempera, papír, 31x43 cm



24. Lossonczy Tamás: Palasovszky Ödön portréja. 1949, o. v., 80x60 cm

