

KORUNK

KÉPZŐMŰVÉSZET A FÓRUMON •
A BARABÁS MIKLÓS CÉH TÖR-
TÉNETÉHEZ • JUHÁSZ FERENC:
SZERVÁTIUSZ • NEMZETI ÉS E-
GYETEMES A KÉPZŐMŰVÉSZET-
BEN • BARÁTI SOROK INCZE
JÁNOSRÓL • EGY JELES MŰ-
GYŰJTŐNK EMLÉKÉRE • FOTÓ,
GESZTUS ÉS KÖZEG • VICTOR
VASARELY: ARS PLANETARIS •
AZ 1848-AS FORRADALOM KEZ-
DÉTEI HÁROMSZÉKEN • NAGY
ISTVÁN KÖSZÖNTÉSE



1974 | 2

SZERZŐINK

BUKAREST

Enescu, Theodor
Hăulică, Dan
Kun János

CSÍKSZEREDA

Károly Sándor

KOLOZSVÁR

Balázs Péter
Bálint Tibor
Banner Zoltán
Borghida István
Csehi Gyula
Ditrói Ervin
Egyed Ákos
Györffi Kálmán
Kancsura István
Kántor Lajos
Katona Ádám
Kecskés Péter
Mohi Sándor
Molnár Ildikó
Murádin Jenő
Nagy Olga
Negulescu, Gheorghe
Palotás Dezső
Sóni Pál
Gy. Szabó Béla
Szillágyi Júlia
Tóth László

KOVÁSZNA

Gazda József

MAROSVÁSÁRHELY

Bartis Ferenc

NAGYBÁNYA

Balázné Csizér Lilla

NAGYENYED

Vita Zsigmond

NAGYVÁRAD

Bölöni Sándor

SZATMÁR

Gyöngyösi Gábor

KÜLFÖLD

Juhász Ferenc
László Gyula
Solymár István
Vasarely, Victor



Puskás Sándor: Petőfi

KORUNK

XXXIII. ÉVFOLYAM, 2. SZÁM
1974. FEBRUÁR



- KÁNTOR LAJOS** • Képzőművészet a fórumon 163
DAN HAULICÁ • Művészetünk: nyitott mű 167
SOLYMÁR ISTVÁN • Nemzeti és egyetemes a képzőművészetben 170
MURÁDIN JENŐ • A Barabás Miklós Céh történetéhez 177
THEODOR ENESCU • Szempontok a jelenkori román képzőművészet történetéhez 191
JUHÁSZ FERENC • Szervátiusz 196
GAZDA JÓZSEF • Expresszív művészetünk 197
BORGHIDA ISTVÁN • Ziffer-anekdóták 207
SZILÁGYI JÚLIA • Leon Alex feltámadása 215
LÁSZLÓ GYULA • Baráti sorok Incze Jánosról 220
NAGY ALBERT • Rózsikaédes (Banner Zoltán bevezetőjével) 224
DITRÓI ERVIN • Itália varázsa (Utólagos jegyzetek egy rajzsorozathoz) 232
GY. SZABÓ BÉLA • Barangolás Mexikóban 237
KATONA ÁDÁM • In statu nascendi (Egy Nagy Imre-portré keletkezésének jegyzőkönyve) 243
BÖLÖNI SÁNDOR • Egy művésztelep értelme 248
MOHI SÁNDOR • Festészetről — 1974 253
KANCSURA ISTVÁN • Gondolatok a művészetéről 257
KÁROLY SÁNDOR • A formatervezés paradoxonai 260
PALOTÁS DEZSŐ • Prognózisok 261
TÓTH LÁSZLÓ • Mester és tanítvány (Tanulmányvázlat) 264
KECSKÉS PÉTER • Fotó, gesztus és közeg 268
BÁLINT TIBOR • Minden jog a szerzőé 274
SÓNI PÁL • Társadalmiság — lélektani hitel 275
VICTOR VASARELY • Ars planetaris (Györffi Kálmán fordítása) 281

JEGYZETEK

- BALÁZS PÉTER** • Egy jeles műgyűjtőnk emlékére 289
VITA ZSIGMOND • Gruzda János, az erdélyi tél festője 292
BALÁZSNÉ CSIZÉR LILLA • Klein József és Nagybánya 296
GYÖNGYÖSI GÁBOR • „Finom remegések az erőm” (Felirat egy kiteljesedett pályáivra) 299

FÓRUM

- CSEHI GYULA** • Egy centenárium ürügyén 301

NEMZETKÖZI ÉLET

KUN JÁNOS • Nemzetek feletti monopóliumok a tőkés világban 304

ÉLŐ TÖRTÉNELEM

* * * Az Egyesülés évfordulóján 309

EGYED ÁKOS • Az 1848-as forradalom kezdetei Háromszéken (Vázlatok a népi ellenállás kibontakozásának előzményeihez) 311

TUDOMÁNYOS MŰHELY

NAGY OLGA • A fantaszttikum variációs lehetőségei a mai népmesében 320

SZEMLE

BARTIS FERENC • Hagyomány és lelemény a képzőművészetben 330

GHEORGHE NEGULESCU • Szolnay írásai 335

MOLNÁR ILDIKÓ • Hipotézis a társadalom kialakulásáról 338

TÉKA, LÁTÓHATÁR, SZERKESZTŐK—OLVASÓK

ILLUSZTRÁCIÓK

Ambrus Imre, Antal Imre, Corneliu Baba, Bagosi Sándor, Balázs Imre, Balázs Péter, Balla József, Bardócz Lajos, Bencsik János, Benczédi Sándor, Bene József, Cseke Tamás, Deák Ferenc, Erdős I. Pál, Feszt László, Fülöp Antal Andor, Gaál András, Gallasz Nándor, Gruzda János, Györkös Mányi Albert, Incze János, Jakabovits Miklós, Jándi Dávid, Jecza Péter, Kabán József, Kancsura István, Allan Kaprow, Kazinczy Gábor, Kecskés Péter, Klein József, Kós András, Kovács Zoltán, Leon Alex, Márton Árpád, Maszelka János, Mattis Teutsch János, Miklóssy Gábor, Mohi Sándor, Molnár Zoltán, Nagy Albert, Nagy Enikő, Nagy Imre, Nagy István, Nagy Pál, Páll Lajos, Paulovics László, Pittner Olivér, P. Pongrácz Antónia, Puskás Sándor, Sövér Elek, Gy. Szabó Béla, Szervátiusz Jenő, Szervátiusz Tibor, Szolnay Sándor, Tóth László, Varga Albert, Victor Vasarely, Vida Géza, Ziffer Sándor

Gépellt kéziratokat kérünk. Kéziratokat nem őrzünk meg.

KORUNK

ALAPÍTOTTA Dienes László (1926), SZERKESZTETTE Gaál Gábor (1929—1940)

Főszerkesztő: Gáll Ernő

Főszerkesztő-helyettes: Rác Győző

Szerkesztőségi főtítká: Ritoók János

Szerkesztőség: Kolozsvár, Szabadság tér 4—5.

Telefon: 2 60 84 (főszerkesztő); 2 54 68 (szerkesztők); 1 38 05 (adminisztráció).

Postacím: Cluj, căsuța poștală 273. Republica Socialistă România.

KÉPZŐMŰVÉSZET A FÓRUMON

Néhány évvel ezelőtt, az „irodalomközpontúság“ kissé félrecsúszott, de égető gondokat rejtő vitájában hangzott el a következő vélemény: „Bűn lenne elhallgatni vagy éppen letagadni, hogy a romániai magyar irodalomban vannak valóban értékes alkotások, ámde ezeket összehasonlítva például a festészet vagy a szobrászat eredményeivel, nem egészen biztos, hogy a pálmát íróinknak kell juttatnunk. Egyes festményeken vagy szobrokon túlmenően jó néhány művészi életművet is érezünk annyira súlyosnak, mint legkiemelkedőbb íróinkét. Ami pedig a történelmi-társadalmi szituáció kifejezését, a kor emberét megszólaltató energiákat illeti, igencsak versenyben érzem a képzőművészetet az irodalommal.“ (Benkő Samu: *Merre keressük művelődésünk súlypontját?* Korunk, 1970. 1.) Az irodalmárok idegesen kapták fel fejüket, voltak, akik személyes sértésnek vették „az irodalmat ért sérelmet“, Benkő Samu éles és kétségtelenül meglepő kijelentése mégsem vezetett pozitív eredményhez: senki sem akadt — sem személy, sem intézmény —, aki most már a képzőművészet s a romániai magyar művelődés oldaláról vitte volna tovább a kérdést, megkísérelve Benkő állításának igazolását — vagy szakszerű cáfolását.

Persze, valószínűleg a kérdésfelvetés sem volt a legszerencsésebb, hiszen bizonyára nem az „elsőség“ eldöntése a fontos (gyermekkorunkban éreztük csak úgy, amikor a csapatnak vezért kellett választania), de hogy egyedül az irodalomból nem épülhet föl egy nemzetiség korszerű művelődési élete, az aligha vonható kétségbe. Az anyanyelvi tudományosság mellett a művészetek segíthetnek feloldani, megszüntetni az egyoldalúságot. Így érezték ezt a romániai magyar művelődés nagy szervező egyéniségei már egy fél évszázaddal ezelőtt: Kós Károly az írók helikoni tömörülése, illetve a folyóiratot megelőző Erdélyi Szépművéses Céh megalapítása után részt vállalt egy másik „céh“, a képzőművészeket tömörítő Barabás Miklós Céh létrehozásában is; semmiképpen sem hanyagolható el Dienes, majd Gaál Gábor *Korunkjának* szerepe a nemzetközi avantgarde népszerűsítésében, a hazai szocialista művészet támogatásában. A képzőművészeinket érdekvédelmi szövetségekbe szervező intézmények alakulásáról, fejlődéséről még nincs pontos, szociológiailag-filológiailag dokumentált képünk, így kénytelenek vagyunk mindjárt átugrani a jelenbe; mint köztudott, festőink, szobrászaink, grafikusaink, iparművészeink, formatervezőink — statutárisan biztosított egyenlő jogok és kötelességek szerint — vesznek ma részt a romániai Képzőművészek Szövetségének munkájában, az ország egységesen szervezett-irányított képzőművészeti életében, s alkotói gondjaik jelentős részét román művésztársaikkal együtt, közös szakmai fórumokon kell megoldaniuk.

Ez természetesen nem jelentheti más intézmények, így az általános művelődési vagy irodalmi-művészeti folyóiratok felelősségének fel-

oldását, áthárítását — legfeljebb a közös gondok megosztását. A közös gondokból vállalta a maga részét a marosvásárhelyi *Igaz Szó* is, amikor 1972. novemberi számát a romániai magyar képzőművészetnek szentelte, s a szövetségi tagság és tagjelöltség alapján összeállította „arc-képcsarnokát“, ezt a hiányai ellenére is rendkívül hasznos nemzetiségi katasztert (165 név szerepel benne!); a szerkesztőség több cikkben, alkotói nyilatkozatok közzélével kísérletet tett a romániai magyar képzőművészet fogalmának körülhatárolására, saját külön „anyanyelvének“ jellemzésére. A kérdés azonban — és ez az alkotóművészek válaszaiból is kiderül — sokkal bonyolultabb, ellentmondásosabb, mint akár a romániai magyar irodalom, akár a zenei anyanyelv esetében, a hamis végletek lehetőségét sokkal inkább kínálja — ami pedig a modern képzőművészet kortársi alakulásában mindenképpen veszélyes. Hiszen a hagyományoktól, a nevelő közösségtől elszakadás talajtalan epigonizmussal, a legújabb divat világszerte megfigyelhető másolásával fenyeget, de nem kevésbé érezzük károsnak a bezárkózást egy folklorisztikus színezetű mikrovilágba, a behódolást az olcsó (közönség)sikernek.

„A nemzeti sajátosságot talán idegen közönség könnyebben kitapinthatja — írja Gy. Szabó Béla —, a közlés nyelvének nemzetközi jellege ellenére. Itt elsősorban a temperamentumra gondolok mint megkülönböztető jelre. De a kérdés igen nehéz, ha például arra a vitára gondolunk, hogy ki volt magyarabb: Munkácsy vagy Szinyei-Merse? S a téma bonyolódik, ha a hazai magyar képzőművészetre gondolunk.“ Jakabovits Miklós a nemzeti sajátosság és az etnográfiai jelleg különbségére figyelmeztet, amelyet sajnós nagyon gyakran összetévesztenek: „A hazai magyar kifejezési formát a Nagy Imre—Szervátiusz vonalon látom leginkább érvényesülni. Számomra mégis rokonszenvesebb a romániai magyarságot univerzálisabb formanyelven kifejező Nagy Albert, Ince János, Fülöp Antal Andor művészete. Bár Rudnay a legmagyarosabb festő, mégis Csontváryt érzem a legnagyobbknak.“ Részben összecseng Jakabovits véleményével a Zolcsák Sándoré, aki a nemzetiségi jelleg vulgáris hangsúlyozásától óv: „Úgy kell megtalálnunk képzőművészetünk sajátos szellemét a népművészetben, ahogy zenéjét a népzeneben Bartók megtalálta. Úgy érzem, Csontváry lelte meg az igazi utat, a hazaiak közül pedig Nagy Albert.“

Egy-egy életmű megítélésében nyilvánvalóan az alkati rokonságok is közrejátszanak — s a főiskolai oktatás véletlenei mellett ezt is figyelembe kell vennünk, amikor az *Igaz Szó* különszámából egyes művésznyilatkozatokat idézünk. A „Mesterek — tanítványok“ fejezet (mint-hogy fiatalabb hazai magyar festők, grafikusok köszöntik itt román tanáraikat) alkalmas lehetett volna arra, hogy az „anyanyelv“ kérdését a közvetlen hatások asszimilálhatósága felől is lássuk. (Milyen tanulságos volna szobrászaink és Brâncuși viszonyáról olvasni!) Sajnos, nem ezt kapjuk; ezekben a cikkekben s a többiek nagy részében is a leíró, statikus jelleg uralkodik el, holott napjainkban a képzőművészet — világviszonylatban — legdinamikusabb korszakát éli. Sokan a „dinizmus“ kifejezésnél találóbbnak vélik a képzőművészet XX. századi „válságáról“ beszélni, s érveiket valóban nem lehet egyetlen kézlegységgel vagy a „konzervativizmus“ címkével elintézni. Nálunk legutóbb a költő Székely János fogalmazta meg kételyeit, aggályait a jelen-

kori képzőművészet „stílustalansága“, „funkciótlansága“ láttán, és egyedül az építészetnek adott menlevelet — talán nem a legkövetkezősebben saját gondolatmenetéhez (*Vajúdó korstílus*. Utunk, 1973. 11.). De ha nem is ennyire totális-szigorúan, nem éppilyen borúlátóan, gyakorló festőink, grafikusaink — különösen az idősebb korosztályokhoz tartozók közül — ugyancsak megpróbálnak szembenézni a művészet kritériumainak változásaival, az ún. „szakvélemények“ relativizálódásával. És erről beszél a kritika kritikájában Szöcs István (*Műbírálat és képtolmácsolás*. Igaz Szó, 1972. 11.), az „eklektizmusról“, „az információ-tolulás és a divatingadozás rémuralmáról“, amely nyilván nemcsak a hazai magyar műbírálok életét „késéríti meg“, de országos gond (a Képzőművészek Szövetségének múlt évi konferenciája központi kérdésként foglalkozott a műkritika, a művészettörténet, a művészeti publicisztika lemaradásával), sőt világprobléma.

Nem volna azonban szerencsés dolog e problémák parttalanná tágításával nyugtatnunk magunkat, hiszen a romániai magyar műbírálatot — némi túlzással szólva — előbb meg kellene teremteni, hogy aztán bírálni, elmarasztalni lehessen. „Főfoglalkozású“ műkritikusaink, műtörténészeink fél kezünkön megszámlálhatók, és van köztük olyan, akit hónapszámra hiába keresünk lapjaink hasábjain. Noha Szöcs István szerint világszerte az a helyzet, hogy a ritkán megszólaló nagy tudású művészettörténészek mellett az írókra-költőkre marad a napi feladat („akik egy-egy rokon léleknek felismert művészt tolmácsolnak a nézőnek“) meg a „lelkes kibicekre“ („akik az egyre újabb újdonságokat olykor valóban káprázatos elméleti mutatóanyagokkal igazolják“), a román és külföldi szaklapokat, irodalmi folyóiratok művészeti rovatát nézve mégis feltűnő az aránybeli eltolódás a hazai magyar sajtóban — a nem szakemberek véleménynyilvánításának irányába. Kétségtelen ugyan, hogy a beleérező-továbbgondoló írói műértelmezés hatásosabb a néző szempontjából, mint a szakmai tolvajnyelven írt, fantáziátlan, skatulyázó „műkritika“, ám nem hisszük, hogy szükségszerű ez a sarkítás; nálunk, sajnos, jellemző ez a helyzetkép. És ráadásul az írói megnyilatkozások (még a látszólag szakszerűek is!) nemegyszer félrevezetők az értékek megítélésében, „impresszionizmusuk“ nem csupán alkotáslélektani és stílári érték, hanem veszélyforrás. Viszonylag ritka az olyan „vendégkönyvi“ bejegyzés, mint legutóbb a Szilágyi Istváné volt, amely — közvetetten polemizálva Székely Jánossal — Tóth László egyik új kompozíciója kapcsán *meggyőzően szubjektív* magyarázattal szolgált a „pokoljárósszerű, öngyötrő kételkedés“ festői lehetőségéről (*Kétségek ellen értelem*. Utunk, 1973. 46.). Szilágyi István példaként kiragadott, beleérező képelemzése részben az idézett Szöcs-cikk egyik alapvető tételének cáfolata is, Szöcs szerint ugyanis a képzőművészet eredeti értelme — melyet ma is számon kell kérni művésztől és kritikusától — „nem más, mint a harmónia tudománya, mint az összhang, az értelmes kapcsolatok felfedezése“.

Az értelmes kapcsolatok felfedezését természetesen magunk is valljuk, bár értelmzésében eltér a véleményünk, s korántsem hisszük annyira elutasítandónak a „neoprimitivizmust“ és a „különböző expresszionizmusokat“. Valljuk, hogy a tisztázásban elsősorban lapjainknak kell többet vállalniuk, mint az eddigiekben. És nem csupán igényes műbírá-

latok rendszeresebb közlésével, tervszerűbb izlésneveléssel, átgondoltabb reprodukció-kiválasztással. Fórumot kell biztosítanunk a képzőművészetnek úgy is, hogy a képzőművészet fórum-kérdéseinek hangot adunk. Nemcsak a zsüri dolga, hogy milyen szobrok kerülnek és milyen szobrok nem kerülnek köztereinkre; hogy múzeumaink milyen új művekkel gyarapodnak a friss hazai termésből, s a múzeumba került festmények közül melyek ítéletnek tartósan raktárlétre; megoldandó a viszonylag együttmaradt életmű-gyűjtemények méltó elhelyezése; sokakat foglalkoztat, hogy külföldön sikert arató vagy éppen hazai szakembereinktől is értékelt idősebb festők vagy tehetséges fiatalok miért jutnak oly nehezen kiállítóteremhez — miközben hetekig üresen állt a Képzőművészeti Alap, illetve a Szövetség kiállítóhelyisége (lásd a kolozsvári Incze Ferenc és Györkös Mányi Albert esetét!); nem vehetjük közömbösen tudomásul a kiadóink és néhány művészettörténészünk erőfeszítései- nek köszönhetően mégiscsak megjelenő monográfiák, albumok alacsony példányszámát (Gy. Szabó Béla új mappáját, a *Hónapokat* órák alatt elkaptokták!) — és még folytathatnánk e fórumkérdések felsorolását. Bizonyára ezzel a növekvő felelősséggel magyarázható az is, hogy egyes szerkesztőségek, „átlépve hatáskörüket“, házi tárlatokat rendeznek. Kolozsvári napilapunk, az *Igazság* jó ideje már elsősorban fiataloknak, még „névtelen“ főiskolásoknak ad időről időre üres falfelületet szerkesztőségi klubhelyiségében; *A Hét* önkéntes adományokból alakuló képtárának gyarapodásáról hétről hétre tudomást szerezhettünk a lapból. A mi nemrég indult Korunk-galériánk sem versenyezni kíván a hivatalos kiállítóhelyiségekkel, csupán újabb lehetőséget kínál művész és (nem mindig biztosított) közönsége szembesítéséhez.

Folyóirataink, így a *Korunk* elsődleges képzőművészeti feladata azonban továbbra is a lapszámok hasábjain vár megvalósításra. Ezt szolgálja — teljességre nem törekvő, inkább problémákat jelző — jelenlegi összeállításunk. Nem a már meglévő, kétségbevonhatatlan értékek bemutatását éreztük elsődleges kötelességünknek, hanem ennél többet: a perspektivanyitást. Ezért is adunk helyet különböző véleményeknek — a képzőművészet jelenének és jövőjének vitája ugyanis nézetünk szerint nem zárható le semmiféle szerkesztői megjegyzéssel.

Várjuk hát az új vitázókat.

MŰVÉSZETÜNK: NYITOTT MŰ

Végére értünk egy olyan — negyedszázados — szakasznak, amely lehetővé teszi fejlődésünk talán ideiglenes, de mindenképpen hasznos, mert serkentő mérlegének elkészítését.* Még 1938-ban George Călinescu a „büszkén olvasás“ tudományáról beszélt. Annak a könyvtárnak a büszke olvasásáról, amely a nemzeti szellemiség kimeríthetetlen kincsestárát képezi. Azt, amelyből erőt és tudást merítünk, hogy megmutassuk az idegeneknek: íme, „ezek a mi erős gyökerű értékeink“. Íme, vannak szellemi tartalékaink. „E nélkül a dokumentált önérzet nélkül nem létezhet nagy civilizáció“ — mondotta George Călinescu. A szocializmus megtanított bennünket ilyen mérlegek készítésére; nem is annyira bizonyos szakaszok lezárása végett, hanem éppen azért, hogy előbbre léphessünk azzal a jövőt fürkésző kitartással, amely civilizációnk ismertetőjele. Hiszen egy retrospektív országos kiállítás sem utat zár le, hanem arra törekszik, hogy megmutassa: művészetünk a maga egészében, a szakirodalom elterjedt kategóriájával élve, *nyitott mű*.

Nyitott a szó legteljesebb értelmében, *nyitott* a belső átalakulások irányába, amelyeket éppen ez a kiállítás kísérelt meg érvényre juttatni. Naivitás volna azt hinnünk, hogy a fejlődés leegyszerűsíthetően racionális sémák menetét követi. De létezik egy mélységes ráció, amely utat tör magának a történelemben; és ez az ésszerűség — hogy hegeli fogalommal éljünk: ez az azonosság a valóságos és a logikus között —, túl az esetlegességeken, kifejezést nyer a Művészeti Múzeum köztársaságunk 25. évfordulójára rendezett kiállításán.

Belső átalakulásokról szoltam. Kiállításunk nem egyszerűen tematikus csomópontokat ajánl a közönség figyelmébe, hanem a lélek érdeklődésére számot tartó fókuszokat. Egy olyan mű, mint például az *Ana Ipătescu*, amelyre Ciucurencu mester több változatban is visszatér — és a kiállítás ezzel a nagyméretű táblaképpel kezdődik, hogy Ciucurencu utolsó variánsával végződjék —, egy ilyen mű csaknem 25 évnyi időtávon polarizálja a művész kitartó vissza-visszatérését. Vagy *Bălcescu* esetében: a téma két változatát mutatjuk be, Lucian Grigorescu alkotásaiban. A művészeknek ezek a termékeny visszatérései egy-egy témára kivétel nélkül azt az alapvető folytonosságot példázzák, amely művészetünket jellemzi. A 25 év folytonossága ez, a kontinuitás, amely egyéb területeken is igazolódik; mert ennek a kiállításnak mint román kísérletnek éppen az az újszerűsége, hogy közös gondolatba foglalja össze a műfajokat, azok nélkül a kézművesi megkülönböztetések nélkül, amelyek érzésem szerint sokáig éreztették káros hatásukat.

* Dan Häulică összefoglaló jellegű írása, noha a negyedszázados köztársasági évfordulón rendezett országos retrospektív kiállítás alkalmából íródott, a mai román képzőművészet fejlődésének alapvető kérdéseit veti fel, ezért véljük (némi-
leg rövidített) magyar nyelvű közlését időszerűnek. (Szerk.)



Corneliu Baba: Portré

Átívelve ezeket a diszkriminációkat, egyfelől a festészet dialógusa a szobrászattal, másfelől mindkettőé a grafikával a művészetünk előrehaladását biztosító belső összefüggéseket hivatott felmutatni. S ha például Corneliu Babától azokat a rajzokat helyeztük egymás mellé, amelyek közismert kompozíciókat készítenek elő — 1950 és 1960 között —, ezt azért tettük, hogy jelezzük a művész alkotói laboratóriumának gazdagságát. Ami egyébként ezekből az egységekből kitűnik — ilyen egységes egész például az Anghel-mozzanat, a Paul Anghel 1957-es kiállítása köré csoportosuló művek —, az a kitartó haladás eszméje; bizonyos homályból a remekmű a fény felé tör — és ez egyben a remekműként való elismerés fénye is.

Dokumentum is ez a kiállítás, olyan értelemben, hogy nálunk először kísérel meg *történetileg* strukturálni képzőművészetünk 25 éves tapasztalatát. Egy olyan történelemét a művészetben, amely ritkán tér el a tények kronológiai sorrendjétől; 1965-ig legalábbis — s ehhez a szakaszhoz még eléggé közel vagyunk — az időrendiség menetét programatikus hűséggel követi. Olyan történetiség ez, amely nem merítheti

ki művészetünk győzelmeinek változatosságát a Múzeum kínálta keret szükségképpen véges — messze törekvéseinken innen maradó — térben.

Nehézségeink voltaképp a bőség zavarából adódnak; művészetünk gazdagságából, melyet nem lehet néhány tucatnyi alkotásra korlátozódo szelekcióra redukálni. Ez a kiállítás mindannyiunk — kritikusok és művészek — számára kiindulópont csupán, munkahipotézis, amelyet kritikai eszmecserék során szeretnénk megvitatni. Erről a kiállításról a látogató színek, formák fejlődésének benyomásával távozik, a keresések sokirányúságának valóban lelkesítő benyomásával. Érvnek szántuk ezt a kiállítást a feszengő vidékiség-komplexus ellen, amely még kísért a külfölddel való egybevetéseink során. Túl könnyen szórunk hamut a fejünkre, olykor könnyelműen mondunk le a magunk mögött hagyott évek örökségéről. Kiállításunk célja bebizonyítani, hogy az a büszkeség, amelyről előljáróban szoltam, megalapozott; a mércét elég magasra emeltük, a színvonal minőségi, művészi rangú, erre törekedtünk makacsul — s bizony épp elég jelentős mű áll ezen a szinten, minden időben. S még valaminek a felmutatására vállalkozott ez a kiállítás — s ezt kultúránk politikai felelőssége szempontjából lényegesnek érezzük: elkötelezettségünk a szocializmusnak semmi esetre sem volt mellékes mozzanat, még ha olykor kétes értékű művek is szolgálták azt. A forradalom és a szocializmus új eszméi felé haladásunkat képzőművészetünk legjelesebb tehetségeinek — Ghiață, Lucian Grigorescu, Ciucurencu — hozzájárulása szavatolta.

Haladásunkat a szocializmus, a szocialista eszmények felé s ezeknek az eszméknek az elsajátítása felé *mindig* művészetünk legtehetségesebb képviselői szolgálták. Politikum és esztétikum alapvető találkozása, amelyet mindig, mindnyájan vallottunk — fejlődésünk egész menete során beigazolódott.

Fellelhető tehát a folytonosság fonala a régebbi és az újabb szakaszok között. Nem abban az értelemben, mintha egymás mellé állíthatnók egy művész olyan munkáit, amelyeket 10—12 éves pályaszakaszok választanak el egymástól. Ha ezt megkíséreljük, az eredmény vegyes lesz. De az effajta különművéség nem képzőművészetünk bűne, nem a művészek köpenyeforgatásából adódik, amint azt egyesek feltételeznék — hanem ellenkezőleg, a szükséges dialektika bizonyítéka. Mert századunkban az átalakulások üteme, a művészet alapanyagcseréje az információk sokaságából s mindabból következően, ami az ember lényét és személyiségét igénybe veszi, felgyorsult, ilyenformán az alkotói pályák mozzanatai szükségképpen más, az előző századokétól eltérő törvényeknek engedelmeskedve követik egymást. Nem a frivol ingatagság határolja el tehát egymástól egyes művészek alkotási szakaszait, hanem éppen ellenkezőleg, a természetes önmeghaladás — vagyis az életképesség.

NEMZETI ÉS EGYETEMES A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

A Korunk szerkesztőségének megtisztelő felkéréséért igen hálás vagyok, mert a feladaton töprengve keresztül-kasul kalandoztam a világot, felidéztem emlékeimet. A terjedelem rövideje azonban a „tanulmány“ műfajánál szubjektívebb írásra sarkall. Nagy témákról röviden csak úgy mondhat valamit az ember, ha kurta szövegét egyéni indulatával toldja meg.

Van egy szépséges, színes cserépkorsóm Toledóból. A város főkapuja és a ma egyik felében öregek, betegek gondozására, másikon a világ egyik leggazdagabb kódexgyűjteményének elhelyezésére szolgáló régi kórházépület közötti piacon vettem. A „csöcsös korsó“ különös példány a mi szemünkben. Mert füle felül középen van, nyaka és a véle hasonló hosszúságú csöcs között. A spanyolok iváskor nem érintik a korsó nyílását, hanem a bor vagy a víz vékony sugarát csorgatják a szájukba, igen egyszerű, csak nekünk szokatlan kifordított fogással, mellyel nem kell a könyököt magasra emelni. Mikor az ivás módját először láttam Barcelonában, a történelem más kontinensekről érkezett járványaira gondoltam. Egyet éppen azután hajóztak ki Gibraltárban, volt is szerencsém megkapni.

Van azután egy kis, kecses, grafit színű csöcsös korsóm a jugoszláv Szlovéniából, a Muraköz vidékéről, mely tisztára kelta méret és forma. Másik, szintén alacsony, de kövérebb, felülről a hasa közepéig világos égetett agyagszín, alul vörhenyes cserépszín korsó bolgár kolostormenti faluból való. Magyar társaik: vállas, fekete, rovátkolt díszes példány Mohácsról, zöldmázas, gyönyörű arányú, barokkos az Alföldről, Hódmezővásárhely környékéről.

Nem gyűjtöm őket, mindegyiknek története van, de ha valakinek boldogságot szereznek, akinek emlékezetes örömet szeretnék adni, akkor jókedvvel megválnék akármelyiktől. Hiszen meg is váltam a legkedvesebbtől, legszebbiktől, amelyik szülőföldemen, a Mátra és a Bükk vidékén született. Ragyogó lilás-fekete volt, egri vörösbort hordtam benne nálunk vendégeskedő édesapámnak. Testvérem révén került hozzám, azután visszavándorolt hozzá, és összetörtött évekkal ezelőtt. Minden korsóm csak ennek az egynek a származéka, az erdélyi bokályok is, a nádudvari fekete váza is, amelyben legjobban szeretem Nagy István parasztvirágait, az oltyán népi díszítésű hamutartó íróasztalomon, Prágából hozott kis cseh porcelánom, és Gorka Géza rücskös, halas hamutálja, melyet jóleső meglepetéssel talált nálam, huncut mosollyal forgatott a kezében, mikor röviddel halála előtt ajánlotta: legyünk most már barátok mindenkorra.

A Föld kerek, mindig minden összefüggött. Mégis úgy kell legyen, hogy a fák, házak, emberek, tárgyak a maguk arcát, lényét hordozzák. A művészetnek pedig nagyon is kell, hogy ne csak a mintánál hígbab, átvett utánzás legyen.

Magas beosztású kereskedelmi üzletkötők járják a világot. Mindig ugyanolyan szálloda ugyanolyan italát isszák, a pincér ugyanazon mozdulattal rakja eléjük. Egyik műanyag tartósabb, másik szemrevalóbb, harmadik olcsóbb. Ugyanígy a szövetek, öngyújtók, gépkocsi-márkák, komputerek. Az üzletkötők az áruk specialistái. Igen fontos, korszerű emberek, kétségtelenül. Jól is élnek, magas igényű igénytelenségben. Egy nyelvet beszélnek partnereikkel, s az ő angoljuk vagy franciájuk oly egyszerű, eldugott hegyek magányos pásztorainak nyelve ezerszer érzékletesebb. Szakmai biztonságuk, felgyorsult hivatásuk gyakorlása — amitől emberségükben még épek maradhatnak — nem engedi meg az elkalandozásokat. Ha van is bennük kitekintő érdeklődés, ez csak szervi-virozott módon nyerhet kielégülést.

A turisztika is így terelődik a valóságot pótló szolgáltatások felé. A pénzes turista — és keveseknek jut eszébe, hogy szegényen utazzanak — nem juthat el oda, hogy recina bort igyék a krétai paraszttal, aki megszólaltatja kecskebőr dudáját, nem eszik ordával puliszkát moldvai hegyi esztenában, nem találkozik apró, családias sörözőkben olyan hollandusokkal, akik más ruhában, de változatlanul a régi holland festők múzeumi képeinek alakjai, nem vetődik el egésznapos talpalás után Rómában a szép kurtizán házával záruló sikátorba, ahol semmipéniért könnyű fehér borral öntözött forró baccalával teletömheti hasát.

Mindig is láttam a firenzei festők és Leonardo képein a varázslatosan festői tájat. De nem gondoltam, hogy Toszkánában, Umbriában ez a valóság. Mikor egyszer alkonyat felé leültem az út mellé bámulni a pineás dombligetek sfumatóját, és egy megfáradt parasztpár telirakta két markomat nagyszemű, édes szőlővel, úgy éreztem, kezdem érteni az olasz művészet lényegét, s örökké honvágyam lesz még a szamar után is, amely a rászíjazott puttonyokat cipelte bánatos tekintettel. Művészettörténeti tanulmányaim során így jártam Paál László fáival, míg nem találkoztam velük francia földön. Később még arra is rájöttem, hogy a francia fákat magyarai sűrítő szemlélettel festette: innen volt ismerős különösségük.

Nagy Istvánnak minden mogyoróbokros képét 1926-os „Bakonykorszakába“ soroltam hosszadalmas monográfusi munkám közepette. Gyergyóban egyszer fölkapaszkodtunk egy dús, zömök bokrokkal teliállt oldalba mogyorót rágcsálni. Jobban megnéztem a helyet: hát látom, hogy Nagy István-kép van előttem. Minden összezavarodott bennem. Mi lesz a datálásaimmal? Idő kellett hozzá, míg rájöttem, miszerint a dolog nyitja annyi, hogy a Bakonyban is olyan motívumok fogták meg, amelyek — önkéntelenül? — Erdélyre emlékeztettek. Nem azért jártam azután annyit Erdélybe, mert rácsodálkoztam 1944-ben, mikor Gyergyótólgyesen voltam munkaszolgálatra behívott átnevelendő elem, nem is azért, mert a háború egy időre összesodort a 10-es székelyek egészségügyi oszlopának sírva nótázó katonáival, nem is idevaló feleségem miatt, hanem mivel Nagy István nyomában csodákra bukkantam. Ki hitte volna, hogy ez az elvonatkoztatást, konstrukciót és érzékletességet egye-

dülállóan, egy erőben megjelenítő, majdan az egyetemesbe is elérkező művész sokszor a természet készen kínált látványából vágta ki kompozícióit. Egy időben színes diákat vettem fel csiki, gyimesi tájrészletekről, faluszélekről, legelő állatokról, gondolván, hogy mesterünk képei között vetítem majd őket, megtréfálom a nézőket. Sajnos a tekeres tönkrement, több más szükséges tekerccsel együtt; velem úzött rossz tréfát az előhívást vállaló fotós intézmény.

A képzőművészet — különossége ellenére — az egyetemes emberi nyelvek egyike. A mű csak akkor juthat el az egyetemesbe, ha hozzá tud adni. London, Párizs, Berlin, Torino óriási múzeumaiban nincsen kétségünk afelől, meddig tart a sumér, meddig az asszír, mettől az ó-egyiptomi művészet. Különbségeiket szavak nehezen tapogatják, hiszen más-sik, közös kánonú kifejező nyelv szól hozzánk, teremről teremre. Van-nak mély hasonlóságok, bekövetkeznek átmenetek, összefonódások és szétválások, de valami általános karakter léte még a nagy nemzetközi stílusokat is felosztja. Szélső jegyeitől szemlélve más a geometrikus francia gótika, más az expresszív hatású német, és a Habsburgok barokkja más alakot ölt a világnagyságra, tengerre, inkvizícióra emlékező spanyol földön, miként a kedélyes Ausztriában. A mediterraneum Itáliában a mérték és arány harmóniáját keresi, Hispániában kitüremlik a térbe, forrong, ágaskodik, le akarja győzni az anyagot. Nem véletlen, hogy Gaudi képzelte először meggyűrhető szobornak a Sagrada Famiglia katedrálisát.

Észak meg éppen az anyag mélységes tiszteletével, átérzésével építkeznek. Ki ismerné jobban a finneknél a fa lelkét? Mi minden játszik közre az egyezések és különbségek gazdagságában, ha felidézünk Velence, Amszterdam, Novgorod és Stockholm képeit?

Sokéves képzeletbeli utazásom elvitt Mexikóba. Jelentéktelen művészet-történeti vita indított el. Legjobb barátomnak egyetlen mondatára vonatkozott, melyet Riveráról szólva Siqueirosról írt le. Sok éven át, bár rapszodikusan, mégis csökönyös kutatókedvvel gyűjtöttem minden elérhető irodalmat, amely Orozco, Rivera és Siqueiros triászára vonatkozott. A triász azután kibővült mind Posada, mind pedig Tamayo felé, majd az egész századunkbeli és múlt századi mexikói művészetre. Az „archeologizmusról“ és a „folklorizmusról“ folytatott vitájuk miatt alá kellett szállnom a spanyol provincializmus ideje alá, az ősi indián kultúrákhoz. Ha meggondolom, hogy az egész passzió kézzel fogható eredménye mindössze *A művész és a forradalom* című, Siqueiros írásait tartalmazó kötetnek a mexikói művészetet dióhéjban ismertető bevezetője és képválogatása lett, akkor nagy időpazarlásnak mondhatnám ezt a képzeletbeli utazást, azzal együtt, ha művészeti filmekben, előadásokban való felhasználását tekintem. A passzió azonban magányos utasként olyan területre vezetett, amely nem engedte meg, hogy bármilyen vonzódás, hipotézis megcsaljjon és a tévedések útvesztőjébe vigyen. Segítségül hívtam a régészetet, történelmet, irodalmat, idő múltán annyira otthon voltam, hogy helyszíni tanulmányok alapján készült munkákban is fölfedeztem hibákat.

Ha azt akarnám összegezni, amivel ismereteken, élményeken felül bölcsőbb lettem, akkor közmondásszerű általánosságokat kellene hozszo- szan leírnom. Olyanokat például, hogy minél mélyebb és sűrűbb az ősi

kultúra, annál több ereje lehet a modernnek. Ha végletekig egyszerűsíttem a dolgot, akkor Rivera a maják reinkarnációja, Siqueiros az olmeneké, Orozco azték, Tamayo totonak — és így tovább. Az egyszerűsítés persze sohasem igaz. Mert éppúgy származékai ők Giottónak, Goyának, Cézanne-nak, Picassónak. Leginkább mégis annak az indián forradalomnak a fiai, amely többé nem a spanyolok, hanem az embertelen kizsákmányolás, társadalmi letiportság és megalázottság ellen támadt föl a népből. [..]

Miként lehetséges, hogy egy görög—európai—magyar kultúrán nevelkedett embernek legnagyobb irodalmi élménye legyen Fukazava *Zarándokének* című elbeszélése? A mű olyan ősi és jelleges, olyan mélységesen új, a végső egyéni és közösségi emberi kérdésekbe markoló; fájdalmasan megrázó átélni. Ha a *Zarándokéneket* olvasta, a *Kopár sziget* című filmet látta az ember, akkor az élő torpedók szörnyüségé többé nem Japánt jelenti, hanem csak egy múltó, torz pillanatát.

Mindez a töredékes, szubjektív megközelítés elegendő lehet a képzőművészet nemzeti jellege és az egyetemes értékek ezerszálú és ezer kérdést adó összefüggésének felvillantására. A képnyelven alkotott művek gyorsabb felfoghatósága, e nyelv nemzetközi értelmezhetősége olyan felismerésekhez vezette el a mai gondolkodókat, amelyek a vizualitás nagy távlatait jósolják. A külföldiek mindenütt a műemlékekhez, múzeumokba zárandokolnak, cserekiállítások építik a hidakat, fokozódik az emberi ismeret- és élményszerzés eredeti szemlélet útján.

A tömegközlés lehetőségei egyelőre a magasabb gazdasági, technikai fejlettségű központoknak kedveznek. Kifejező műalkotásaik — ha többnyire szorongásokként jelentkeznek is — az idő élén járnak. Közlő apparátusaiak rég megépültek, folyvást korszerűsödnek, akadálytalanul hatnak nemzetközi csatornáikon. Ami nem léphet be a fő sodrásba, annak embrionális létéről csak anyai közössége tud, ha el nem vetéli. A baj ott kezdődik, mikor az apparátusok funkciója megfordul. Nem ténylegességek okán ügködnek többé, hanem ők lesznek a létrehozók — divatos szóval manipulálók, orientálók. Csatornarendszerek gazdasági és politikai érdekeltsege szerint osztódnak nagy és kisebb díjak, interjúk, albumok, kritikák, árak. Az apparátusok taktikája fölemel és elejt, amint kívánja, múltat hamisíthat, jövőt „megbundázhat“ — footbólia egyik találó szöszüleményével. A közösségek helyét elfoglalja a publikum, az arctalan állóhelyi tömeg, mely tikettjét szorongatva hazardíroz, vagy lesi a favoritokat. Mivel mindent be lehet táplálni, többé nehezen tudható az igazság, hogy meddig a divat, hol a maradandó érték, mi válhat egyetemessé.

Roszsabb lenne a mi korunk az előzőeknél? Aligha. Egy-két egyetemes alkotó — Pheidiasz, Raffaello — tündöklött néhány évig egyénisége és kora ragyogó találkozásának pillanatában, hogy aztán gyors halállal fizessen a világnak, melyet akkor városuk jelentett. A képzőművészt nem tapsolják meg, ő nem diktátor, mozcisillag, futballkirály, mindenkor palackpostára bízta üzenetét.

Mind ritkábban ették fáról a gyümölcsöt, szedték füből a gombát. A képzőművészet különösképpen a konzervkészítés művészete lett, hosszan jut el az igénylőhöz, akinek többnyire nem is fontos táplálék, csak vitamin igényesebb étrendhez. A múzeumok csendjében elevenen él a

múlt, de mégis múlttá pároltan. Itt már nem a kétség, bizonytalanság készlet vívódásra, hanem a föltáruuló gazdagság pompája fárasztja a nézőt, akinek eszébe sem jut a mulasztásokkal kirekesztett hiányzókra gondolni.

A „múzeumok csendje“ egyébként nem is kívánatos. A korszerű múzeum ugyebár legyen aktív és zajos, magyarázó vezetőkkel, fülbe-mondó gépekkel, hullámozó, információ-szomjas tömeggel, vetítőkkel, a játszva tanítás szobáival. Adjunk mindent pépesen, hogy csak nyelni kelljen, az idegeken úgyis túlnyomás fekszik.

Aki nem vállalja a dolgok teljességének logikáját, ideiglenes itt-tartózkodását személyre szóló javak aktív hajszolásának avagy hippi szeccszónak (seccsio ad Montem Sacrum) szentelheti. Kombinációk, néven nem nevezett köztes megoldások is lehetségesek.

A tények gyökérig menő vizsgálata önmagában még nem pesszimizmus. Oda is juthatunk vele, ahol minden ügyünk közösség után kiált. A szociális szemlélet csak közösségekből építhet magasabb közösségeket. A közösségek talán valahogyan megőrzik és továbbadják értékeiket, talán közeli és távolabbi érdekeik között is összhangot keresnek. Talán.

Az anakronisztikus nemzet fogalmát agresszív elemeivel, düllelt mellű, álművészi hősi emlékműveivel, aknásított határaival, berepülésekkel, vezércikkekkel, felsőbbrendűsége és gyűlöletre nevelő iskolai óráival, egész kelléktárával együtt visszavonhatatlanul meg kell semmisítenie, el kell ásnia a mi korunknak. Helyét nem foglalhatja el a kozmopolita technokrácia, amerikanizáció vagy egyéb jellegtelennítő modernizáció, mert az emberi kultúra egyének, családok, falvak, városok, népek, nemzetek s a munkát végzők és alkotók nemzetek fölé emelkedő értékeinek terméke volt eddig, s ha ez a szerves láncolat megszakad, akkor felbomlik még a biológiai lét is, az ember kipusztíthatja létfeltételeit. A rövidtávú ámokfutásra biztató erők, akár tudják, akár nem — de melyik szépasszony ne tudná, hány évet tagadott le? — reakció-sak, bűnösek, tehát büntetendők.

A közlés monopól csatornáinak etikettje szigorúbb az etikánál. A művészetnek viszont feszítő ereje a közvetve, más nyelven való elmondhatóság. Ám ugyanakkor a műalkotás, de a legegyszerűbb közlés is, már megszületése előtt, erőszakos tabukba ütközik. A művészet életből vett igazsága azonban átszivárog a tabuk között, alámossa, rágja, porlasztja őket. Az igazság tiszta forrása minden érdemes mű, az értől halad az óceánig, nem pedig megfordítva.

Az élet dialektikája azt tanítja, hogy van küzdő és van már kiélt, múltó igazság. A nagy alkotók a küzdő igazság partizánjai akkor is, ha nem céloznak rájuk fegyvercsövek, ha ebédjük fölöl nem kell aggódniok. Különben, amint tudjuk, a héroszoknak is volt hasmenésük, a művész pedig sokszor emberi tökéletlensége miatt kapaszkodik hajótöröttként az alkotásba. Palettáknak, eseteknek, használt zsebkendőknek, az életrajz csúf eseteinek lehet dokumentatív, adatokon át megismerést segítő szerepe, de egy ponton, ahol a mű megméretik, minden egyéb más súlytalan.

Nem tanáros szépítés a nagy alkotók etikájáról beszélni. A művész tulajdonképpen rettenetes törvényt vesz magára. Lehet, hogy átlagember

alatti kategóriába sorolható — biológiai és társadalmi norma szerinti alakát tekintve, mégis emberfölöttire vállalkozik, mert másképpen legfeljebb rangos piktor lehet. A valóban egyetemesen nagyokról utólag kiderül, hogy nem volt nyugalmuk, vérrel írtak alá szerződést, lekötötték testüket, lelküket művük közösséghez szóló jövőjéért.

Azt jelenti ez, hogy a művész szükségképpen nyilvános eretnek sor-sot vállaljon? Voltak nagy királyi udvarokban, pápáknál, cároknál udvari művészek, hercegek barátai, akik megtartották iratlan etikai társadalmi szerződésüket, s ugyanakkor mennyi hitvány képcsínáló hajlongott munkájával vidéki polgármesterek, fűszeresek kegye előtt, nem is kívánva különbet. A művészet elválaszthatatlan ugyan az emberi közösségektől, de specifikuma miatt nem vonható egy kalap alá a gazdasági, politikai, tudományos vagy technikai napi penzumok megítélésével. Mikor Lenin tisztelgő üzenetével fölkereste a Finnországba emigrált Rjepint, s válaszul — az agg festő katonatiszt fiának akaratóból — egy cári tábornok arcképét kapta, kifüggesztette ezt a szovjet képviselők tanácskozásainak színhelyén, csodálkozó környezetének mondván, hogy a tábornok nem számít, a kép ellenben Rjepin műve. Idő múltával valóban súlytalan adattá vált a tábornok neve, a kép pedig mindenkor Rjepin életművének darabja. Művész nem hazudik, egyik portréja lehet jobb vagy gyengébb, de beletartozik valahogyan életműve igazmondásának láncolatába. Az udvari festő Goyának a spanyol uralkodó családról készült képei éppúgy hihetők, akár Tizián pápaportréja, Nagy István Goga-arcképe.

A provinciális fogalma egy idő óta fejreállt a kritikusok tudatában. Úgy vélik, az a provinciális, ami térben és időben messzebb esik a központtól, az előrehaladás élétől, és nem követi szorgosan a mintákat. Pedig az eredeti mindig a maga viszonyai között, a maga közösségéből hajt ki, s ez a kötődése nem egyértelmű az elzárkózó belterjességgel. A japán képzőművészek impresszionistáknak csapnivalók, ellenben rajzművészetük, alkalmazott grafikájuk is, szinte behozhatatlan hagyomány előnyére támaszkodik. Nem véletlen, hogy napon ragyog, és ott jó szobornak a márvány, ahol régen tapasztalják. Ott születnek robusztus faszobrok, ahol közel az erdő. Az említett csatornák devalválódásával ismét keresni kényszerül majd az igazakat mind a művészettörténet, mind az érdeklődésben érdekelt közlés, hiszen például rájuk is érvényes ama bizonyos társadalmi szerződés. Majdan bizonyosan közömbössé válik az ellesett szabvány, a megszenvedett, etikailag szerződött kerül előtérbe.

Fentiek úgy hangzanak, akár a szabad akaratról való meditáció a római katolikus vallás tanítása alapján. Mintha az üdvözülés és elkárhozás az egyén döntésén, akaratan múlna. Pedig a buddhista determináció, protestáns predestináció és a katolikus szabad akarat ebben a dologban csak együtt közelíthetné meg a valóságot. Vagyis a sajátosan művészeti etika társadalmilag előrevivő eleme nélkül nincsen egyetemes értékű mű. Az erre irányuló, hegyeket mozgató akarat is kevés akkor, ha az alkotásra vállalkozó egyénből hiányzik sok más adottság, előfeltétel, amit egy zsákba fogva egyszerűen tehetségnek nevezünk. A géniusz nem misztikus valami, palástja csücskét megragadják néha, sebészeti szempontból például egy agydaganatban, de az agydaganatok sokasága mégis géniusz nélkül való, miként a csodálatosan finomra tekervé-

nyezett agyvelők vagy a boldog gyermekkorral megalapozott egyedek embersége.

A közeli múlt korszaka a művészetben a nagy centrumoké volt. Áramlottak hozzájuk mindenfelől a szabad kifejezést kereső tehetségek, cserébe bevitték jellegzetes értékeik emlékét a központi közösbe. A centrumokban érték-tőke halmozódott fel, vállalkozásokba kezdtek, áthelyeződtek, majd diktáltak, fedezet nélkül is tőzsdéztek, a devalváció útjára léptek.

Az előrehaladás belső ellentmondásait, dialektikáját nem veszik eléggé figyelembe az olyan művészeti írók, akik a közösségek kultúrájához kötött művészet elhalását, többek között a nemzeti művészetnek a modernben való teljes feloldódását, végleges felszívódását, eltűnését jósolják.

Megalapozatlan, egyirányú túlfutás történt számos dologban. Jobban kell figyelniük a fákra, vizekre és az emberekre. A nacionalizmusok megfékezésével együtt, vigyázzunk, nehogy kipusztuljanak az élet ízeit adó sajátosságok, a nyelvek, az emberi művek jelleges kincsei.

Védjük, őrizzük meg e kincseket. Tegyük a magunkét, s ha tehetjük, bízzunk üzenetet a tengerre.



Bardócz Lajos: A drámaíró

A BARABÁS MIKLÓS CÉH TÖRTÉNETÉHEZ

Képzőművészetünk története a művészeti szervezkedés története felől is megközelíthető.

Az első világháborút megelőző időkben erdélyi művészetéről — a képzőművészet mai fogalomkörét tekintve — alig beszélhetünk. A román és magyar művészetnek nem egy nagy egyéniségét adta Erdély: képzőművészeket, ritkábban szobrászokat is, akiknek életrajza ugyan valamely itteni helységet tüntet fel szülőhelyként, de akik szinte törvényszerűen elszármaztak innen. Karrierjüket nem itt futották be, tehetségüket nem e tájon kamatoztatták. Nem is tehettek másként. Az erdélyi művészeti élet sajátosan visszamaradott volta determinálta pályájukat, tette valóban törvényszerűvé, hogy megkapaszkodásuk lehetőségét máshol keressék. Sikó Miklós, Szathmári Papp Károly, Barabás Miklós hosszabb-rövidebb időre Bukarestben próbált szerencsét, Brocky Károly, Paál László, Székely Bertalan Budapesten, esetleg még nyugatabbra, Münchenben, Londonban kereste művészetének, tehetségének megbecsülését. Csak a reményeiben csalódott Gyárfás Jenőt hívta vissza a szülőföld, hogy itt azután élve eltemettessék...

Első látszatra tűnik csak úgy, hogy Nagybánya visszafordítja az elvándorlásnak ezt a folyamatát. A század utolsó esztendeiben Középkelet-Európa legelső művésztelepe alakul meg nálunk. Példamutató, ahogy az akadémizmus elleni harcot a modern művészet jegyében elindítja. Csakhogy a kolónia vonzásköre nem úgy terjed ki a környező területekre, hogy tehetségeiket összefogni, művészi érdekeiket képviselni próbálja. Nagybánya ilyen nézőpontból csakis saját magát képviselte. Erdélyben a századfordulón-századelőn is dolgoztak kismesterek; kiállításuk voltak, de teljesítményük — parlagi körülményeik miatt is — gyakran a műkedvelő szinten rekedt meg. Kapcsolatkeresésükről nem tudunk.

Ez a korántsem lelkesítő helyzetkép megváltozik a világháborút követő politikai-társadalmi-gazdasági változásokkal. Kolozsvár a változásokból adódó természetességgel az ország egyik jelentős kulturális-művészeti központja lesz. Nem művészeinek teljesítménye javul egyszerűen fel (az itt megtelepedett alkotók száma egyre gyorsuló ütemben növekszik, de az igazán jó művész még kevés), hanem — ahogyan ez a romániai magyar irodalom kialakulása esetében történt — az innen kiinduló szervezkedési kísérletek állítják e várost a középpontba. Alig is hihető: a frontvonalak még állnak, a Tanácsköztársaság élethalálharcot vív, amikor kolozsvári, brassói értelmiségiek (köztük Szentimrei Jenő) kezdeményezésére 1919 nyarán Kolozsváron megrendezik a román, magyar és szász képzőművészek első közös művészeti kiállítását. Ezt kö-

veti azután — ugyanilyen összeállításban — az Erdélyi Szalon (Collegium Artificium Transsylvanicorum) 1921-es tárlata, majd tíz évvel később egy harmadik közös bemutatóra is sor kerül. Ezek a kiállítások a művészeti szervezkedés megindulását, az egymástól függetlenül dolgozó alkotók megismerését, párbeszédét segítették elő. És segítségükre volt mindenekelőtt abban, hogy helyüket, kultúrmissziójukat öntudatosabban határozzák meg, s nyomatékkal fogalmazzák meg elvárásaikat is a társadalommal szemben. Világossá lett, hogy az állam művelődési politikájában a művészetek ezen ágának továbbra is periferikus helye lesz. A kolozsvári képzőművészeti főiskola alapításának és működésének története is tanulságos példa arra, milyen kevés megértéssel, elhanyagolható tételű és el-elapadó állami támogatással tartotta fenn magát. Pedig ez az intézmény (mellette még a bukaresti és a iași-i működött) Erdélynek, történelme folyamán, az első és egyetlen művészeti főiskolája lett.

A kisebbségi művészek a közvetett anyagi támogatásnak abból a formájából is ki voltak zárva, amit sokak számára a templomfestészet jelentett. Az Erdély-szerte megindult nagyarányú templomépítkezéseknél már a húszas évek elejétől igen sok képzőművészt, festőt, szobrászt, mozaikrakót alkalmaztak, s ez (érthető felekezeti kiválasztással) hosszú ideig biztosított megélhetést jó néhány helyi alkotónak is. De a hiába várt állami támogatás, a gyér képvásárlás, a csekély ösztöndíj és igen kevés elhelyezkedési lehetőség érezhető kiábrándultságot szült minden művészkatégoriánál. Helyzetüket panaszolják fel minden közös akció, szervezkedési próbálkozás alkalmával.

A szabadfoglalkozású művésznek nagyon meg kellett küzdenie, hogy *csupán művészetéből* megélhessen. Még később is, azután is, hogy az ország már átvészelte a gazdasági válságot, s a viszonylagos fellendülés szakaszába jutott, egy statisztikai kimutatás arról tudósít, hogy képtermésünknek legfennebb egyharmada talál gazdát a vásárlóknál. S számítsuk hozzá, hogy ez is szépített adat, hiszen az amatőr árut, a giccsfestészet kelendő olcsó portékáját is belekalkulálja. Állami rendelést itt nagyon kevesen kaptak. A háború után elszegényedett magyar polgárság a kiállításokon alig vásárolt, a szokványos portrémegrendelések is ritkábbak lettek.

Anélkül, hogy jobban belemélyednénk e korszak önmagában is igen érdekes művészetszociológiájába, megállapíthatjuk: *a művészeti szervezkedésnek azt az alapvető ellentmondást kellett feloldania, orvosolnia, amely művészeink számának addig ismeretlen méretű gyarapodása és a nagyon korlátozott egzisztenciális lehetőségek között fennállt.*

Művészeink, nagy általánosságban, az alábbi kérdések megoldását sürgették:

Növeljék az állami-közületi támogatást, rendelkezések, vásárlások, szubvenciók és ösztöndíjak formájában; biztosítsák a kiállítások rentabilitását — kedvezményes terembér, fűtés-világítás stb. — az arra érdemes alkotóknak; legyen lehetőség tanulmányutakra, szakkönyvek, festékek, vászon szervezettebb és kedvezményesebb beszerzésére; szervezzék meg a képtárak és közületi gyűjtemények intézményét, olyanformán, hogy azok a jelenkori képzőművészeti termésből is vásárolhassanak (Kolozsváron, Nagyváradon, Aradon, Sepsiszentgyörgyön, Marosvásárhelyen, Temesváron és Szébenben működtek képtárak, de szerves fejlesztésükre a két háború között kevés lehetőség nyílt); kapjon védelmet az igazi művészet a kontárokkal, képügynökökkel és hami-

sítókkal szemben; a sajtó kezelje szelektíven és megalapozott kritikai magatartással a művészek jelentkezését; legyen művészeti szakfolyóirat; építsenek, lehetőleg Kolozsváron, egy kiállításra alkalmas műcsarnokot.

Amikor a gazdasági válság éveiben a Barabás Miklós Céh próbálja átvállalni e követelések és igények társadalmi közvetítését, éppen egy évtizedes múltja van már az erdélyi művészek szervezkedési-revendikatív mozgalmának. Eredményeik aligha voltak kielégítőek; ezért tapasztaljuk azt, hogy minden összefogást-egyesülést hirdető kísérletnél újra és újra érvelnek igényeik minimuma mellett. A bukaresti művész-szindikátustól (SAF) éppúgy helyzetük javulását várják, mint a Kolozsváron, Nagyváradon, Temesváron és más városokban alakuló, de sajnálatosan tisztavirág életű érdekvédő egyesületi formáktól. A Barabás Miklós Céh szervezeti kezdeményezése viszont a helikoni irodalomszervezés eredményeit megismételve biztatott sikerrel.

Ha a romániai magyar művelődési életben az irodalomszervezésnek természetesen elsődlegességet biztosítottak is, éppen Kós Károly bizonygatta minden lehetséges alkalommal, hogy a romániai magyar művészeti élet béna marad, ha a zenekultúra, a képzőművészet ösztönzésére nem gondolunk. Kós már a húszas évek elején valósággal kiáltványszerűen fogalmaz: *Akarunk képzőművészetet! S mert szükségünk van rá, tehát lesz erőnk is hozzá!*

Újra és újra Kós Károly művészetszervező munkásságát kell méltatnunk, az ő személyében ugyanis annyira szerencsésen egyesült a mindenkor művelődésszervezők erénye: az átfogóképeség és tettekézség. S ne feledjük, Kós annál is inkább ismerhette a képzőművészek létproblémáit, mivel nem kívülállóként, hanem maga is céhen belül, gyakorló képzőművészként és művészeti szakíróként tekintette át őket. Az *Erdélyi Helikon* második (1929-es) évfolyamának három egymást követő számában Kós Károly és Szántó György tekinti át a grafikai művészet fejlődését, különös tekintettel a hazai eredményekre. Nem kevés anyagi áldozattal, mintegy félszáz kitűnő minőségű reprodukcióban az erdélyi román, magyar és német képzőművészek legjelentősebbjeit mutatják be. E névsorból nem hiányzik Nagy István, Szolnay Sándor, Aurel Ciupe, Nagy Imre, Demian Tassy, Gallasz Nándor, Mattis Teutsch János, Fritz Kimm, Emil Cornea, hogy csak a húszas évek állandó kiállításait s csak a legjobbakat említsük. Sokatmondó e képtár beharangozó szövege, amelyben bizonyossággal felismerni Kós fogalmazását: „Folyóiratunk kötelességének tartja, hogy kifejezetten irodalmi jellege mellett kulturális életfolyamatunk más területeit is gondjaiba vegye... Azt hisszük, hogy amikor nemcsak semmiféle formájú művészeti szervezetünk, egyesületünk nincsen, nem felesleges ez a hiányos munkánk, mely szolgálni kívánja közönségünknek az erdélyi művészi életmunkáról való tájékoztatását.“

Még előbből fellapozva a folyóiratot, ugyancsak Kós Károly cikkét idézhetjük (*Erdély képzőművészetének problémája*) a képzőművészetünkkel való törődés példázatára. S ebben sokat sejtetően benne van már egy művészegyesület szükségének nagyon meggyőző indoklása, az előző kísérletek kudarcának felsorolása: „Szervezési próbálkozások voltak az elmúlt évek folyamán, de vagy érthetetlen (illetve érthető) okokból nem lett folytatásuk, vagy elposványosodtak. Ennek oka lehetett, hogy Er-

délyben nem volt, és az új viszonyok között nem indult, igazi belső szükségből való *társadalmi* mozgalom [...] oka lehetett a képzőművészek ősi és szinte megváltoztathatatlanul látszó szervezőképesség-hiánya és oka lehetett sok-sok más dolog is.“

*

Az előzményeket áttekintve, a Barabás Miklós Céh alapító okmányául a marosvécsi „írói parlamentnek“ azt az 1929 nyarán kelt határozatát tekintjük, mely (Kádár Imre megfogalmazásában) a folyóirat augusztus—szeptemberi számában látott napvilágot. A képzőművészetek helyzetére vonatkozó szövegrész a Helikonnak azt az elhatározását tolmácsolja, „hogy festőművészeinknek segítségére siet, s kérésükre támogatja őket az írók céhéhez hasonló képíró céh előkészítésében“.

Hogyan és mikor alakul meg a Barabás Miklós nevét választó helikoni képzőművészeti szervezet? A marosvécsi határozat tételes idézése még nem segít hozzá a részletek felderítéséhez. Mindenesetre kiindulópont az a kitétel, hogy „*kérésükre*“ — tehát az érdekelt alkotók sürgetésére! — született meg a határozat. A megalakulás történetét Szolnay Sándor forrásértékű levelezése és a korabeli sajtó utalásai segítenek továbbszóni.

Szolnay Sándor, aki voltaképpen az elgondolás értelmi szerzője és Kós Károllyal a kivitelezésnek legfőbb propagátora, egy hat évvel később, 1936. július 7-én Popp Aurélnak írott levelében vall a szervezés szubjektív és technikai körülményeiről: „Egy nagybányai nyáron többen dolgoztunk együtt, Nagy Imre, Gallasz, Jándi, én, Mund, s élénken elemeztünk minden festési módot, ami az akkori Nagybányát jellemezte, fiatalabbak voltunk, más iskolába jártunk, mint ők, mások voltak az ideáljaink stb. Elhatároztuk, hogy ezt a művészi különbséget illusztráló egy kiállítást hozunk össze. Ebből az elhatározásból sarjadt ki a Barabás Miklós Céh kiállítása, amely erkölcsileg és művészileg egyik legszebb megmozdulás volt... Azonkívül, hogy egységes művészetet képviseltünk, a fentemlítettek mind 1893-ban születtek voltunk, tiszta véletlen, de a magja és elindítója éppen ez a véletlen volt. Bevettük még Podlipnyt és Varga Bercit, akik ugyan fiatalabbak voltak, de művészileg a mi körünkbe tartoztak.“

Visszatérünk még a Szolnay-levéltre, de előbb kövessük a szervezésnek — egyéb dokumentumok híján — a sajtó híradásaiból rekonstruálható állomásait. A napisajtó és folyóiratok nem hagyják kommentár nélkül a helikoni határozatot. A képzőművészek ügyének felkarolása közügy. Erről vitatkoznak írókörökben, a szerkesztőségekben, ahogyan azt a mindig jól értesült kolozsvári *Keleti Újság* közli velünk. Újabb részletek azonban már ritkábban szivárognak ki. A *Keleti Újság* emlegetett (augusztus 10-i) híradása egy információval mégis tovább mondja a szervezés történetét. Tudni véli, hogy „néhány festő“ a „marosvécsi Helikonhoz“, „illetve [személyesen!] Bánffy Miklóshoz fordult, hogy terelje a festőmozgalmat egy piktor-Helikon megvalósítása“ felé. Szószólójuk Bánffynál nyilvánvalóan Szolnay lehetett. Erre enged következtetni egyébként a festőnek egy 1937-ből keltezett levele is, amelyben (sajnos, az időpont meghatározása nélkül) bonchidai látogatásáról, a

BARABÁS · MIKLÓS · CÉH

TAVASZI · KIÁLLITÁSA



NAGY MŰV. KIÁLLITÁSMÉNY

CLUJ-KOLOZSVAR · 1930

Bánffy-kastélyban történt, különben elég kurta-furcsa fogadásáról beszél. (Közli Raoul Șorban az *Igaz Szó* 1972. 11. számában.) A nevezetes, sorrendben a negyedik marosvécsi találkozóról, közelebről a művészek kérésének előterjesztéséről még kevesebb részletkörülmény deríthető ki. A *Brassói Lapok*nak adott nyilatkozatában Kós egyetlen mondatot szentel ennek a kérdésnek. Elmondja, hogy Bánffy Miklós minden segítséget megígért egy ilyen művészegyesület támogatására. Szó van tehát az alakulóban levő „festőcéhről“ (a terminológia nyilvánvalóan a Kósé), de hogy egyesületük megnevezésére Barabás Miklós nevét választották volna, arra csak fél évvel későbből van biztos adatunk. Legjobb tudomásunk szerint a *Keleti Újság* 1930. január 5-i száma említi először ezen a néven a helikoni művészegyesületet.

Az egyesület megalapításának gondolata tehát bizonyosan a Szolnay leírta kissé regényes-romantikus elhatározásból fakadt, mely szerencsésen találkozott a helikoni körökben Kós által kifejtett propagandával. A szervezést, a megalakulást joggal tekinthetjük ezek szerint ket-tejük közös művének, s ha ez az összhang, a helikoniak és a festőcsoport, sőt Kós és Szolnay között nem is volt mindig zavartalan, aligha lenne igazságos a két alapító érdemeinek kicsinyes méricskélése.

Még egy kérdés: mikor történt a Szolnay leírta nagybányai epizód? Biztonsággal ma még szintén nem dönthetjük el. A Réti István nagybányai monográfiájában közölt névsorok, melyek az ott tartózkodó művészekről adnak évi összesítőt, nem erősítik meg ezt az adatot. De elkép-

zelhető, hogy a művésztelep életétől-munkájától teljesen független találkozási kör volt szó, melyről (az egyébként hiányos) névsorok nem is tettek említést. A gondolat megszületésétől a megvalósulásig pontosan le nem mérhető tehát az idő, de a szervezés munkáját végül is az a kiállítás zárja le, mellyel az új művészszervezet bizonyítani kívánt, és amely valóban az 1930-as esztendő annyira kiemelkedő és emlékezetes művészeti eseménye lett.

E részleteknél azonban talán fontosabb, hogy konkrétan mit vártak képzőművészeink a húszas-harmincas évek fordulóján szervezett egyesülettől. Erre nézve jóval több adatunk van. A marosvécsi határozat indoklását többen is kifejtették.

Érveiket, elgondolásaikat foglaljuk egybe.

Álljon itt, tömör megfogalmazásáért, egy részlet Kós Károlynak a kiállítás megnyitásakor elmondott programbeszédéből: „És próbálkozó tapogatózásai során eljutottak az erdélyi íróművészek furcsa, talán a világon egyedülálló ismert szervezet nélküli szervezetéhez, az Erdélyi Helikonhoz is. Nem annyira kéréssel, mint inkább tanácsért jöttek: ha vajon nem volna-e lehetséges, hogy képzőművészek is megteremthessék maguknak azt, amit az írók olyan okosan meg tudtak építeni maguknak.“ „Ez a támogatás — fejt ki a *Brassói Lapok*nak nyilatkozó Kós — abban nyilatkozik meg, hogy a Helikon írói és újságírói gárdája elvégzi azt a felvilágosító és ránevelő propagandát, mely a közönség műértését kicsiszolja, s ezzel kigyomlálja a dilettánsok burjánzását. A helikon szerény anyagi viszonyaihoz képest anyagiakban is segítségére akar lenni a képzőművészetnek. Elhatározza, hogy évenként 10—15 képet vásárol erdélyi magyar festőktől, s ezeket kisorsolja előfizetői között.“

Ez a nyilatkozat közvetlenül a marosvécsi határozat után hangzott el. „Továbbfinomítását“ egy ugyancsak vidéki lapban, a *Temesvári Hírlap*ban megjelent közlésben találjuk: „Az egyesületnek pártoló tagjai lennének, akik minden évben egy bizonyos összeggel hozzájárulnának a fenntartásához, és ennek ellenében a társaság által rendezett kiállítások megnyitása előtt jogukban állna kiválasztani egy képet, amelynek ára megfelel annak az összegnek, amelyet az illető tag mint tagdíjat befizetett.“

Szó esett ismételten a megépítendő műcsarnokról, a mélyebb közönségkapcsolatról, a méltatlan konkurrencia (a dilettánsok) letöréséről, a fokozott elvárásokról a kritikával szemben. S érvelésüket az a bizakodás jellemezte, hogy a maguk erejéből, mindenekelőtt szervezetségükben bízva, a múlt rossz tapasztalata ellenére is javítani fognak helyzetükön.

A szervezés lényeges kérdése volt, kikre támaszkodnak a céh életrehívói. Vajon leszűkítő szándékot vagy éppen „izolációs hajlandóságot“ kell feltételeznünk a szervezőkben, vagy csak a körülmények s az indítás inkább példateremtő szempontja hozta magával, hogy a kezdet kezdetén a résztvevők számát egy művészileg érdemleges teljesítményt nyújtó, de korántsem népes csoportra korlátozták?

A helikoni védnökségnek a céh szervezése idején is voltak elvi ellenzői. Voltak, akik képtelenségnek tartották, hogy „Marosvécsen, Kemény János kastélyában állítsák glédába“ a szervezetet alakító festőket. Mások a meg nem hívottak nevében elégedetlenkedtek. De a helikoni



Varga Albert:
Önarckép

szervezési séma elfogadása végül is olyan lehetőséget kínált, amit kár lett volna elszalasztani. S a Barabás Miklós Céh — résztvevőinek demokratizmusa, haladó gondolkodása volt a biztosíték rá — távolról sem kívánta elsáncolni magát valamilyen szűklátókörűen értelmezett nemzetiségi érdekek mögé.

A szervezők — Kós is, Szolnay is — egyelőre azért gondolnak ennyire szűkkörű csoport alakítására, mert a kudarcokból okulva nagyobb művészközösség átfogását korainak tartják. (Lásd az alapítók nyilatkozatát a *Brassói Lapokban*, 1929 októberében.) Idézzünk más érveléseket is: „A Céh a kiállításain való részvételre nemcsak a Céh-tagokat, de erdélyi román és szász, hasonlóan progresszív törekvésű művésztársait is igyekezni fog megnyerni“ — olvassuk az alapítók egyikének nyilatkozatában, a *Keleti Újságban*. És ugyanebben a lapban, valamivel korábban: „Az új Céh elhatározta, hogy évente Kolozsváron, Bukarestben és külföldön művészi tárlatokat rendez. A Céh által összeállított zsüri fogja a Céh tagjainak a munkáit kiválogatni. A tárlaton nemcsak a Céh tagjai, hanem meghívott művészek is részt vehetnek, ha alávetik magukat a Céh által delegált zsüri ítéletének.“ A Barabás Miklós Céh nem hirdetett meg egyedül üdvöztetőnek semmiféle tézist. Annyira nem, hogy például a nagybányaiak csoportja sem látott benne semmiféle konkurenciát. Nagyon jellemző, ahogyan Krizsán János nyilatkozott a csoportról: „Valamennyien érezzük, hogy az erdélyi képzőművészeknek szervezkedésre van szüksége, hogy kilábolhassunk abból a nyomorúságos helyzetből, ami ma már katasztrofális... A Barabás Miklós Céhnel nem

látok olyan sajátos művészi törekvéseket, amelyek szembeállíthatók volnának a mienkkel.“

Vizsgáljuk meg, hogyan alakult a Barabás Miklós Céh első szervezésű csoportjának névsora. Valamennyien hangsúlyozzák, hogy a kiállítók a hazai képzőművészet *fiatalságát, a jelent* képviselik. „Abba a progresszív seregbe tartoznak — írja kiállításuk egyik recenzense —, amely egyre erősödő hevességgel keres új kifejezési formát a művészetben.“

Tehát a fiatalok. Nem kezdők, de szinte valamennyien a *negyvenen aluliak* nemzedéke.

A Szolnay-levélben említett hat festőhöz és egy szobrászhoz később mások is csatlakoznak, vagy másokat is számításba vesznek. A sajtóban először Pogány Marcell, a *Brassói Lapok* cikkírója közli a csoport névsorát. Itt már 11 tagot említene: első ízben Kóst és a Szolnay által említettek mellett Nagy Istvánt és Kara Mihályt. (Nagy István a húszas évek közepén aratja nagy kiállítási sikereit Kolozsváron, de éppen akkortájt távozik véglegesen Romániából. A Nagyváradon és Bukarestben dolgozó Kara Mihály a kor monumentális szobrászatának egyik legismertebb alkotója.) 1930 elején még Juhász Ernőt, az érdemtelenül elfelejtett szamosújvári akvarellistát és az ellenséges megnyilatkozása ellenére számításba vett Litteczky Endrét említik. A végleges taglétszám azután 9 művészre szűkült, akikkel majd (pontosabban a nem sokkal később Dél-Amerikába emigrált Mund Hugó kivételével) a Barabás Céh bemutató kiállításán találkozunk.

*

1930. március 23-tól a KAC (a Kolozsvári Autó Club) Kogălniceanu utcai helyiségének három terme fogadja be az újonnan alakult művészcsoport rendkívüli érdeklődéssel várt kiállítását. Már a tárlat megnyitója is eléggé szokatlan körülmények között zajlik le. Úgyes szervezői ötlet volt, hogy egy nappal a hivatalos nyitás előtt a sajtó képviselőinek mutassák be a nyolc festő, szobrász és grafikus nem kevesebb, mint 150 munkáját. S ha akadtak, akik a sajtóbemutató után félték, hogy elmarad a közönségsiker, „hiszen modern művekről van szó“ (*Ellenzék*), a 23-i megnyitó, melyen Kós Károly lendületes beszédével érvelt a csoportosulás léte-életképessége mellett, s amelyre a vártnál is többen jöttek el, minden kételkedőt meggyőzött. Reveláció volt ez a kiállítás. „A legjobbak és ifjúszelleműek“ összefogása, akik „a 48-as évek nagy székely festője, Barabás Miklós neve alatt“ (Méliusz József) alakították meg egyesületüket.

Vegyük sorra a résztvevőket a kiállítás tükrében.

Az első termet majdnem egészében Nagy Imre képei töltötték be. Ő a csoportban az egyetlen igazán vidéken élő festő. Brassói szász értelmiségiek, a *Klingsor* köréhez tartozók ismerik fel képességeit, s amióta 1925 tavaszán nagy sikerrel Kolozsváron is bemutatkozik, részvételére minden művészi szervezkedésnél számítanak. Nemcsak festményeiből — fametszeteiből is hozott erre a kiállításra; azokból a lapokból, melyek alapján joggal tartották őt a fametszet-művészet hazai újjáélesztőjének. Kritikájában Lakatos Imre e lapok *puritán tisztaságát, páratlan konstruktív erejét* emeli ki, s nem túlozva jegyzi meg: „a művész

nagy tudatossága fametszetein még inkább érvényesül, mint képein.“ Az olajképek között az életmű mai áttekintésében is feltétlenül helyet kapó *Tompa László*-portrét (1929-ben készült), az *Anyám* és a már szintézist adó *Vizhordók* című vázsnait említik első helyen. A „vegetatív élet“ és „paraszti idill“ példázataként állítják elének a *Mezei Vénuszt*, zsongódi képein a sajátos hangulatú csiki táj varázsát látják újnak, relativitávnak. Csak a *Művészeti Szalon* konzervatív szemléletű kritikusa kifogásolja bennük a furcsa távlatokat, „a természetellenesen felfokozott színeket“.

Szolnay Sándor művészetével szemben nem hiányzanak a tartózkodó megnyilatkozások, de kulturáltságának, festői látásának dicsérete sem. A kolozsvári közönség 1923-ban látta először egyéni kiállításon, s hogy 1927-ben Nagybányáról visszaköltözik Kolozsvárra, az azóta eltelt három esztendő fejlődését emelik ki képeiben. „Nagy korszaka“ valóban nem következett még el. Egy-egy mondatos, szűkszavú értékelését úgy érthetjük meg, ha tudjuk, művészetének elfogadtatásáért később is meg kellett küzdenie. Szolnayról az *Ellenzék* cikkírója azonban már hangsúlyozandónak véli, „mennyire érzi a mai művészet levegőjét“, az *Erdélyi Helikon*ban pedig „a fegyelmezett és nagy tudású művészember erős ízlését“, „elmélkedő egyéniségét“ emelik ki s képeinek modernségét, melyeken „félrevezető nagyhangúság nélkül“ fejezi ki magát.

Modernségben a legmesszebb merészkedőnek mégis Jándi Dávidot tekintik a kiállításon. S ez nem is véletlen. Az évtizedekig Nagybányán dolgozó festő (1944-ben a fasizmus áldozata lett) már a húszas évek elején rendkívül expresszív, egyéni hangú művészetével válik ki a kolónia alkotói közül. Csak vörösben (!) festett képei például alkalmat és érveket adnak a modernség mindenkori támadóinak. Kolozsváron 1925, majd 1927 őszén jelentkezik először egyéni tárlaton, s az ilyen művekhez nemigen szokott kolozsvári közönséget eléggé sokkolják is ezek a képek. A Barabás Céh kiállításán látott művei ezúttal is megosztják a kritikai véleményeket. Pasztelleket és olajképeket hozott; utóbbiak közül „féktelen temperamentumot“ eláruló *Ego sum* című kompozícióját emelik ki mindannyiszor. (A rubinvörösben megkomponált képen önarcképe is felismerhető.) Míg a *Brassói Lapokban* „a harsogó színek orchesztrális összehangolását“, az *Erdélyi Helikon*ban „kivételes erejű“ kifejező képességét emelik ki képei erényeként, a *Pásztortűz* felemlíti, hogy „mellőzi a perspektíva szabályait“, s hogy színeiben nincsenek átmenetek, végül a *Művészeti Szalon*ban már mint *szélsőséges expresszionistát* marasztalják el, „akinek torzításait és szinkísérleteit“ — úgymond — „az irány túlzói sem helyeslik“.

Nem kevés értékelésbeli problémát adott Podlipny Gyula teljesítményének elbírálása. A Temesvárról érkezett művész nagyobb kollektívója szinte teljesen megtölti a kiállító helyiség második termét. Podlipny addig ismeretlen volt Kolozsváron — azaz képeit itt még nem állította ki —, de 1929-es bukaresti egyéni tárlatának sikere és visszhangja igencsak kiemeli nevét a bánási csoport tagjai közül. A Jándi-képekhez hasonlóan nagyon expresszív fogantatású pasztelljei mindegyiknél is témájuk miatt gondolkoztatják meg a tárlat látogatóit. „Ha akarom, szocializmust olvasok ki ember-látásából — írja Ligeti Ernő —;

olyan beállításokra, fordulatokra, összefoglalásokra, hangsúlyokra és elhallgatásokra figyelmeztet, amelyeket eddig kevés erdélyi festőművésznél látunk.“ „Ez Gorkij és Dosztojevszkij világa“ (C. Stoicănescu). „Mondanivalója a legkollektívebb“, „a dolgozók, meg nem értettek, nyomorékok dalosa“ (Kőmíves Nagy Lajos). A művész „alighanem sok lelki szenvedés után érkezett el a keserű miszticizmusig, mely ezekről a kifinomodott egyszerűséggel megcsinált kis képekről szól hozzánk“ (Lakatos Imre). Külön kiemelik *Koldus* és *Pléh-Krisztus* című expresszív rajzait.

E szociális töltetű műveket ellenpontozza a kiállításon a csoport-hoz nagyon nehezen illő egykori váradi rajztanár, a valamennyiüknél idősebb (1877-ben született) Udvardy Ignác. Színes — már Nagybányán készült — akvarelljeivel 1928-ban tűnik fel Kolozsváron, s kiállítója a fővárosi Salon Oficialnak is. Távol áll bármiféle modernségtől, s „témátlan“ vízfestményei és olajképei eléggé furcsán hatnak éppen a Podlipny-képek szomszédságában. Mindössze öt képe közül „egyiptomi módra egysíkban festett“ *Vásár* című akvarelljét és *Este Bányán* című vásznát említik, mesterségbeli megbízhatóságának többé-kevésbé jóindulatú hangsúlyozásával.

Az 1900-as születésű, tehát a legfiatalabb Varga Albertet párizsi kiállításának sikere ajánlja a Barabás Céh bemutatóján. E kalandos sorsú temesvári festőnek kitűnő *Ónarcképét* ismerjük, mely sejtetni engedte többre érdemes voltát. A kiállítás idején is Párizsban tartózkodott, s régebbi képeiből küldött be, melyek a harmadik teremben, Szolnay és Jándi képei mellett kaptak helyet. *Ónarcképét*, nagyméretű női aktját és esti hangulatképebe helyezett *Notre Dame*-ját állítják elének méltatói.

A tárlat egyetlen szobrásza, Gallasz Nándor korábban Szolnay társaságában is bemutatkozott már Kolozsváron. Helikoni kapcsolatai ismertek; 1930-ban ő készíti el az írók társasága rendelte plakettet a mecénás Bánffy Ferenc emlékére. Kubista-konstruktivista szobrai annyira székpek, hogy a kritikából hiányzik is mindenfajta elutasítás. A termek „dimenzióját“ kölcsönzik ezek a fa-, gipsz- és bronzszobrok, melyeket a három teremben elosztva állítottak ki. A konzervatív kritika szobrainak formái bravúrját veszi inkább észre, szemet hunyva társadalmi állásfoglalásának egyértelműsége felett. Pedig „nem véletlen, hanem sorszerű találkozás művészetében, hogy a munkás és ezen keresztül a munka drámai erejű megszólaltatója“ (Kőmíves Nagy Lajos). „Csupa erő és mozgás *Zsákhordóját*“, „gyönyörű orosz balalajkását“, „stilizált *Madonnáját*“ emlegetik a kiállított munkák legjobbjai között.

S jut néhány méltató sor az építész-grafikus Kós Károlynak, kinek néhány rajza, szerényen eldugva, csak jelzi, „hogy ő is ide tartozik“.

A kiállítás áttekintői hangsúlyozzák, hogy a szervezők különböző városok, különböző művészeti központok alkotóit fogták össze. Valóban, Kolozsvárt végül is csak Szolnay és Kós képviselte. A többiek a nagybányaiak, nagyváradiak, temesváriak művészközösségét, illetve Nagy Imre személyében a Székelyföld festőit reprezentálták. Azon természetesen vitatkozni lehet, hogy még ebben a szűkre fogott szervezeti alakulásban is mennyiben lehetett volna teljesebb a névsor, de a tényleges helyzet vizsgálatából kell kiindulnunk. Ez a kép pedig — az 1930-as



Jándi Dávid: Önarckép

kiállítás teljesítményét elbírálva — négy évtized távlatából egészében pozitívnek, kritikát és közönséget megmozgatónak mondható. Kós szavaival élve: „A Barabás-céhben tömörült művészek nem mondják azt, hogy ma ők jelképezik az erdélyi magyar képzőművészet fiatalságát, ők jelentik az iskolák béklyóiból való kiszabadulást, ők jelentik a mai kultúrára általánosan jellemző keresést, ők jelentik a mát.“

*

Képzőművészetünk első szervezete tehát egy nagyszabású kiállítással mutatkozott be, mely megalakulását, létét, a jövő ígérését volt hivatott demonstrálni. Résztvevőinek bemutatásakor idéztünk a korabeli sajtó méltatásaiból. A kiállításnak nem kevesebb, mint tizenöt értékelésével találkoztunk lapok és folyóiratok hasábjain. Éppúgy méltató szavakat talált rá a konzervatívabb véleménynek hangot adó sajtó (*Művészeti Szalon, Nagyvárad*), mint a baloldali *Brassói Lapok* vagy a *Munkás Újság*, a Romániai Szociáldemokrata Párt magyar nyelvű napilapja. S nem maradt visszhangtalan a kolozsvári román sajtóban sem. A *Societate de Măine* ír róla a legmelegebb hangon. Arra figyelmeztet, hogy a román közvéleménynek jobban meg kell ismernie az együttélő nem-

zetiségek kulturális törekvéseit, s e népszerűsítő munkában Ion Chinezu, Lucian Blaga és Oscar Walter Cisek írásait említi példának. A *Patria* cikkírója (C. Stoicănescu) kétszer is visszatér a kiállításra, különösen Gallasz és Podlipny érdemeit hangsúlyozza.

Az áprilisi kapuzárás után jelennek meg azok az összegezek, melyek a továbblépés mikéntjére keresnek választ. Az események érdekes visszhangját találjuk az 1930 nyarán megtartott újabb marosvécsi találkozón. Értékeléseiből idézünk: „A tavaly óta, ha kezdetleges formában is, sikerült létrehozni a képzőművészek Barabás Miklós Céhét, melyről a mostani tanácskozások során már olyan szeretettel beszéltek, mint kedves gyermekéről a gondos apa... Megtárgyalták, hogyan lehetne bel- és külföldi kiállításokat rendezni, illetve rendeztetni, hogyan lehetne egy érdekközösségbe, ha alkalmilag is, összehozni Erdély magyar, román és szász képzőművészeit, s hogyan lehetne őket nagyobb szabású művészi feladatokhoz juttatni?“ S ide illik Kós Károlynak az *Erdélyi Helikon*ban megvont értékelése. E kislétszámú csoportnak „a Barabás Miklós Céhbe való tömörülése — írja — csupán első kezdet, a szerves és céltudatos, tehát a közönséggel együtt való természetes képzőművészeti munkásság megalapozásának iniciáló kísérlete, mely a hivatott képzőművészek számára egyelőre csupán a pusztá megélhetés biztosítását, a közönség számára pedig — a képzőművészeti kultúrába való bekapcsolódásával — emberi kultúrája szükséges kiteljesülését jelenti, ha — sikerül“.

... Ha sikerül? A Barabás Céh legtevékenyebb, a lehetőségek reálitásaival leginkább számot vető szervezője a kérdőjeles mondatban utal a továbblépés nehézségeire, a szerencsétlen dekonjunkturális helyzetből fakadó tehetetlenségre. Adva volt az egyesület szervezeti kerete, adva volt egy széles körű visszhangot kiváltó kiállítási siker. De a Barabás Miklós Céh a gazdasági világválság rossz csillagzata alatt született meg, s így ez a kezdet csupán biztosítéka volt annak, hogy hét évvel később, működése felújításával ne a semmiből kezdjék újra a szervezést.

*

E közlés folytatásának ígéretével vázoljuk fel a Barabás Miklós Céh történetének további fejezeteit, röviden felvillantva kiteljesedő programjuk fontosabb megvalósításait.

Hosszú hallgatás után a Céh szervezete 1937-ben hallat magáról ismét. Tagjai és a csatlakozók (utóbbiak között van Thorma János, Gy. Szabó Béla, Vásárhelyi Z. Emil, Bánffy Miklós) a budapesti Csekonics-palotában állítanak ki 90 festményt, 20 grafikát és 30 szobrot. Bemutatójuk színvonala azonban vitatható volt, s ezt recenzenseik — például Dési Huber István a *Korunkban* — nem is hallgatják el.

Fontosabb volt a Barabás Miklós Céh történetében a romániai magyar művészek *első nemzedéki jelentkezésének* megszervezése. 1939 decemberében, majd 1941 január—februárjában a Céh két kiállításon azokat a fiatal művészeket mutatja be, akik a háború utáni két évtizedben itthon (többségükben a bukaresti és kolozsvári, illetve temesvári főiskolákon) szerezték meg a művészképzés alapjait, s művésszéérésük ideje a harmincas évek végére tehető. A „Céh fiataljainak“ kiállítói között

találjuk például Andrásy Zoltánt, Balázs Pétert, Brósz Irmát, Ferenczy Júliát, Incze Jánost, Tollas Júliát, Kós Andrást, Kósa-Huba Ferencet.

A negyvenes évek legelején új politikai viszonyok középette a művészszervezet nem szűnt meg a transzilvanista elvek jegyében külön kiállításait megrendezni, s emiatt többször is ellentétbe került a hivatalos magyar művészetpolitikával. Önállóságát demonstrálva, 1941 novemberében adminisztratív átszervezésre kerül sor a Céhben belül. A szervezet kereteinek bővítése mellett döntenek — kiállító művészeinek száma mintegy harmincra növekedik, és megválasztják tisztikarát. Elnöke Kós Károly lesz, alelnökei Gy. Szabó Béla és Nagy Imre, a titkár és műtáros Szolnay Sándor. Nagy visszhangú kiállítások sorát rendezik meg az erdélyi városokban; Kolozsvár mellett például Besztercén és Marosvásárhelyen is. Közben Kós Károly tervei nyomán megépül a Barabás Céh 1930-as alakulása idején szorgalmazott kolozsvári (sétatéri) műcsarnok, ahol a szervezet 1943 novemberében rendez minden eddiginél reprezentatívabb kiállítást. 1944 augusztusában hét, többségében fiatal művész — Abódi Nagy Béla, Andrásy Zoltán, Fülöp Antal Andor, Szolnay Sándor, Szervátiusz Jenő, Benczédi Sándor és Vida Géza — jelentkezik közös tárlaton a Céh védnöksége alatt. Ez egyben a Céh utolsó kiállítása volt.

A Barabás Miklós Céh feltétlen érdeme, a kiállítások rendszeresített sorozata mellett, a tárlatok többé-kevésbé egyenletes színvonalának biztosítása, az állandó bíráló bizottságok intézményének bevezetése (a Céh zsürijébe például Felvinczi Takács Zoltán művészettörténészt választják meg állandó külső tagnak), a képeladások és állami vásárlások eredményes szorgalmazása (ebben a Méhkas szövetséget is segítségükre volt), a kritika igényességének biztosítása (gondolunk László Gyula, Entz Géza, Debreczeni László és mások tanulmányaira és kritikáira), végül pedig a művészet és közönség kapcsolatában elért, ugyancsak méltatható siker. Ezek az eredmények — bár művészeink elvárásai korántsem valósultak meg maradéktalanul — a Barabás Miklós Céh aktív működése mellett bizonyítanak. A Céh olyan fejezetét alkotja tehát művészetünk történelmének, melyet — kritikai apparátussal — értékelnünk és méltatnunk kell. Nyilvánvaló, további kutatómunka és értelmezés feladata marad a helikoni irodalompolitika és a Barabás Miklós Céh művészet-szemlélete, illetve gyakorlata közötti összefüggés tisztázása, valamint annak a felmérése, hogyan viszonyultak a Céh tagjai a kor avantgarde és szocialista ihletésű hazai művészeihez. Ezeknek az összefüggéseknek a tisztázása hozhatja majd felszínre a Céh tényleges érdemeit és tevékenységének problematikus vonatkozásait.

IRODALOM

- Kós Károly: Erdély képzőművészetének problémája. Erdélyi Helikon, 1928. 2. (1.): Konzílium az erdélyi magyar képzőművészet betegágynál. Keleti Újság, 1929. 181.
- Kádár Imre: A negyedik marosvécsi találkozó. Erdélyi Helikon, 1929. 7.
- Pogány Marcell: A Helikon is segédkezet nyújt a képzőművészeknek. Brassói Lapok, 1929. 240.
- Szirmai László: Temesvári művészek nem festik át a Helikon kopott cégérét. Temesvári Hírlap, 1929. 248.

- *** : Múteremtitkok: Barabás Miklós Céh. Keleti Újság, 1930. 4.
- *** : Kilenc erdélyi képzőművész megalakította a Barabás Miklós Céhet. Brassói Lapok, 1930. 66.
- *** : Barabás Miklós Céh alakult, amely egyelőre kilenc erdélyi magyar képzőművészt tömörített. Keleti Újság, 1930. 67.
- H.: A Barabás Miklós Céh bemutatkozó kiállítása. Ellenzék, 1930. 68.
- *** : A Barabás Céh ünnepélyes megnyitása. Keleti Újság, 1930. 69.
- *** : A Barabás-Céh kiállításának megnyitása. Ellenzék, 1930. 69.
- Kömives Lajos: Az új művészet ostroma. Brassói Lapok, 1930. 70.
- Salamon László: A Barabás Miklós-Céh tárlata. Új Kelet, 1930. 72.
- h.j.: A Barabás Miklós-céh kiállítása. Munkás Újság, 1930. 70.
- (-jos.): A Barabás Miklós Céh kiállítása. Keleti Újság, 1930. 71.
- C.S.: Expoziția de primăvară. In: „Patria“ XII. (1930). 70.
- Huzella Odón: Nagyváradiak az új Barabás Miklós Céhben. Nagyvárad, 1930. 73.
- *** : În jurul unei expoziții minoritare de arte plastice. In: „Societate de mâine“ VII. (1930). 1 apr.
- C. Stoicănescu: I. Podlipny și N. Gallas. In: „Patria“ XII. (1930). 72.
- *** : Barabás Miklós Céh Tavasz kiállítása. Cluj-Kolozsvár, 1930 (katalógus).
- *** : Vasárnap délben nyílik meg Kolozsváron a nagybányai kolónia reprezentatív tárlata. Keleti Újság, 1930. 81.
- Ligeti Ernő: A Barabás Miklós Céh kolozsvári bemutatkozása. Pásztortűz, 1930. 7.
- Méliusz Nagy József: A Barabás Miklós Céh megalakulásához. Erdélyi Fialatok, 1930. 4.
- (-e): A Barabás Miklós Céh kiállítása. Művészeti Szalon, 1930. 3—4.
- Kós Károly: Barabás Miklós Céh. Erdélyi Helikon, 1930. 4.
- Lakatos Imre: A Barabás Miklós Céh kiállítása. Erdélyi Helikon, 1930. 5.
- *** : A Helikon tegnapi tanácskozásán az erdélyi magyar színjátszás és képzőművészet kérdéseit vitatták meg. Ellenzék, 1930. 135.
- (-i.): Befejeződtek a helikoni íróparlament tanácskozásai. Ellenzék, 1930. 136.
- Vásárhelyi Z. Emil: Erdélyi művészek. Erdélyi Szépmíves Céh. Kolozsvár, 1937.
- Báder Tibor—E. Szabó Ilona—Murádin Jenő: Popp Aurél és kortársai. Korunk, 1966. 8.
- Kós Károly: Hármaskönyv. Bukarest, 1969.
- Murádin Jenő: Szolnay Sándor és Popp Aurél 1936-os levelezéséből. Utunk, 1969. 3.
- Szolnay Sándor: A világ legvégén. Válogatott levelek és írások. Az összekötő szöveget és a jegyzeteket írta Banner Zoltán. Kolozsvár, 1973.

SZEMPONTOK A JELENKORI ROMÁN KÉPZŐMŰVÉSZET TÖRTÉNETÉHEZ

Jelenkori képzőművészetünk 1972—1973-as köztársasági retrospektív kiállításán volt egy kisméretű kép, amely a falvak új életének egy jelenetét ábrázolta: egy parasztember szerződés-kötésre hozza a barmait, és egy asztal előtt megkapja a járandóságát, amelyet egy másik, városiasan öltözött falusi ad át neki, a megkötött alku hivatalos elégedettségével nézve rá. Emberünk feszült figyelemmel számlálgatja pénzét, miközben ugyancsak jellegzetes falusi viseletbe öltözött asszonya az asztalra könyökölve a bankjegyeket nézi, de van egy oldalpillantása a három masszív állat felé is; úgy tűnik, aggodalmasan töpreng az értékek kiegyenlítetttsége fölött. Az alakok mozdulatai azzal az összpontosított természetességgel rendelkeznek, amely egy ősi társadalmi magatartásról árulkodik. Van ebben valami Preda paraszthőseinek finom lelki bonyolultságából. Egy részlet még hozzá is ad bizonyos többletet a jelenet festői változatosságához: jobbfelől, a második síkban egy bekecses legény kalapot emel, mintha valakinek, egy meghatározhatatlan irányba, köszönné; vajon az asztalnál ülőket üdvözli-e vagy a távolabb csoportosuló falusiakat, esetleg a jól fejlett barmokat, amelyek jelenléte életsűrűséggel tölti meg a festői teret, vagy csak úgy általában, magát az eseményt üdvözli, aláhúzván jelentőségét, akárcsak a cinquecentobeli kompozíciók egyes alakjai (például az angyal Leonardo *A Szűzanya sziklás háttérrel* című vásznán), hogy felhívja a szemlélő figyelmét egy félreérthetetlen gesztussal a jelenet alapvető mondanivalójára? A kép térkiképzésébe beillesztve és mégis tőle függetlenül, a gesztus csupán szándékában jelzett, csupán résztvesz azzal a jóindulatú diszkrécióval, amely a paraszti élet magánjellegű megnyilatkozásait jellemzi.

A jelenet a pillanatfelvételek fotografikus hitelességével van megfogalmazva, a művészi megmódozás mégis megfelel a mozzanat összetett pszichológiai vonásainak. Realizmusa közvetlen kapcsolat tart az eszközök naiv leegyszerűsítetttségével. A suta, kissé merev mozdulatok, a jobboldali barakk okkersárga, fehérés-lila, okkeres-rózsaszín jelzése, amely mintegy utalás a valóságos építmény rögtönzöttségére, a fák elnagyolt körvonalai, a sima talajnak a sárga látóhatár felé elvesző síkja, a vastag vonalakkal megfogalmazott figurák együttesen egy olyan naiv kifejezést sugallnak, amely a cégérek gyermekded anekdotikumára emlékeztet. Eszünkbe jut, hogy eredetileg a radikálisan realista célkitűzés (akárcsak a Courbet-é) feltételezte a népi életkép naivitása felé való tájékozódást is. A nép életéből vett egyértelmű témák maguk után von-

ták a „népi“ látásmódot is, szemben a formai kidolgozás „eszményi“ alakzataival. De — alaposabb megfigyelésre — a „naivitás“-nak ez a megtévesztő látszata elárulja tudós eszközeit: a szintetizáló rajz konstruktív pontosságát a figurák, az állatok szinte szobrászati megformálásában, a térkomponálás nagyfokú kifinomultságát, a tektonikus síkokat, amelyek mintha Camil Ressu iskolájához való közelállást jeleznének; a kromatikus árnyalatok finomsága — amelyeknek intenzitása és kerekettsége tökéletes összhangban van a tónusátmenetek törékenységével, a szórt fény egyenletes tükrében, amelyet magába szív a látóhatár sárgája — az Andreescu, Luchian és Pallady iskoláján nevelkedett látásra utal; a kompozíció egészének feszes felépítése, melyet a jelenet véletlennek tűnő természetessége oly mesterien leplez, elárulja, hogy alkotója sokat töprengett az olasz vagy holland „primitívek“ hallatlan szubilitású látásmódján.

Ennek az expresszivitásában többrétűen megragadó festménynek a szerzője — aki személy szerint az absztrakt üdvözlő alakjában jelentkezik — nem más, mint Ion Bitzan: a művész annak idején 1956-ban főként tájképekkel jelentkezett és járult hozzá egy egész művésznemzedék erőfeszítéseéhez, amelyek képzőművészetünknek megadták az új történelmi mondanivalók művészi megfogalmazásához szükséges impulzust. Ez a harmincas évekbeli új nemzedék tematikában és eszközökben differenciálódni törekedett a hozzávetőleg 1955 és 1964 közötti időszakban, s egyre inkább látszólagosnak mutatta azt az átmeneti stilis egységet, a Gleichzeitigkeiteit-ot, amelyről W. Pinder beszél. Ezeknek az éveknél a festményei közül egész sor ugyanazt az őszinte látásmódot, ugyanazt az antiretorikus és rutinellenes magatartást mutatja, amely egy nemzedék szolidáris és természetes művészi programját, magatartását bizonyítja az akkori legégetőbb feladat, a valóság tükrözése értelmezésében, szemben az akadémikus látásmód elaggott eszközeinek felületes és kényelmes kölcsönzésével, vagy a meg nem emésztett modernizmusok formai keverékével. Az olyan kompozíciókban és tájképekben, mint Gheorghe Iacob, Constantin Crăciun, Virgil Alășanu, Brăduț Covaliu 1955—1958 között alkotott munkái, felismerhetők az üdvösen polemikus vonatkozások, az érzés és a látásmód felfrissítésének szándéka éppúgy, mint az őszinteség ösztönös szükséglete.

Itt ismerünk rá kultúránk egyik létfontosságú érzésére, arra, amely szervességének kontinuitását biztosította, s amelyet egykor, vizionárius éleslátással ennek a kultúrának legrangosabb képviselője, Mihail Eminescu úgy fogalmazott meg, mint „minden egészséges nép“ békés szembeszegülését minden olyan próbálkozással, hogy idegen hajtásokkal oltásuk be; az ilyen nép kitart örökletes hajlandósága mellett, hogy „magából termelje ki, természetes lassúsággal, a hajtásait“. Azokban az években spontánul újjáéledt a hit, hogy képzőművészeti hagyományaink táplálni képesek a jelen kifejező eszközeit, melyek csakis így fogalmazhatják meg méltó válaszukat a társadalmi valóság időszerű elvárásaira. A művészek visszanyúltak a modern hagyomány termékeny forrásaihoz: megszervezték a Luchian, Pallady, Ghiață életművének szentelt kisebb kiállításokat, felidéztek Brâncuși emlékét, érdeklődéssel és rokonszenvvel vették körül Țuculescut, s tisztelettel a szellemiség lényegének keresését abban az antik eszményt visszhangzó realizmusban,

amely Gheorghe Anghel szobrászatát jellemzi. Visszhangja támadt a ressu rajz szintetizáló erejének, s ez nemcsak Bitzan kompozíciójából tűnik ki; jelenléte érezhető volt azokban az években, úgy is, mint aki a stílári egyöntetűség fontosságára hívta fel a figyelmet, s úgy is, mint aki etikai igényként emlékeztetett szüntelenül a mesterségbeli tudás követelményére. Figyelemre méltó, hogy Ressu tanításából hasonló eredmények következtek, mint abból a programból, amely ihletért a „primitív“ expresszivitás értékeihez, a népi színekhez és formákhoz nyúlt vissza, vagyis oda, ahonnan tudatosan indult ő maga is, 1910-ben. A visszatérés Ressu eredeti tanításához, hogy a kifejezés intenzitását a legősibb művészi források tudatosításával kell elérni, a visszatérés Ghiață azonos kicsengésű hitvallásához, amely felismerhetően hatott Covaliu falusi tájainak érzelmi hitelességére — s itt kell keresnünk későbbi tájképei szerves kidolgozottságának az eredetét —, talán azt az egymást követő nemzedékek ritmusában gyakran tapasztalható jelenséget illusztrálja, hogy az előző generációkhoz kapcsolódás szükséglete olykor a közvetlenül előttünk járó nemzedéket átugorva elégül ki, s azt olvasztja magába; ugyancsak Pinderrel szólva, ez a „nagyapa visszatérése az unokában“ (die Wiederkehr des Grossvaters im Enkel).

Ilyenformán a közös probléma kohéziót teremt, s meghatározza a köztársaság éveinek első művésznemzedékét, azt, amely több korosztályt sűrítve magába, bizonyítja be érettségét — saját azonossága kivívott tudatát — az alapvető átalakulások dinamizmusát élő társadalom kebelében. Az 1948-as után fordulópontra volt ez is az elmúlt negyedszázad művészetében. Ha az 1948-at követő évek az új társadalmi felelősség vállalásának esztendei voltak, a következő szakasz — nem kevésbé fontos! — a specifikus művészi tudat vallásának ideje lett. Hogyan is vált volna lehetségessé enélkül az alkotó részvétel a szocializmust építő évek történelmében? Hiszen művészetünk, hasonlóan a szellemi kultúra más területeihez, képes a saját nyelvén számot adni erről az elmúlt huszonöt évről a legmagasabb ítélőszék, a történelem előtt. S nem csupán abban az értelemben, hogy tartós műveket tudott létrehozni, hanem úgy is, hogy ezeket a műveket fel tudta ruházni a polifónia erenyeivel, vagyis képessé tette arra, hogy többszólamúságát egy összetéveszthetetlen harmóniába egyesítse.

Az 1948-at követő évek az ábrázoló értékek új programját voltak hivatottak kidolgozni. A forradalmi jelen történelmi hagyományainak nagy pillanatait invokálta — s azoknak az esztendőknak az évfordulói alkalmat szolgáltatott az invokációhoz: 1948, *Lupény*, *Grivica*, 1907 —, a jelen győzelmei pedig, az állandóan változó élet új arcai köröskörül, példázatot igénylő ösztönzéseikkel a művészi mentalitás teljes átalakulását követelték, kitörést a lélek csupán szemlélődő zónáiból. Az idő mindenkor kiköveteli a maga járandóságát; még az átugrott szakaszok árán is. A látásmód őszinteségének mozzanata, amelyről szólottunk, már az ábrázoló értékek integrálásának hiteles képességeként válik szükségessé, ami maga után vonja az erkölcsi természetű elkötelezettséget is. A figuratív műveltség nem-dogmatikus értelmezése időközben már megnyilatkozott ugyanannak a nemzedéknek konok és rejtett erőfeszítéseiben, s ez a nemzedék 1955-től rátért a felívelő pályára. Meg-

mutakoztak hamarosan az eredmények is már egyes, 1907-et felidézõ kompozíciókban — amelyek megtalálták hol a hiteles drámaiság tónusát, hol az arghezi virulenciájú szatíra színeit —, de még erõteltesebben megnyilatkoztak az 1961-es kiállításon, amelyet a portré műfajának szenteltek, s ez a tematika voltaképp az ember új meghatározása volt, a munka elsõdleges értékének jegyében fogant erkölcsi értékek függvényeként. Jelképes alkotásaként marad fenn ezeknek az éveknél Alexandru Ciucurencu műve: *Gh. Bellu, a szocialista munka hõse* címû arcképe, amely Ciucurencut menetközben, a kettõs adó lerovásának útján (hûség a kor iránt, amely nem teljesebbé ki csak a mûvész önnön egyénisége iránti hûségén belül), a kitartó erőfeszítések folyamatában találja, s ez az út sokak szemében a követendõ példa irányát jelezte. Ha visszagondolunk arra, ami ezeknek az éveknél a portréiben a legjobb volt (C. Crăciun és Ion Bitzan, Codiță, Pacea, Nicodim, Anghel és Irimescu, Ladea vagy Maitec munkái) — a szememóriáját mozgósító stiláris vonatkozásaival, a receptivitás erényének felfokozásával, eszünkbe jutnak a nagy mûvészettörténész, Kenneth Clark szavai: „A múltból ránk tekintõ arcok a legbiztosabb adatokat szolgáltatták az egy-egy korban való tájékozódáshoz.“

A mûvészettörténet nagy, virágzó korszakaitól többszörösen alá-támasztott, sarkalatos tétel, hogy az ábrázoló értékek intenzitása nem választható el a dekoratív jellegû értékektõl. Ebben a jelentésben válaszolnak egymás hívására számottevõ mûvek: egy Ghiața-csendélet Țuculescunak valamelyik régebbi portréjával vagy tájképével csendül össze, Corcescu szobra, a *Parasztlány szõlõvel*, ez az ünnepi hangulatú munka Catargi mosolygós barokk-értelmezésével, amelyben a szeszélyes növényzet renddél bontakozik ki, egészen Pacea díszítõelemeinek kromatikai értékekkel szervezõdéséig s annak az újrafogalmazásáig, aminek révén Luchian a *Safta, a virágáru slány* címû kompozíciójával festészetünket az emberi alak dekorativitásának csúcspontjára emelte; egy szõval a dekorativitás érzékének sokatmondó feltámasztása nem mint dísz, hanem mint kifejezõ funkció valósult meg. Szerves tartozéka volt ez mûvészetünk fejlõdésének, hogy aztán késõbb, az alapvetõ értékek megbecsülésének egy másik döntõ pillanatában ismét érvényre jussanak Codiță vagy Ion Gheorghiu 1970-es kompozícióiban — az utóbbi buján szétáradó függõkertjeire gondolunk vagy Henri Catargi mesternek a teremtõ õsz tiszta fényében fürdõ csendéleteire.

A hetvenes évek küszöbén mindez képzõmûvészetünk kollektív egyéniségének robusztus és változatos érettségét bizonyította. Egyidejûleg kialakult a mûvészi ízlésnek egy sűrûbb közege is, amely alkalmasnak mutatkozott biztosítani azt a szellemi teret, amelyben a mûvész alkotóképessége hitelesíthette látóhatárát, s eszközeivel együtt otthonos szilárdságú talajon érezhette magát. Ilyenformán az augusztus 23-i történelmi fordulat két évtizedét ünnepeelve, a társadalom joggal igényelhetette az ecsetjét biztosan és nagyvonalúan kezelõ új nemzedék hozzájárulását. A kör további szélesedésérõl bizonyosodhatunk meg most, amikor a nagy témák megformálásában az ábrázolás képessége szinkronba került a festõiséggel, s a mûvészi gesztus közvetlen õszintesége a belsõ szabadság létfontosságú érzésérõl gyõz meg. A kompozíciónak azt a felfogását, amely letûnt akadémiáknak és naturaliz-

musok kimerült kelléktárából próbál meríteni, annak patinás vagy a visszavetülő impresszionizmus fényében kellemkedő sémáiból — már mindinkább olcsó és kényelmes megoldásnak tekintik, az epigon szolgalatkészség minden kedvezőtlen erkölcsi velejárójával együtt. A megelőző pillanat víziójának romlatlan őszintesége döntő szakaszává vált a kompozíció újjáéledésének (s ha ez a folyamat nem is mentes döc-cenőktől, kezdeti ereje nem lanyhul). Ezt a folyamatot érzékelteti például I. Bitzan 1964 körül készült, *A vörös lobogó* című vászna, amely átütő erejű, mint egy plakát, a vörös szín tömegének jelképes diadalkiáltásával s a környező szürkék és fehérek kiemelő raffineriájával, vagy I. Nicodim *Munka* című műve: címert alkotó formákból, néhány erőteljesen dinamikus vonal és a napban fürdő búzatáblák aranyló tengere az aratás időtlen örömeinek időszerűségét sugallja; Virgil Al-măşanu *Bălcescuja* pedig ünnepélyes és patetikus ritmusaival, melyekbe tökéletes megfeleléssel illeszkednek az impresszionizmus rouault-i komolyságú elemei és a jelképhordozó kromatikus hangsúlyok, hogy képzeletünkre annak a történelmi alaknak az epikai méreteivel hassanak, akit Eminescu mint „csupa-szív, a természettől éles ésszel és a képzelet erejével felruházott férfi“-t jellemzett. Forradalmi múltunk nagy alakjai közül talán éppen Bălcescu áll a legközelebb kortársaink lelkéhez — nagyon alapos érdemek okán, melyek közül nem utolsó annak a kitartó üzenetnek a kicsengése, hogy nagy, mara-dandó mű csak teljes, néma és hősies odaadásból, az élet árán születik. A forradalmi gondolkodó és vértanú nemes alakja újra meg újra visszatér — Lucian Grigorescu testetlen szikárságú, átszellemült emlékművétől Gh. Anghel éteri portréjáig, melyen az egyiptomi domborműhöz méltó, szigorúan harmonikus vonalvezetés társul a vezető forradalmár epikus megformálásával, a történelemben visszhangzó lépések ütemére — és Octav Grigorescu közelmúltbeli kompozíciójáig; ezen a képen az értelmiségi hős alakját, mint valami árnyék, zaklatott életének arcai és jelenetei veszik körül, azok, amelyek G. Călinescu novellájának vagy Camil Petrescu drámájának jeleneteiből romantikus módon idézik fel a múltat, abban a poetikus dícsfényben, amelyet az áttetszővé finomított színek Tiepolo freskóinak eleganciájával ruháznak fel. Folytathatók a művek felsorolását, a hasonló átszellemítések ihletésének számbavételét egészen Mircea Spătaru, Paul Vasilescu vagy Napoleon Tiron legújabb szobraig — annak szemléltetésére, hogy a jelenség mélyebb jelentését nem merítik ki egy vissza-visszatérő tematika alkalmi körülményei.

De a látásmódnak ugyanezt a teljességét, változatosságát tapasztaljuk a mindennapi élet ihlette művekben, a tájképen s azon, amit „zsá-nerkép“-nek szokás nevezni. Itt is felismerhető nem annyira a mindent rögzíteni kész ecset szenttelen ügyessége, mint inkább a komoly stúdium, amely minden műbe az élet és a kimunkált stílus átgondolt kifejezését akarja belesűríteni: ezt fedezzük fel Paul Gherasim vagy I. Pacea, Ilie Pavel, Gh. Iacob, Mihai Rusu vagy I. Sălişteanu munkáin úgy, hogy mindegyik a saját stílusát, egyéni vérmérsékletét és a valóság átfogalmazásának jellegzetes egyensúlyát hozza.

Ettől a pillanattól már elháríthatatlanul hatalmába kerít az az érzés, hogy a jelenkori román képzőművészet egyik korszakának egyöntetű és specifikus közege megvalósult.

JUHÁSZ FERENC

SZERVÁTIUSZ

El Kolozsvárott két nagy művész, két elemi szobrász, lángoló ember, robbanó szív, örökös termékeny mámor és szenvedés, apa és fia, Szervátiusz Jenő és Szervátiusz Tibor. Elfojthatatlan teremő daccal és virágzó termékeny mámorral, következetes konok akarattal dolgoznak, teremtenek, teremtenek és dolgoznak, mert tudják, hogy a teremő munka és a teremő szent akarát az egyetlen lehetséges lét-állapot, a fönmaradás és a megmaradás egyetlen reménye és szerelme. Dolgoznak kőben, fában, fémben, szikár és puhább anyagokban, teremtenek törekeny és feszülő, mállóbb és szikrázóbb anyagokkal, hogy nemcsak művükben, de hitükben és emberségükben is megmaradjanak, hogy nép, hit, történelem, múlt és emberi áldozat ne hamvadjon el a jövő előtt, ki ne hamvadjon szívünkben és szívükben a termékeny teremő akarát, hogy ne égjen szívünk és lángarcú életünk, mint a világtér kopár dőrejeiben a lüktető árva égítetek. Mondják az egyszerűek és megaláztatásra-szántak, mondják a megváltó-jelöltek és ragyogni-kiválasztottak sorsát és kegyelmét, elmondják a számukra szilárd anyagokban, mondják Dózsa üszkös-fekete vak arcát, a farönk-rücsök-ósi, izzó fémpánttal koszorúzott, tűzben-szétrepedt Ős-dacfejet, mondják Dózsa tüzes rostokon, izzó rácsokon ugráló szívét, amely lánggal szökdös és füsttel hörög, mint égő párdúc, mondják Petőfi teremő-titkú, faodú-szemű, fatajték-csipkés-szempillájú, harmatragyogású fejét, mondják Adyét, a zord és könyörtelen ébenfaátokarcú zárt próféta-fejet, mondják a szenvedőket, megalázottakat és elesetteket, mondják az emberi világot átizzadt és verejtékkel kristályosra-átítatott vállán cipelő nép hatalmas életét, a forradalmat és a szenvedést, a hiteket, látomásokat, temetőket, mondják az emberi világot vállukon hordozók emberiség-keresztjét, s mondják a Megváltó-fiú óriás imádkozó-sáska-csontváz-jelenését, a megváltó akarát kemény hitét, amely érc-csillag-lángolásként, önmagát-szétüvöltő kozmikus testként a néma úrben, szívünkben, fémrücsökgyöker-mellkasával, fém-virágcsontváz-kezevel és fém-Tejút-lábával diadalmasan robban és ragyog.

EXPRESSZÍV MŰVÉSZETÜNK

„A mondanivaló maga teremti meg a formáját. Formát, melyhez nem lehet tegnapi mértékkel közeledni. Hangot, mely a tegnapi fülnek zörgés, nevetség és sikoly. Színt, mely vádolva, nyersen bomlik ki és tépi, bántja az átmeneti lilák zenéjéhez szokott szemet.“

FÁBRY ZOLTÁN

1. Amikor 1902-ben létrejön Münchenben a *Phalanx*-csoport (Kandinszkij vezetésével), 1905-ben Drezdában a *Die Brücke*, s amikor 1905-ben a párizsi Őszi Szalonban Matisse vezérletével a *Fauves*-csoport (Fauve-ok, azaz „vadak“) első nagy botrányt kiváltó szereplésére felvonul, még nem létezik az expresszionista elnevezés. Sőt még az 1911-ben Kandinszkij és Franz Marc vezetésével alakított *Der Blaue Reiter* tagjai (Campendonk, Epstein, August Macke, Schönberg és mások) sem nevezik kezdetben így magukat, s amikor a *Der Sturm* című folyóirat alapítója, Herwarth Walden 1911-ben először használja a kifejezést, még általános értelmet ad neki, s a modern művészet egészére vonatkoztatja. Csak néhány év múlva kezdik expresszionistáknak nevezni a belső víziókat kivetítő művészeket, akik alkotásuk fő céljának a kifejező erőt, a közvetlen hatást tartják, s azt a felfokozott, egymással merész ellentétet alkotó színekkel, a valóság formáit célzatosan eltúlzó, a kifejezés érdekében torzító rajzzal vagy formaalakítással, szenvedélyes, már-már egzaltált faktúraalakítással érik el... S mindezeket a tudatos törekvéseket időben messze megelőzően a belga James Ensor (*Asszony maszkokkal*, 1889 és *Csendélet koponyákkal*, 1889) meg a norvég Edvard Munch (*A sikoly*, 1894) műhelyében megszülettek az expresszionista művészet főművei. Vagy még messzebbre, a XV. századig is visszatekinthetünk a képzőművészet történetében. A németalföldi Hieronymus Bosch, id. Pieter Brueghel, a német Matthias Grünewald, a spanyol El Greco meg Francisco Goya minden expresszionista művész őse és eszményképe volt. S bár Kandinszkijék és Matisse-ék mozgalma az I. világháború után nem sokkal lezárult (Németországban Hitlerék vetettek drasztikus szigorral véget ennek az irányzatnak, amikor képviselőit menekülésre készítetik, a főműveket meg nyilvánosan elégetik, 1937-ben), az expresszív művészet (nevezzük így, hogy elkülönítsük ezzel a történelmileg pontosan körülhatárolható, mozgalomszerűen kibontakozó irodalmi és képzőművészeti irányzattól) él napjainkban is. A II. világháború után alakult meg az amszterdami székhellyel tevékenykedő *Grup Kobra* nevű újexpresszionista csoportosulás, mely olyan nagy egyéniségeket adott a kortárs művészetnek, mint Appel, Corneille, Bacon, Vindstrom, Pouget. A mexikói (Siqueiros, Orozco, Diego Rivera) és olasz (Renato Guttuso) neorealizmust is expresszionista realizmusnak minősíti a szakirodalom...

2. Kassák Lajos *Az új művészet él* című tanulmányában (megjelent a *Korunk* 1926. márciusi számában) a XX. század számtalan izmusát négy nagy csoportba sorolja. Ezek:

- a) Futurizmus
- b) Expresszionizmus
- c) Kubizmus
- d) Konstruktivizmus

„E körül a négy, szigorúan egymásból következő irányzat körül — olvassuk a tanulmányban —, mint bolygók a nap körül, helyezkednek el a többi izmusok, keletkezésükkel és megszűnésükkel jelezve az egyes összefogó irányok belső konfliktusát.“ A futurizmus körébe sorolja még a szimultanizmust, dadaizmust, merzizmust stb.; az expresszionizmus körébe egyebek közt az absztraktizmust, neoplaszticizmust és a szürrealizmust. Nem mondja ki sehol, de mi hozzáfűzhetjük: eddig tartanak az expresszív művészetek, melyek a kifejezést tekintik elsődlegesnek. Éles választóvonalat húzhatnánk utánuk, mert a másik két irányzat (kubizmus, konstruktivizmus) a szerkezetet helyezi előtérbe, s az alkotó folyamatban az értelemnek tulajdonítja a főszerepet. Éppen ezért kettős tagolással is helyettesíthetnénk a négyest, s azt mondhatnánk: expresszív művészetek (expresszionizmus, szürrealizmus, pop art) és konstruktív művészetek.

Vizsgálódásunk körébe az első csoport irányzatai tartoznak, illetve az expresszionizmus és annak örökösei. A futurizmus már történelmivé vált, lezárult még az I. világháború idején, s a képzőművészet fejlődésében a későbbiek során nem játszott különleges szerepet. Annál szélesebbre hullámozott a Kassáktól még ide sorolt, kisebb jelentőségűnek tulajdonított dadaizmus. Különösen a második világháború után kezdte el Amerikából kisugárzó új virágzását pop art (popular art, azaz népnek szóló művészet) néven. Eszközeiben azonban annyira sajátos (valóságból átvett tárgyak, fényképek, hulladékanyagok stb. felhasználása a képzőművészeti kifejezés érdekében), hogy határozottan elválasztható minden más irányzattól. Annál komplikáltabb a helyzet a szürrealizmussal, amely korunk egyik legerőteljesebb irányzata. Viszonylag későn, 1925-ben jelentkezett, de a háború után újjászületett, és napjainkban is óriási a hatósugara. Kassák még az expresszionizmushoz sorolja, de ezt ma már elutasítaná minden szürrealista alkotó. Kétségkívül közös vonásuk, hogy mindkettő hagyományosabb, inkább a realista vonalhoz kapcsolódik, s egyaránt társadalmi mondanivalót tolmácsolnak. De az expresszionizmus kifejezési nyelve primérből, agitatívabb, tudatosabb, míg a szürrealizmus álomszerűbb, ködösebb, bonyolultabb, áttételesebb. Egyes, ez utóbbi irányzathoz tartozó művek is elérhetnek expresszív fokot (Dali: *A polgárháború előérzete*), de mégsem ez az alapvető jellegzetességük. Alkotójuk szándéka passzív, szemben az expresszionisták mozgósító törekvéseivel. Természetesen azt is figyelembe kell vennünk, hogy századunk második felében már megkezdődött a modern művészet szintézisének a kora, amikor a különböző izmusok részeredményei, vívmányai beépülnek egy nagy, összegező kifejezési formába, korunk realizmusába. (Itt a realizmust elsősorban nem a formára, hanem a valósághoz való viszonyulásra kell értenünk.) Keveredhetnek az expresz-



Pittner Olivér: Kubista táj

szionista vonások a konstruktivistákkal (nálunk például Balogh Péternél vagy Mattis Teutschnál második nagy alkotó korszakában) vagy a pop arttal. Sokszor különösen nehéz eldönteni, hogy szürrealista vagy expresszionista művel állunk-e szemben (például Pittner Olivér utolsó korszakának alkotásaiban vagy Györkös Mányi Albert egyes műveiben), s igen gyakran kénytelenek vagyunk csak megérzéseinkre alapozni, miközben az uralkodó (és nem tisztán ható) tendenciákat próbáljuk felismerni, kiszűrni a műből.

3. Hazai képzőművészetünk múltjára és jelenére nagyfokú heterogenység jellemző. Megférnek egymás mellett a múlt századi művészetben gyökerező törekvések (romantika, naturalizmus, akadémizmus, szentimentalizmus, stílrealizmus stb.) éppúgy, mint a századelő izmusainak a visszakísértései vagy a legmodernebb kortársi törekvések hazai szinonimjei. Megférnek, és szinte egymástól függetlenül élnek külön létüket. És a maga módján mindegyik törekvésnek megvan a valóságalapja: két világháború közötti társadalmunk elmaradottságában, ellentétes szerkezetében és nem utolsósorban közönségünk igen vegyes igényében. gyökerezik. Minden művészi törekvés mögött ott áll egy jól körülhatárolható társadalmi igény. Ez élteti napjainkban is tovább az impresszionizmust, a romantikus táj- és életképfestészetet, és ösztönzi a kísérletezést, a felzárkózás igényét egyaránt.

Az avantgarde s vele az expresszionizmus hozzánk szinte egyidő-

ben jutott el nyugat-európai jelentkezésével. (És íme a nagy ellentmondás: még napjainkban sem igazolódott létének törvényszerűsége a társadalom minden rétegének a tudatában.) Már 1906-ban megjelennek az első „neósok” — így nevezték a modern törekvések megszólaltatóit — a nagybányai művésztelepen (köztük a legjelentősebb a párizsi Fauve-okkal együtt kiállított Czóbel Béla s az ugyancsak Párizst járt, de szellemiségében inkább a német expresszionistákhoz kapcsolódó Ziffer Sándor). Híveik, követőik akadtak, de arról, hogy át tudták volna törni a hazai művészeti frontot, szó sem lehetett. Sőt, az ott letelepedett Ziffer stílusa is megszelídült a későbbiek során, beépült egy, a hazai hagyományokhoz jobban kötődő realista szemléletmódba, s csak elemeit őrizte meg magával hozott törekvéseinek. A háború utáni években figyelhető meg Kassák Lajos folyóirata, a *Ma* aktivizmusának hazasugárzása a háború után Brassóban letelepedett Mattis Teutsch János tevékenysége révén, aki évente kijár Berlinbe, és ott meg a nagy világvárosokban a *Der Sturm* művészeinek közös kiállításain szerepel. Fokozatosan jutott el az egyre jobban absztrahált tájtól (linóleummetszeteken keresztül) erős ritmusra és felfokozott színekre alapozott nonfiguratív zenei expresszionizmusához, amivel sajátosan egyéni hangot képviselt az egész akkori európai művészetben. A 20-as évek végén lezárul e korszaka, és sajátos konstruktív művészetet teremt a kor embertípusa keresése jegyében, de ekkor is megőrzi művészete expresszionista gyökereit (árnyok eltűlése, lendület, dinamizmus, erő, aktivitás). Mint teoretikus is harcot vívott a modern művészet befogadtatásáért hazánkban. *Die Kunstideologie* címen gazdagon illusztrált művészetfilozófiai könyvet jelentetett meg.* Kapcsolatot tartott fenn a hazai román avantgarde törekvésekkel is, melyeknek fő szervezője és irányítója a Berlint járt (Herwart Walden galériájában kiállítást is rendezett), de érzelmeiben, felfogásában inkább a kubizmushoz igazodó M. H. Maxy volt. Ő indította el 1925-ben az *Integral* című folyóiratot, majd miután ez 1928-ban megszűnt, a rövid életű *Unut, 75 HP-t*, s közreműködött a *Contimporanul* szerkesztésében. Az *Integral* címlapján Mattis Teutsch János nevét is jegyezte. Ennek a csoportnak a kezdeményezésére rendezték 1924-ben Bukarestben az első modern nemzetközi kiállítást, melyen festményeket, mozgó szobrokat, faszervezeteket, plasztikákat állított ki 6 külföldi (Klee, Arp, Segal, Schwitters, Kassák Lajos és Wiking Eggeling) és 8 romániai művész (köztük Brâncuși, Victor Brauner, M.H. Maxy, Mattis Teutsch, Marcel Iancu, Milița Petrașcu). Így — főleg a Fauve-ok közvetítésével — gyökeret ver itt is a román temperamentumtól egyébként kissé idegen s a hazai hagyományokra kevésbé támaszkodó expresszív kifejezőmód.

Az erdélyi magyarságnak is volt saját avantgarde jellegű lapkisérelete, az Aradon, Szántó György szerkesztésében megjelenő *Genius* (1925. januártól decemberig jelent meg, az utolsó szám már *Új Genius* címen), majd az irodalom mellett gazdag képzőművészeti anyagot is rendszeresen reprodukáló *Periszkop*. A legkiválóbb külföldi és magyar művészek alkotásait közli. Szerkesztője, az ekkor szemével már súlyo-

* A könyv szövegének magyar fordítása (néhány illusztráció kíséretében) megjelent a *Korunk* 1971. 4. számában. (Szerk.)

san beteg Szántó György maga is expresszionista látomásokat fest. Lapjaiban elsősorban külföldi anyagokra, cikkekre támaszkodik (Illyés Gyula a szürrealizmusról, Kassák Lajos a futurizmusról írt értékelőt), s így főleg a példaadással ösztönöz. Az 1926-ban indult *Korunk* főszerkesztője, Gaál Gábor az expresszionizmust — melyben a társadalmi harc eszköztét látja — szintén támogatja; Kassák, Kállai Ernő, majd Dési Huber István tanulmányai révén rendszeresen be is számol a folyóirat az európai művészet modern, harcoss törekvéseiről.

A korszak vezető egyéniségei, a Nagybányán megtelepedett Ziffer Sándor, a Kolozsvár, Nagyenyed és Segesvár között hányódó Szolnay Sándor, a Zsögödön népe sorsát, szenvedélyes temperamentumát festő Nagy Imre egyaránt az expresszív művészet hagyományos és modern elemei összeegyeztetésének a hívei. Ziffernél a rajz hagyományos „elem”, expresszív viszont a hatalmasan felfokozott színvilág s a meglehetősen summázó előadásmód. Nagy Imre 1925-ben kezdte készíteni fametszeteit, melyeken a fekete és fehér drámai egymásmellettsége, a súlyos, darabosan tömör formák sajátos értékelésű expresszív elemek. Az ezeken elért eredményeket átviszi a festményekbe is. Erőtéljes vörösei, kékjei, zöldjei energiát sugároznak. Szolnay a posztimpreszionizmus talajáról indult el, de Ziffer hatására az ő stílusa is kielezetté vált a harmincas években, amit aztán az öregkori belső indítékok (betegség, helyhezköttöttség, magány) tovább tápláltak. Popp Aurél a szecesszió hatásának a jegyében alakította ki hatásosan mozgalmas, főleg a vonalak dinamikáján alapuló stílusát.

Nagybányán Ziffer maga köré gyűjti a Mikola vezette festőiskolából radikális eszméikért kizárt fiatalokat (Klein József, Pittner Olivér, Agrikola Lídia). A társadalmi harc vállalása, a képzőművészet, a rajz agitatív eszközként való felfogása tiltakozást kifejező művek alkotása felé vitte őket. Vida Géza is az ő körükből került ki, hogy aztán a spanyol polgárháború harctereire menjen a szabadságért küzdeni. A fasiszta erők győzelme után, a francia lágerben alkotott linóleummetszetei a hazai expresszionista grafika legharcosabb alkotásai (*A sziréna, Első nap a lágerben, Iskola a lágerben*). Pásztk Jenő, Mund Hugó és Jándi Dávid, akik impresszionistákként kezdték, ugyancsak eljutottak az expresszionista stilizációig...

Temesváron mint a Kolozsvárról odaköltöztetett képzőművészeti intézet tanára tevékenykedett a háború után ottrekedt Podlipny Gyula. Hősei: a végtelen mindenségben tántorgó vak zenészek, pásztorok, favágók, rőzsehordó asszony, öreg koldusok, egyszóval — szenvedő lények, a társadalom elesettjei. Rájuk irányítja a néző figyelmét, értük készíti a képet. Ennek a céltudatos szándéknak a megtestesülése: a környezet (táj, háttér) csak azt a célt szolgálja, hogy mintegy keretbe foglalja, illuzionisztikus hatásával felnövelje, kiemelje az ábrázolt hősök révén kifejezett mondanivalót. Ott tornyosodott benne mindaz a sok megaláztatás, félretaszítás, amit gyermekkorától kezdve elviselt (proletár családból származott). A másik temesvári művész, az orosz hadifogságból hazakerült Gallasz Nándor kisméretű, stilizált szoborfigurái valóságos sors-képletek. Az ösztönös szürrealisztikus elem is ott sejlik bennük, akárcsak a nagyváradi Leon Alex egyik-másik kifinomultabb ábrázolású, mélabús figuráján; Leon Alex különben az embertelenségek elleni

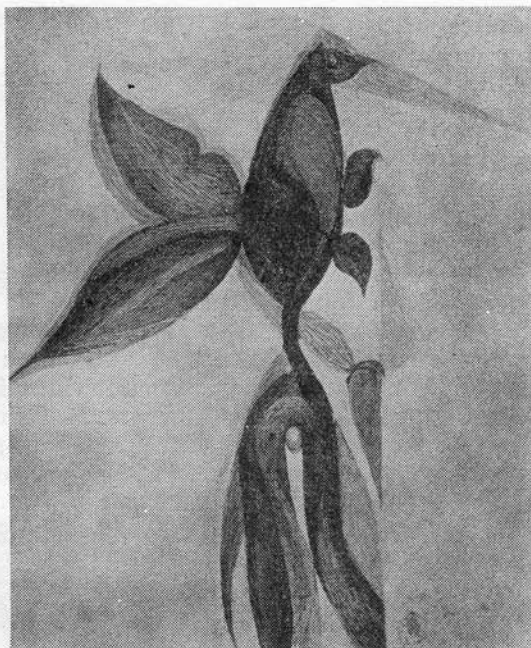
tiltakozás, a festői agitáció egyik legjellegzetesebb kifejezője két világháború közötti művészetünkben.

Ekkorra esik Szervátiusz Jenő meg Gy. Szabó Béla művészetének a kibontakozása. Szervátiuszra, aki már indulásakor érvényre juttatta későbbi törekvését: a szerkezetet alárendelni, vagy még inkább: szolgáltatába állítani a kifejezésnek, még visszatérünk. Gy. Szabó Béla a későbbiekben egyre inkább eltávolodott kezdeti, főleg a *Liber miserorum* lapjain megvalósított expresszionista stílusától. Ugyanúgy más irányban fejlődött a harmincas évekbeli indítás után Bene József stílusa is.

4. A felszabadulást követő első évek kedveztek az expresszív törekvéseknek. A háború borzalmai, az internálótáborok, kegyetlenség, halál, embertelenségek — mind feldolgozásra váró témák. S a remény, optimizmus, egy önmagát előrevetítő igazabb társadalomban való hit, a még jelenlevő régi s a vele küzdelmet vívó új ellentéte olyan élményforrások, amelyek csírái lehettek volna egy újabb expresszionizmus kibontakozásának. A művészetpolitikában viszont már 1947—1948-tól jelentkező újabb igények eleve idegenkedve fordultak el mindentől, ami több, mint a valóság félreérthetetlen másolása. De ezek az átmeneti évek is hoznak bizonyos eredményeket. A negyvenes évek elején bontakozott ki Kovács Zoltán expresszionista korszaka. Mozgásdinamika, végtelen világ és benne az ember kicsiségének az ellentéte — íme néhány „témája“. Mohi Sándor kubista gyökerekből táplálkozó művészetének ekkor van egy rövidebb szakasza, amikor olyan művek fogamzanak benne, mint a *Háború*, melynek arányaiban eltúlzott, fojtott barnákkal megfestett monstrum-asszonya eleven tiltakozásként áll gyermekével a pusztítás vörös tűzvilágában. Löwith Egon, Andrassy Zoltán és Fux Szidónia művei (elnyújtott alakú, csontváz-figyelmeztetőjel szobrok, erőteljes grafikák) lágerélményekből táplálkoznak. A halállal való szembenézés borzalmaiból. Még Nagy Albert is, aki más utakon járt egyébként, festett néhány, az ő viszonylatában élesebben fogalmazott művet (*Apokalipszis*).

Aztán, egy évtizedes kihagyás után, ez a nemzedék újra hozzáfűzött önmaga kereséséhez. Nyugtalan, belső dinamikától telített egyéniségét a temesvári származású, Bukarestben letelepedett Szőnyi Istvánnak sikerült összeegyeztetnie a kor követelményeivel. Kedvenc témái: a nép harcos múltja (*Dózsa, A bábolnai felkelés*), a pártvezette munkásosztály múltbeli küzdelme (*Illegális nyomda, Nem felejtjük el*) vagy minden epikus tartalom nélkül: a dolgozó nép ereje (*Tutajosok*). Masszív, kemény, arányaiban felnövesztett hősei, a rendkívül lendületes kompozíciók a korszak expresszív töltetű neorealizmusával mutatnak rokonságot. Erdős I. Pál is realista alapokról indul (*Bányász-sorozata, Avasiak, Emberek és sorsok*-ciklus). Művésze temperamentumos, erő és lendület árad belőle. Egyetlen eszköze a vonal, azzal fejez ki mindent. Egyéniségben különbözik tőle másik rajzművésznünk, Kazár László; Kazár fogalmazása élesebb, vonalvezetése töredezettebb, de ugyanaz a belső hév, önkifejezési szándék fűti őt is. Miklóssy Gábor munkái a hatvanas években telítődtek expresszív elemekkel. Újabb korszakaik többrétűek, összetettebbek, s már kívülesnek mostani vizsgálódásunkon.

Nem annyira közéleti jellegű a jelenleg legtipikusabb nagybányai expresszionista festőnek, Balla Józsefnek a művésze. Éltető eleme a



Nagy Pál: Tűzmadár

humánus. Ennek az érvényre juttatásáért harcol, ez hatja át a lefogottságukkal, visszaszorítottságukkal sokszor már-már robbanó feszültséget sűrítő látomásait (*Falusi tanító, A festő és a hold, Cirkusz*). Eszköztárába tartozik a kifejező-torz, a redukált színvilág. Kedvencei: a lila, a hideg zöldek. Nem hisz a nonfiguratív létjogosultságában. Fél az elembertelenedéstől, ezért fest így. Ugyancsak az elidegenedés elleni tiltakozást kell látnunk Incze Ferenc újabb, belső zaklatottságot kivetítő látomásaiban.

5. A bartóki út, a népművészetből való feltöltődés is elvezethetett egy jellegzetesen expresszív nyelvezet kialakulásához. Ezt az utat járta Szervátiusz Jenő, aki a csíki fafaragó hagyományok asszimilálásával termékenyítette meg saját művészetét. *Parasztors (Falu vége)*, paraszti erő, népi lélek melegsége (*Emré bá*), belső drámai feszültségek — ezek expresszív szobrainak témái. Nem retten vissza a torzításoktól, aránybeli eltolódásoktól, bár mindig törekszik egy, az egész művet átfogó harmónia megteremtésére. Fiatalkori munkáira hatottak a gótikus szobrászat hagyományai is, később árnyalatosabbá, sokrétűbbé vált művésze, de az expresszionista indítás nyomai mindig megmaradtak. Vida Géza szobrászata a máramarosi népi faragásokhoz kapcsolódik. Magáévá tette azok robusztus, monumentális formáit; de nemcsak formaiakban, hanem szellemiekben is merített a román népművészetből. Megihlették az erdei emberek és a sok nemzedékre visszamenően bányászattal foglalkozó falusiak babonái, mesetörténetei (*Bányarém, Az erdők lánya, A vizek embere* stb.).

Vida és Szervátiusz iskolát teremtettek. Mind a román, mind a magyar művészeknél hagyománnyá vált a népi formák felé való for-

dulás. Az egész román szobrászatot áthatja ez a törekvés. (Természetesen közrejátszott ebben a nagy példának, Brâncuși-nak a hatása is.) Nálunk a szobrászok többsége inkább ragaszkodik a figuratív formához (Izsák Márton egyes faszobrai, Tirnován Vid, Szakáts Béla egy-egy korszaka, Lőrincz Lehel művei). Benczédi Sándor kisplasztikai külön fejezetét alkothatnák ennek a tanulmánynak. Most röviden csak ennyit: expresszív szobrok, melyek sok-sok szatirikus és groteszk elemet is tartalmaznak. Sajátos, a népművészet mély értelmezésére alapozott, tömör, tömörszerű stílus kialakítását indította el Márkos András *Budai Ilona*-sorozatában; munkásságát váratlanul korán bekövetkezett halála fájdalmasan félbeszakította.

A festők közül a népi ihletésű expresszionizmus legjellegzetesebb példáját a román Țuculescu valósította meg. Ő az olténiai troicák (útszéli keresztetek), szőnyegek motívumvilágának a hatására alakította ki nonfigurativságában is folklorisztikus, népiességében is modern stílusát. A csíkszeredai Márton Árpád a fekete-piros, piros-fehér, ritkábban kék-piros vagy kék-fehér csíkos népi szőttek színhatásait, súlyos komolyságát próbálja színlátomásai alapjává tenni.

6. Az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején induló generáció még naturalista iskolán nevelkedett. Legtehetségesebb tagjai azonban már magukban hordták a kitörés igényét. Elsősorban reális alapállású, de nem valóságmásoló művek alkotására törekednek. Fűti őket saját énjük megmutatásának szándéka, a tiltakozás az uniformizáltságok ellen. Szervátiusz Tibor a történelem lázas vallatásából vonja le művészi következtetéseit (*Dózsa*-sorozata, fém-Krisztusa, író-portrék). Kezdetben még agyagból formáz és fába farag, aztán kőbe szorítja lefokozott, szellemirő redukált látomásait, majd felfedezi a fémét és annak különböző megmunkálási eljárásait. És közben: újabb és újabb törekvéseihez igazítja régi anyagát, a fát. Külső és belső formák feszítő ellentéte-egysége, mindig drámai mondanivaló és ebből eredő felfokozott kifejezés művészetének jellemzői. Önálló formaéletű szobrokat alkot, és nem eszme- vagy érzelem-illusztrációkat. Porzolt Borbála az asszony-sorsnak (*Vászonjehérítők, Kőműves Kelemenné, Euridiké*), belső szorongásainak (*Falusi temető*) alkotja meg fojtottan izzó műveit. S néha vállalkozik a vidám expresszív kifejezésére is (*Bivalyok*). Zolcsák Sándor gyakran „formát bont”, expresszív elemekkel (ugyanaz a fej úgy is, mint maszk vagy mint az én másik arca) különböző síkokat, látszatokat vetít egymásra, egymás mellé (*Ady, Forró nap, Kiss Laci megidézése*). Balázs Imre lelkiállapotok, a belső és külső ellentét dinamikájának a kifejezésére törekszik (*Dózsa népe*). Nagy Pál absztrahált természetidézésében filozófiai mélységek tárulnak fel. Márton Árpád, Páll Lajos és Plugor Sándor alapélményeit a falu adja. Márton felnövel, eltúloz, robusztus erőt fejez ki; Páll Lajos a balladai komorságot hangsúlyozza az arányok eltúlzásával, tömörítéssel, a reális és látomásos gyakori keverésével; Plugor Sándor pedig újrakölti magában — szigorúan alárendelve a kifejezésnek — a valóságot. Ló-sorozatának minden lapja egy-egy lelkiállapot kifejező megjelenítése. Kánont teremt magának, sajátos formarendszert, mely művészete szellemiségének formai közvetítője lesz.

Az egykori — részben már szétszóródott — zsílvölgyi művészcsoporthoz (Mátyás József, Tellmann József, Sylvester Győző, Nagy Ervin,



Paulovics László: Érkezés

Fodor Éva), a nagybányai Walter Frigyes elsősorban a grafikában keresik (vagy keresték, egy-egy már lezárult korszakukban) az expresszív kifejezés lehetőségeit. Puskás Sándor a realista ábrázolástól jutott el a summázó, tömörítő előadásmóddhoz, hogy aztán a klasszicizálás felé kanyarodjon. Jakabovits Miklós egyénisége ellentétes gyökerekből táplálkozik. Legközelebb a metafizikusokhoz áll. De ugyanúgy keverednek szürrealista és expresszionista elemek is munkáiban. Korondi Jenő a konstruktívot próbálja összeegyeztetni a kifejezővel. Nagy ősformákat alkot, melyek magukban hordják alkotójuk hevületét. A temesvári Kazinczy Gábor, aki plasztikájában konstruktivista, a párt ötvenéves harcának az emlékére készített litográfia-sorozatában erős tömbökbe szerkeszti alakjait, de úgy, hogy expresszív elemekkel (lendületes, előretörő vonalak, egy-egy felnövelt, arányaiban eltúlzott motívum tömeghullámszerűsége) tolmácsolja harcos mondanivalóját. A szatmári Paulovics László művészete az absztrakt és a figuratív, a fekete-fehér és a színes grafika között hullámszerű. A hatvanas évek elején szuggesztív formákkal, eszményítő vonalvezetéssel, néha torzításokkal, máskor a monoton megbontásával ért el felfokozott hatásokat (*Avasi tánc, Szüret, Gorgó álma*). Ujabbán pop- és szürrealista elemek keverednek művészetébe.

7. Mattis Teutsch egykori tevékenységét leszámítva, az utóbbi évek teremtették meg nálunk az absztrakt expresszionizmust. Balogh Péter valóságos újjászületett a zenei hatásokkal átszőtt, kiindulásként konstruktívan megszerkesztett és mégis eszmévé csupaszkodó szobraiban (*Har-*

mónia, Metamorfózis, Kantáta). Szemben a Balogh Péter-i eszményítéssel, a temesvári Jecza Péter munkáiban több a drámai, exklamatív elem (*Láncok, Dinamizmus*). A festők közül a kézdivásárhelyi Kosztándi Jenő absztrahál egyre erőteljesebben, megőrizvén a vonalak és formák sajátos rendjét. Plugor Sándor *Ritmusok*-sorozata kísérlet a színek kifejező erejének érvényre juttatására. A monumentális festészet szakot végzett sepsiszentgyörgyi Kiss Béla meg elsősorban a vonalak feszes vagy oldott ritmusára építi emberi érzéseket elvont eszközökkel megjelenítő képeit.

8. Az „új hullám“, a hatvanas évek második felében és évtizedünk elején indultak csoportjai több irányban is próbálkoznak. Kevesebb konvenció köti, szabadabb szellemű főiskola indította útjukra őket. A marosvásárhelyi Vilhelm Károly a népművészet különböző, iparivá tett formáiban (festett bútorok motívumai, mézeskalács-figurák stb.) találta meg ihletforrását, sajátos groteszk ízt adva ezzel munkáinak. Baász Imre rajzain az eszményített és expresszív vonalrendszer sajátos keverékét látjuk. Különleges hatást ér el azzal, hogy színes foltokat illeszt a fekete-fehér grafikába. A szatmári Brúgos Gyulát talán a nagy, drámai élmény, az árvíz sodorta a látomásos képi kifejezés felé. A zágoni Vinczeff László a német expresszionisták és Chagall víziói irányából kapott erőteljes lökést komor látomásai kifejezésére. Törös Gábor és Diénes Attila (szobraikkal), Muhi Sándor (grafikáival), valamint Tamás Anna (szönyegeivel) komplikáltabb, szürrealisztikusabb életérzést szólaltatnak meg, de valamennyiük munkáiban jelen vannak az expresszív elemek. A festő Sipos László és a grafikus Bardócz Lajos stílusa már egyértelműbb. S mellettük említhetjük a „nagy öreg“-et, Pittner Olivért, aki élete utolsó három évében (1968—1971) valami különleges megszállottságban festette kígyózó, vonagló gyöker- és fatörzs-látomásait, a szürrealista életérzéssel kevert hazai expresszionizmus legjellegzetesebb alkotásait hozva ezzel létre.

9. Századunknak a kapitalista rendszer ellen való tiltakozást, az osztályharcot, az elégedetlenség kényszerű kifejezését vállaló, nyugtalan művészei szinte mind expresszionisták voltak. Elég, ha csak a norvég Munch-re, a német Käthe Kollwitz-ra, K. Schmidt-Rottluffra, a belga Masereelre, a magyar Derkovits Gyulára vagy a mexikói és olasz neorealistákra gondolunk. A mi művészetünk nem adott ezekhez hasonló nemzetközi egyéniségeket, de Mattis Teutsch János konstruktív-expresszionista korszaka irányt mutathatott volna akár a nemzetközi képzőművészeti életnek is demokratikus, az ember nagyrahívottóságát kifejező, mélyen humanista töltetű műveivel. Vagy Nagy Imre fametszeteinek is ott lenne a helyük a realista színezetű expresszív grafika legkiválóbb alkotásai között. Képzőművészetünk újabb törekvései szintén beilleszkednek abba az európai áramlatba, mely mind erőteljesebben követeli az érzelmek jogát ott, ahol már egyre inkább csak a ráció és a rideg kiszámítottságé a szó. Így hát elmondhatjuk, hogy expresszionista művészetünk haladó hagyományaink jelentős értékei közé tartozik, napjaink expresszív törekvései pedig a lehetséges utak egyikét jelentik sokarcú, stílusban változatos, dolgozó népünk életét, vágyait, jövő harcait kifejező képzőművészetünkben.

ZIFFER-ANEKDOTÁK

Ziffer Sándor, a borotvaéles eszű, nagyműveltségű művész mindig találó, sziporkázó megjegyzéseiről volt ismert. Tanítványait szigorúan lekéztette, de azok hálásak voltak kitűnő korrektúrájáért, műtörténeti útmutatásaiért, s megértették pontosan ülő, gunyoros jelzőit: sokat tanultak tőle. Ziffer azonban kartársait sem kímélte, amiből sok nézeteltérés támadt, sőt társalgás közben szellemes öngúnnal nemegyszer önmagát figurázta ki. Az itt következő történetek egytől egyig tőle származnak, annak idején közvetlen elbeszélése nyomán jegyeztem le valamennyit.

Gyermekkorában súlyos skarlátbetegségen esett át. Több ízben operálták, végül a hallását csaknem teljesen elvesztette, egyik lába pedig rövidebb maradt. A nagynevű Verebélyi professzor kezelte, s mikor látta, hogy állapota már jóra fordult, így szólt hozzá:

— Na fiacskám, ha ebből kilábolt, száz évig fog élni.

— Úgyhogy még van hátra valami — mondta Ziffer 77. születésnapján.

*

„Miután bekerültem Hollósy iskolájába, a mester egy ideig fel sem figyelt rám, korrektúrát is alig adott, úgyhogy el akartam menni onnan. Mikor ezt közöltem vele, mégis marasztalt: »Talán még művész is lesz magából — mondta —, maradjon itt.« Volt az iskolában egy Szőri József nevű, nagyon tehetséges, intelligens, Szeged környéki parasztfiú, aki Nagybányán is járt Hollósyval, s nagy imádója volt. Az ő révén kezdett oszladozni a bizalmatlanságom, s ugyancsak az ő révén hívott meg »az Öreg« vacsorára. Ott volt Komáromi-Kacz* is, akit nem a festészet miatt invitált meg ugyanakkor, hanem mert szépen hegedült, s a jól csellózó Hollósy kamarázni akart vele. Kacz különben nem volt tehetségtelen, annak idején a Mintarajziskolában az egyik legjobbnak számított, csak nagyon lusta volt, ilyesmit pedig Hollósy nem tűrt. Ő azt akarta, hogy a növendék öngyötréssel, vívódással jöjjön rá a dolgokra, amelyekre rá akarta vezetni. A sokoldalú Kacz — csillagász is volt — bizonyos festői receptekkel operált, s ez a pesti »társaságban« meg is felelt, Hollósy igényeinek azonban nem.

»Az Öreg« nagyon kedves volt, úgy viselkedett, mint egy kamasz, időnként bizalmasan ráncacsintott, mert bandzsál volt. Voltunk özszesen vagy nyolcan, s Hollósyné remek vacsorát készített. Hollósy sze-

* Komáromi-Kacz Endre festőművész, főképp sötétbarna színtónusba ágyazott, leíró jellegű intérier és alakos intérier képei ismertek.

retett vicceket mondani — rengeteget tudott s nagyon jókat —, én is tudtam bizony nem is keveset, s ha kellett, mindketten gyártottunk is ott helyben. Így aztán hatalmas »kontrázás« indult. Átneveltük az estét, és Hollósy éjfél körül nagyon kedvesen búcsúzott tőlünk.

Az igazi munka csak ekkor kezdődött számomra, s abból a bizonyos öngyötrésből bőven kijutott nekem. Csak akt- és fej-tanulmányokat készíttettem sokáig, kevés tájat, kész munkát semmit. De lassan-lassan mégis előrehaladtam, s Hollósy is elismert. Akkor már tűzön-vízen követtem őt, ha azt mondta volna, hogy a világ végére megy tanítani, oda is utánamentem volna. Éjjel-nappal dolgoztam, s »az Öreg« nemegyszer hozta oda a munkámhoz a növendékeket, mondván: »Nézzétek meg, így kell csinálni.« Az a kitüntetés is ért, hogy egy Vajdahunyadon festett tanulmányfejem — egy román parasztembert ábrázolt — a falra került a kiváló munkákhoz, Thorma, Réti, Iványi-Grünwald, Rudnay képei mellé. Így lettem az iskola elismert tanítványa.“

*

„Hollósy minden nyáron elvitte iskoláját gyakorlatra, de abban az évben, 1903-ban már márciusban lementünk Vajdahunyadra. Ott, Vajdahunyadon érkeztem életem kritikus pontjához. Akkor már Hollósy prima tanítványa voltam, ezt a többi hallgatók is elfogadták. Munkámban azonban nagyon hátráltatott, hogy örülten beleszerettem egy nagyon szép lengyel lányba, Michalina Brünnek hívták.“

Lassanként mindenki észrevette Ziffer nagy sorvadozását, kedvetlenségét, s azt, hogy nem dolgozik rendesen. Még Michalina is.

„Tudta, hogy nem vagyok akárki a növendékek között, s kisebb előlegeket adott a szerelemből, talán inkább szórakozásból. Egy ízben üzent is egy barátnőjével, hogy le akarja magát festetni velem, a szabadban. Kimentünk az erdőbe, de én olyan bolond voltam, hogy abból semmi jó nem jött ki. Így hát a lány abba is hagyta.“

A továbbiakat már magam foglalom szóba, mert a zárkózott, szégyenlős alaptermészetű Ziffer nehézkesen, sőt, fél évszázad távlatában is izgatottan, megindultan, akadozva mesélte, mint aki élete nagy, féltett élményét tárja fel.

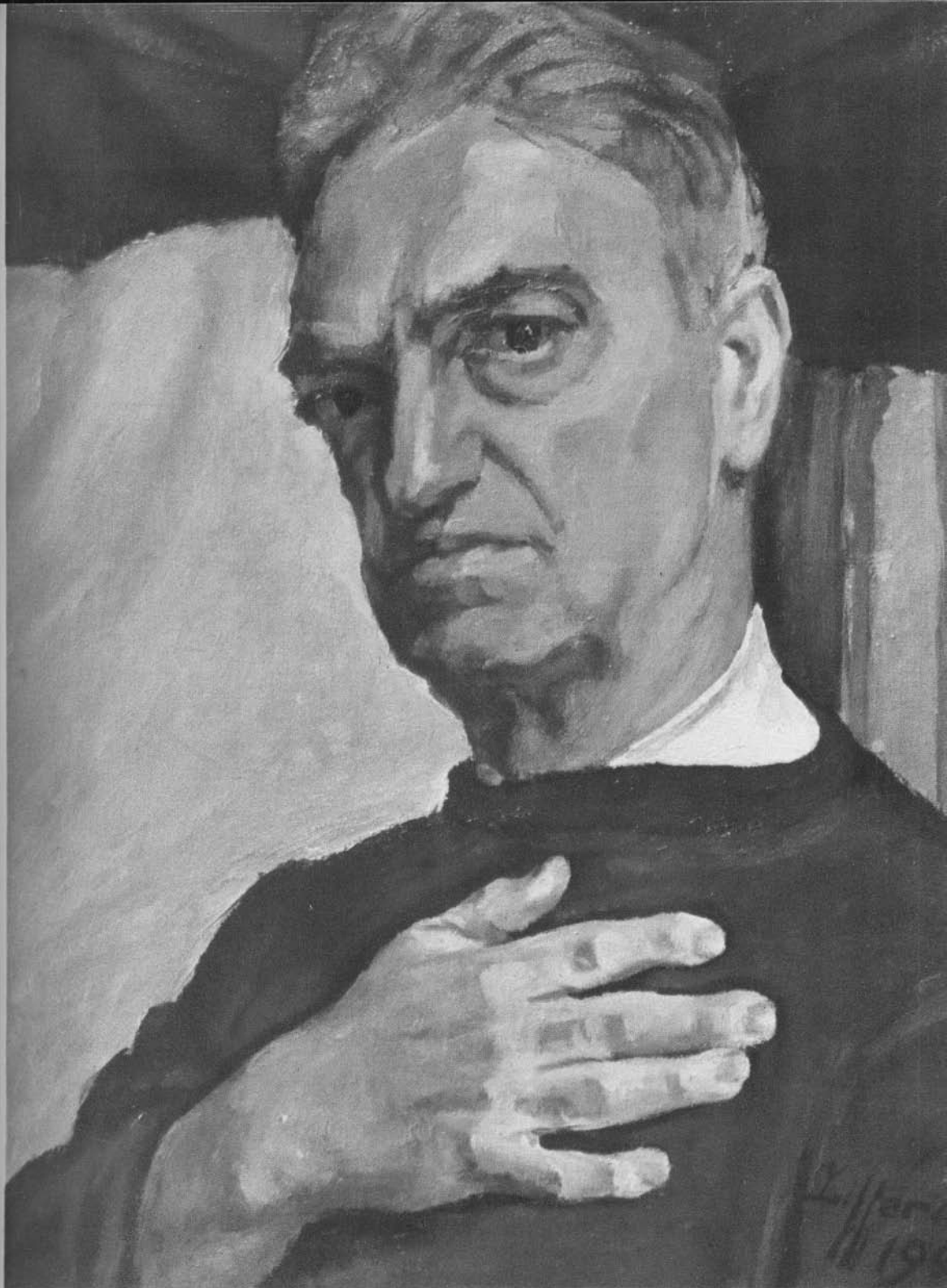
Koromfekete hajú, villogó szemű, szobortestű leány volt, kicsit démonos külsővel, kicsit egzaltált lélekkel. Bizonyára meghatotta végül Ziffer tiszta kék szemének fájdalmas néma vallomása, és megszánta a nagyon tehetséges, de sánta, süket fiút. Mert egy nyári éjszaka, mindegyik bejelentés nélkül átment a szobájába, nagy fekete kendőbe burkoltan lenge hálólötzete felett. Leült az ágyra, s azt mondta:

— No, meséljen, Sándorka.

És Ziffer komolyan vette a felszólítást. Kamaszos lelkesedéssel beszélt a festészetéről, a maga terveiről, törekvéseiről, mesélt, mesélt, átbeszélte az éjszakát. A lány mind fázósabban húzta össze magán a kendőjét. Már világosodott, amikor az álmoságtól kimerülten, kicsit vacogva a hűvös hajnalban, felemelkedett, és elment.

S nem jött soha többé.

Ziffer pedig sohasem bocsátotta meg magának, hogy azon az éjszakán „elbeszélte“ a csodálatos alkalmat.



ZIFFER SÁNDOR: ÖNARCKÉP



TÓTH LÁSZLÓ: HÁZAK

Megáll, s visszaemlékezései közben kicsit elgondolkozik. — „En marha — tör ki belőle —, ahelyett, hogy lefektettem volna, meséltem neki. Nem mertem, s nem is akartam. Én olyan komolyan vettem ezt a szerelmet! Én azt a lányt el akartam venni feleségül! Varsóba akartam menni a szüleihöz, de kijelentette, hogy már van vőlegénye. Becsületes marha voltam.“

*

Ziffer 1906-ban ment először Nagybányára, Czóbel Béla társaságában, akivel két évvel korábban Pesten a Japán-kávéházban ismerkedett meg. Eredeti terve szerint Hollósynál folytatta volna még a munkát, le is levelezték, hogy Pesten a Balaton-kávéházban találkoznak.

- Van pénze? — kérdezte Hollósy.
- Pillanatnyilag nincs — mondta Ziffer.
- Akkor maradjon itthon!

A radikális válasz annyira megbántotta Ziffert, hogy többé nem kereste fel Hollósyt, akit különben nagyon tisztelt, sőt szeretett, s akivel rendszeresen levelezett Fülekről is, ahol Stepháni Ervin földbirtokos feleségét tanította festeni, és családi portrékat készített. Ilyen előzmények után találkozott össze Czóbelrel. Sokat csavargtak az utcákon, vitatkoztak kávéházakban, kifejtették nézeteiket, összebarátkoztak. Ziffer mondta, hogy szerzett ugyan valamicske pénzt, de már nincs kedve Hollósyhoz menni.

— Te már kész ember vagy — mondta Czóbel —, miért akarsz Hollósyhoz menni, gyere Bányára, ott nyugodtan dolgozhatsz, s a magad embere vagy. — Így kísérte el Czóbelt Nagybányára, aki szobát is szerzett neki a „hochstanz“-on, ő maga abban a házban lakott, ahol később Kádár Géza, illetve annak veje, Vida Géza, a Fűrész utcában.

— Ne érintkezzünk mi az itteni piktorokkal — mondta Czóbel —, azok ókoriak. Külön kompániát kell alakítanunk, hiszen másképpen dolgozunk.

Ziffernek még csak homályos fogalmai voltak akkor erről a „más-képp“-ről. Czóbel, aki a nyarakat 1902 óta Nagybányán töltötte, a poszt-impresszionistákért, de főleg Matisse-ért rajongott, s Párizsban a „Vadak“ csoportjához csatlakozott. Meghitt barátságuk — együtt is étkeztek — a nyár végéig tartott. Czóbel sohasem beszélt neki érzelmi életéről, intim kapcsolatairól. Így adódott, hogy Ziffer, aki szívesen pletykált ismerőseiről, egy festőnőről mondott kevésbé hízelgő dolgokat, s nem tudta, hogy az Czóbel szerelme. Barátságuk ettől kezdve fokozatosan elhidegült.

Egy este Perlrott-Csaba Vilmosnál* voltak látogatóban. Együtt jöttek el, s Ziffer kétségbeesetten panaszkodott, hogy a Hollósy-féle piktúrából már kigyógyult, de az újat még nem fogta fel teljesen.

- Te, Czóbel, én nem is tudom, mit csináljak már?!
- Akkor lódd főbe magad!

Barátságuk tehát megszűnt, Ziffer pedig nem tudta, miért.

Ősszel Ziffer Párizsba utazott, hogy a festészet új irányzataival megismerkedjék. A Montparnasse-on bérelt műteremlakást, az avenue

* Festő és grafikus, Matisse tanítványa volt.

de Maine 14. szám alatt. Odaköltözött hozzá a nála öt évvel fiatalabb Körmendi-Frim Ervin festőművész, akivel már Fonyódon is dolgozott együtt a Hollósy-iskola nyári gyakorlatán. Körmendi könnyebben vette a festészetet, mint Ziffer, „mindjárt művészkedni akart“, s „mutatós“ képeket festett.

— Ha én annyi idős lennék, s így kínlódnék, mint Te, felakasztnám magam — mondta Ziffernek.

Egy ízben mindketten egy nagy tükör elé ültek, s kettős, félalakos arcképbe kezdtek önmagukról. Munka közben Ziffer összeveszett lakótársával, kitette a műteremből, a kettős arcképről pedig levágta, és eldobta az őt ábrázoló részt. A megmaradt, teljesen be sem fejezett önarcképrésszt beküldte az Artistes Indépendants (Független művészek) kiállítására. „Az ember megcsinálhatta a végrendeletét, amíg a több kilométer hosszú termeket végigjárta.“ A zsüri nélkül bekerült gyengébb vásznak özönében a jó munkát legtöbbször már észre sem vették. Különös jelentősége volt tehát annak, hogy Matisse, aki tagja volt a kiállítás rendezőbizottságának, hosszan, kedvtelve nézegette Ziffer képét, s így szólt: „Végre egy jó munka a sok szemét között!“ — s ő maga választott megfelelő, szembetűnő falat számára. Az esetről Pór Bertalan is jelen volt s Czóbel; ők elmondták ezt művészbárataiknak, ami erősen emelte Ziffer tekintélyét előttük. Amikor a kiállításról kijöttek, Kammerer Ernő*, akihez már korábban barátság fűzte, s akivel éppen Bretagne-ba készült, így szólt hozzá: „Én úgy bántam veled, mint egy tacsóval, pedig látom, hogy nagy fiú vagy.“

*

Ziffer a festményeiről ismert, rajzairól alig tudnak. Holott a rajzok egész seregét készítette — ragyogóan. Gyors feljegyzések ezek, többnyire olyanokról, akik ezt észre sem vették: újságolvasók, biliárdozók a kávéházban, nyújtózkodó, öltöző, vetkőző modellek a műteremben, mozgással teli, vibráló utcarészletek és sok állatrajz, főleg kedvenceiről: játszadozó, bolhászok, alvó macskákról, bivalyokról, lovakról...

— Ha én ezt csináltam volna tovább, nagy művész lettem volna — és megbolondultam volna hamar — mondta.

— ??

— Mert egy ilyen rajz pillanatig tart, mint a villanás, nekem gyorsan kellett rajzolnom, mint az ördögnek. Tudja, a rajznál nincs titok, az elárul mindent!

Kicsit elgondolkozik.

— Mikor én ezeket a krokikat csináltam, nagy ígéret voltam, nagyobb, mint amivé most lettem. Ha lett volna egy tisztességes anyósom, aki betartja a szavát, és támogat anyagilag — kicsi függetlenség, tudja —, hát akkor messzebb jutottam volna.

*

* Kammerer Ernő dr. később a budapesti Szépművészeti Múzeum igazgatója lett.

Az első világháborút követően négyévi távollét után Ziffer úgy döntött, visszatér Nagybányára, „az egyetlen helyre, ahol nyugodtan kísérletezhet, s ahol olcsó a megélhetés“. Időközben Iványi-Grünwald Kecskeméten alapított iskolát, s meghívta tanárnak Mikolát és Ziffert. Ziffer határozottan visszautasította az ajánlatot, hivatkozott arra, hogy nem kedveli az alföldet. Mikola lavírozott, ezt jól tudták Nagybányán, ezért nem adtak neki műtermet. Ziffer annak idején, „hors-concours“, elsők között kapott egyet a tizes évek elején emelt új műteremházakban. A háború alatt ott maradtak a bútorai, de a műterem használaton kívül állt. Mikola szemet vetett rá, és 1917-től kezdve Németországba menő futárok útján piszkálta Ziffert, hogy adja fel a műtermét. Több levelet íratott Börcsökkel is, ő maga azonban a háttérben maradt, mint ha a dolog nem tőle eredne. Ziffer eleinte kerülő válaszokat adott, de amikor a levelek s a piszkálódások mind szaporodtak, méregbe jött, írt „egy kurta-furcsa levelet, hogy egye meg a fene, ha annyira pályáznak a műtermére, hát vegyék el“, s levélben kérte meg a nagybányai Görög családot, hogy a bútorait szállítsák el, és helyezték biztonságba. Még akkor sem tudta, hogy az egész dolog Mikolától ered, s hogy ő ül be a műterembe, amit Stoll Tibor akkori polgármestertől klerőszakolt.

— Az egy zsarolás volt — mondta Stoll Ziffernek, amikor az hazatért —, ne haragudjék, Mikola olyan erőszakos volt, hogy nem tehettem mást.

Thorma szinte ráripakodott:

— Miért adta át, hisz az a magáé volt?!

— Thorma utálta Mikolát — mondja Ziffer —, és joggal.

— Na és mit tett később Mikola? Amikor ő lett a Társaság elnöke s az Iskola vezetője, az egyik műtermet saját lomtárának rendezte be, egy másikat pedig kutyaólnak. Vadászkutyákat tenyésztett eladásra, és az itteni kártyajáték-bank igazgatóságának tagja lett, ezzel egészítette ki a jövedelmét, a festőtársaság dolgaival pedig nem foglalkozott.

*

Közismert volt Bányán, hogy Ziffer megpofozta Boldizsárt.

Réthy Károly halála után, 1923-ban Ziffer megkapta annak műtermét a festőtelepen. Boldizsár* (aki később Budapesten nagy sikereket aratott hivatalos személyekről festett arcképekkel) abban az időben még, ha Nagybányára ment, nagyon gyenge anyagi körülményei folytán, napokat evett; egyszer egy héten át Ziffernél is kosztozott. Ziffer megtudta, hogy rágalmazza őt Budapesten (talán mert kérte a felvételét a romániai művészek szakszervezetébe). Azon nyomban kérdőre vonta a festőtelep udvarán, s a kicsi sánta, de izmos művész akkora pofont kent le neki, hogy Boldizsár a falnak dőlt. Ehhez később a festők közül számosan gratuláltak, már csak azért is, mert Boldizsárt nem sokan kedvelték.

* Boldizsár István 1918-tól Nagybányán tanult, 1920 körül Budapesten telepedett le, de a nyarakat továbbra is Nagybányán töltötte. 1940 körül a budapesti Főiskola tanárává nevezték ki, s Réti István szerint ekkor „egy mondain festői karrier küszöbén áll“.

Boldizsár később is gyakran járt Bányán, Mikola barátja volt, de Thormát pumpolta, lévén ő lágyabb szívű; nemcsak kosztot és ruhát kapott tőle, de az adósságait is kifizette. „A vén marha — mondta róla — úgy állítom falhoz, ahogy én akarom.” Thorma ezt meghallotta, s attól kezdve beszüntette az adakozást.

*

1927-ben Lázár Béla, az Ernst Múzeum akkori igazgatója felkérte Ziffer, hogy a lemondott Szőnyi István helyében vegyen részt a múzeum csoportkiállításán, Aba Novák Vilmos, Feiks Jenő, Kelemen Emil és Patkó Károly társaságában. Ziffer örömmel vállalta, hiszen Aba Novákhoz és Kelemenhez régi, mély barátság fűzte (a magával vitt, felcsavart vásznakat Aba Novák ráháztatta be neki, saját költségén), de — jellemzően — kikötötte, hogy színyeistákkal, azaz a Szinyei Merse Pál Társaság tagjaival nem állít ki, ti. azok között volt Mikola András is, akit az első világháború idején egy életre meggyűlölt.

Nem mintha a többiekkel bármilyen baja lett volna. Egy ízben boldogan mesélte nekem, hogy annak idején Szinyei a Japán-kávéházban az asztalához ült, s Szinyei után átültek a többiek is: Ferenczy Károly, Iványi-Grünwald s mások.

— Ez csak kitüntetés, nem? — kérdi tőlem Ziffer gyermekes büszkeséggel.

De ebből az alkalomból, hogy megtagadta a „színyeistákat”, magára haragította az egész társaságot, akik nem ismerték pontosan a mozgó rugókat. Réti meg sem látogatta a kiállítást, s ettől kezdve örökre ellensége maradt Ziffernek.

A egyes hangulat ellenére a nagy sajtósikert aratott tárlat Ziffer számára azzal az erkölcsi elégtétellel zárult, hogy Aba Novákkal együtt beválasztották a Képzőművészek Új Társasága (KUT) tőrzstagjai közé, amely 1925-ben, második kiállítása alkalmából, többek között a következőképpen körvonalazta célját és feladatát: „...nehéz viszonyok között az első tömörülés, amely félre nem érthető szándékkal a haladó művészi ízlésben az együvé tartozást mint keretet és konszolidálást jelenti.” Lényegében: elszakadást a hivatalos jellegű Múcsarnoktól.

Utána Márffy Ödön, az elnök meghívta a Belvárosi Kávéházba, ahol a tőrzasztaluk volt. Vele jött Rózsa Miklós, a KUT titkára, aki különösen kedvelte Ziffer festészetét, ott volt Derkovits Gyula is, és Rózsa-val hosszan nézegették a fotókat, amelyeket Ziffer saját műveiről, Rózsa kérésére, magával vitt.

*

Ziffer itt következő „aranyköpése” legendássá vált Nagybányán.

Thormáné a szabadban festett. Arra ment Ziffer, megállt az állvány előtt, s nézegette a készülő képet. Thormánénak legyezgette a hiúságát, izgett-mozgott, pirult a megtiszteltetéstől, hogy a mogorva Ziffer az ő festményével foglalkozik. Ziffer pedig rákezdte:

— Tudja, ahányszor látom a munkáit, mindig hosszasan elnézem őket...

— Igazán tetszik? — vágott közbe izgatottan Thormáné.

— Hosszan elnézem őket, hogy megtanuljam...

— Mester, igazán kedves, és nagyon elnéző irántam — szerénykedett Thormáné.

— Hosszan elnézem őket — folytatta rendíthetetlen nyugalommal a mester —, hogy megtanuljam, hogyan nem szabad festeni!

*

Egy ízben Ziffer, aki erősen sántított, ortopéd cipőt jött rendelni Kolozsvárra. 1955-ben volt, s a mai December 30. utcában egy ismert ortopéd cipész működött, a kapu alatt a kirakatában borzalmasan torz gipszlábak „díszelegtek“. Amikor Ziffer felkeresett, és elmondta jövelele célját, ezt a cipészt ajánlottam neki. Elment hozzá, s a cipész, miután megvizsgálta a lábát, nem kevesebb, mint 1200 lejrt kért akkor, amikor a boltban egy jó, rendes cipőt 120 lejért lehetett kapni.

Ziffert meglepte az összeg. — Drága — mondta szerényen.

— Igaz, nem olcsó — válaszolta a cipész —, de én 20 évre készítem Önnek a cipőt.

— Húsz évre? Akkor megrendelem, ha drága is — mondta a 75 éves mester, s viselte a cipőt, még — hét évig.

*

Egy szép, de hideg márciusi napon a háza mögött festett. Megfázott, s hogy ne kelljen két utcát kerülnie, megpróbált átjutni egy pallón a malomárkon, amely éppen kertje végében a kerítés mögött folyt. Rossz lába azonban nem segítette, a vízbe esett. A malomárok sebes vize átsapott felette, magával ragadta, s több métert sodorta. Amikor felbukkant, egy ott álldogáló öregasszony kezét nyújtotta, erősen megragadta, s kivonszolta a partra.

— Köszönöm — hálalkodott fogvacogva, csuromvizesen a mester.

— Nem tesz semmit — mondta az asszony — kihúzom én harmincszor is! Nem szeretem a telet, legszívesebben átaludnám, mint a medve — fűzte hozzá az emlékhöz Ziffer.

*

Hetvenötödik életévét töltötte, amikor egy rádióriport végett műtermében meglátogattam. Újabb képei részletezőbbek voltak, közelebb álltak a természethez.

— Sokat változott, Mester — mondom —, azelőtt keményebb, özszegezőbb volt a látása.

— Én már sok mindenen átestem. Még gyermekbetegségen is — válaszolta szokott gunyoros hangján.

Legújabb önarcképét mutatja kabátjának mélyvörös színe uralja:

— A magam módján igyekeztem jól megcsinálni. Remélem, ha 85 éves leszek, jobbat festek — mondja kiapadhatatlan derülátással. Ám nem érte meg, „csak“ a nyolcvankettőt.

*

Utoljára halála előtt néhány nappal jártam nála. Megfogyott, az idő súlya láthatóan ránehezedett, de eleven szellemét mégsem törte meg, semmivel sem csorbította fanyar, gúnyos hangjának élet.

— Ez most a legújabb munkám — mondta, s frissen alapozott fehér vásznat állított elé —, még nem rontottam el.

Kitartóan dolgozott, s ezt egy kicsi büszkeséggel hangsúlyozta.

— Ha valaki azt mondta volna húszéves koromban, hogy megérem a nyolcvankettőt, milyen gyöngé és beteges voltam, kinevettem volna. Igaz, mértékkel, rendtartóan éltem.

Egyik tájképén a ragyogó napsütést dicsértem.

— Ez a probléma foglalkoztatott mindig a legjobban, és sokat dolgoztam azon, hogy minél jobban, minél teljesebben festhessem meg.

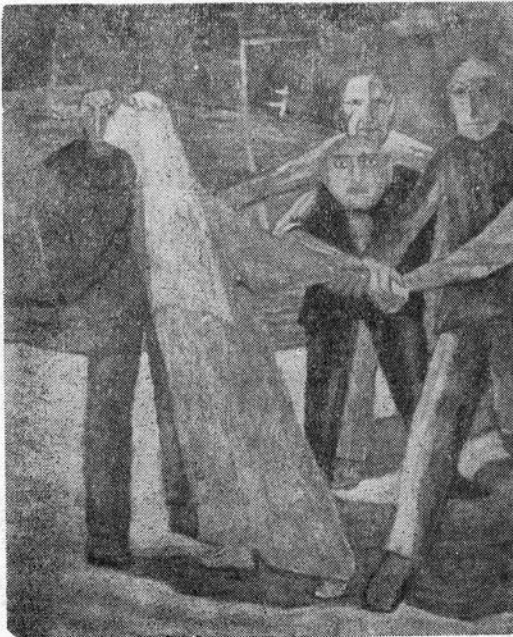
Az állványon csendélet. Napraforgók. Kosztolányi röpke verse jutott eszembe, itt nyoma sincs a „tébolyító napsugár“-nak, semmi sincs Van Gogh lángoló virágainak zöldessárga fehérizzásából, hiányzik a Ziffer egész életművét jellemző erő és derűlátás. Tompaszínű virágok ezek, kókadt szirmaik ernyedten hullnak alá, mint szomorúfűz lombjai a temetőben. Az egyetlen borús hangulatú Ziffer-kép. Az utolsó mű. Szeptember ötödikén fejezte be. Másnap a Mester elbúcsúzott családjától. Szívinfarktus vitte el.

Ezt az utolsó sztorit már nem a Mester mesélte.

Ziffer az őt ért sérelmeket sohasem bocsátotta meg. Mint már említettem, Mikolát mindhalálig utálta. Annyira gyűlölte, hogy ha messziről meglátta az utcán, átbicegett a túlsó oldalra.

Ziffer temetésén azonban, távol, meghúzódva, ott láttam Mikolát is. Megadta kartársának a végtisztességet. Mesélték, hogy később egy lelkész barátja kíséretében kiment az evangélikus temetőbe, hogy gyertyát gyújtson Ziffer sírján. Talán halottak napján lehetett. Ősz volt, fújt a szél, s a gyufaszálak lángját sorra eloltotta. Amikor Mikola már a nagyon sokadik gyufánál tartott, a pap csöndes malíciával megszólalt:

— Ziffer fújja alulról.



Balla József: A múzsa

LEON ALEX FELTÁMADÁSA

Róla is elmondható, akárcsak számos kor- és sorstársáról, hogy ke-serves élete és tragikus pusztulása emlékét a kegyelet vette hűtlen és képmutató gondozásba, árnyékba vonva azt, ami ennek az életnek ér-telmet, ennek a halálnak méltóságot adott: az életművet. Már-már úgy tűnt, a művészt a mű is követi a mártírumban, hogy amint a névtelen tömegsír elnyelte a festőt, úgy nyelik el a tudatlan vandalizmustól meg-mentett munkáit a rangos múzeumok — raktárai. Az évek során gyak-ran eszembe jutott egy falemezre festett, csodálatos kép, az üldözött, szomorú, csúnya szerelmesek erős és gyönyörű szerelme — melynek kedvéért 1957 nyarán mindennap elzarándokoltam a kiállítóterembe. Emlékezetemben aztán lassan fakulni kezdtek a színek, elmosódtak a vonalak, s szerettem volna megőrizni ezt az ajándékot, bármilyen gyatra reprodukcióként a birtokomban tudni; úgy látszott, a hiányérzetem vég-leges marad, a veszteség pótolhatatlan, a feltámadás elmarad.

S íme, csaknem másfél évtizeddel a számomra el nem felejthető kolozsvári kiállítás után, a művész barátja, hagyatékának felkutatója, a Leon Alex-bibliográfia mintegy harmadának, cikkeknek, tanulmányok-nak szerzője, Borghida István leróta régi, egyre sürgetőbb adósságát: a Kriterion kiadásában megjelent kismonográfia* elegáns borítóján vi-szontláttam a művészettörténet általam ismert legcsúnyább-legszebb szerelmeit.

S nemcsak azért, mert az erdélyi piktúra legnagyobb alkotásai kö-zött érzem méltó helyét — ami hadd maradjon szubjektív állítás, az ilyesmit bizonyítani csaknem lehetetlen —, szeretném a kiadvány be-mutatását a festő méltatásán s a festő méltatását a *Szerelmesek* dicsé-retén kezdeni.

Mi újat hoz — mert nagy mű, tehát újat is hoz — ez a kép?

A csúnya esztétikai értékke avatása a hagyományos szépnek, a harmóniának hadat üzenő, azt programatikusan tagadó avantgarde-dal kezdődik. De a csúnya mint esztétikai érték hordozója a képzőművé-szetben már Goyánál, sőt Velázqueznál felismerhető, akár a tárgytól való kritikai elhatárolódás, az ellenszenv, sőt gyűlölet kifejezéseként, akár mint a hűvös, tárgyilagos megfigyelésnek az eszményítés konven-cióit a tudós szenvtelenségével elutasító eredménye. Régóta közhely, hogy a műalkotás szépsége a legkevésbé sem függ az ábrázolt tárgy önmagában vett esztétikai minőségétől. Ha a giccset félreértésnek le-hetne minősíteni, létrejöttének egyik lehetséges magyarázata az lenne, hogy gyártója összetéveszti tárgyának „an sich“ szépségét (holdfé-nyes táj, naplemente, erdőrészlet özikével) azzal az esztétikummal, ami a tárgytól függetlenül a művész alkotó hozzájárulása a létező

* Borghida István: Leon Alex. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1973.

vagy elképzelt dolgok világához, s az előbbi minden szelekció, állásfoglalás, kiemelés vagy hozzáadás nélkül az utóbbi helyett prezentálja.

A legmarkánsabb egyéniségű modern művészek szent irtózata mindentől, ami kedves, bájos, szép — visszahatás (is!) a giccsre, de elsősorban tagadása a hazug látszatok, a hamis rend világának. Leon Alex képeinek jelentős vonulata éppen ennek a tagadásnak a jegyében értékeli át szép és csúnya viszonyát. Ez a művészet — a csúnyák szép festészete — a nyomorúságtól elcsúfított testek vagy a jóságtól, gondoktól-gondolatoktól rúttá szomorított-szellemített fejek expresszivitásával társadalmat teremt az alakok köré. S mint a *Szerelmesekben*, az együttérzés, a gyöngédség lírai érintésével a festő odalopja magát is, a szenvedőkkel együtt szenvedőt, a szeretőkkel együtt szeretőt. A láthatatlant ábrázolja, a hiányt teszi tapinthatóvá, a kenyér és a szabadság hiányát. Kétujjni homlokok vádolják munkások, parasztek hosszú nemzedékeinek butítóit; angolkóros suhancok feleselnek efeboszi fiúaktok klasszikus anatómiájával. Nem a nemesítő munkát hazudta, hanem a torzító robotot vallotta be, s nem holmi metafizikai magányról hozott hírt, hanem arról, amelyben „a valóság nehéz nyomait követve“ pillantja meg magát „a kemény lélek, a lány képzelet...“

Leon Alex első, meglehetősen visszhangtalan maradt feltámadása — ama bizonyos kolozsvári kiállítás — egy olyan irodalom- és művészet-történeti szakasz végére esett, amelynek elején a zene kardot rántott, a műtermek barikádok vagy elefántcsonttoronyok voltak, az íróasztalt tintás esztergapadnak nevezték, s amelynek derekán kiteljesedett életművek elhallgatásával toroltatott meg minden nyomorbafült, puszkatussal szétvert alkotói szándék. Az avantgarde öncélú formakultusznak minősült, a csendélet apolitikusnak, a tájkép passzívnak, az intérieruek polgárinak. Méreteikben monumentális vásznanakon a munkás hivatalból csakis daliás lehetett, a parasztlány feltétlenül viruló rózsaszál, nem egy portré annyira valódi volt, hogy nem lehetett igaz. Az az egészséges folyamat, amely a művészetben is rendet volt hivatott teremteni az értékek között — mint mindig — átmenetileg a szélsőségek kavargását hozta felszínre. Leon Alex életműve — vagyis ami az életműből megmaradt — ebben a közegben kétszeresen is az értetlenség, az intolerancia makacs ellenállásával találkozhatott. Akiket megtévesztett a sematizmus harsány demagógiája a maga eszmehígító közérthetőségével, azoknak csakis idegen lehetett Leon Alex hiteles társadalmi indulata, izmusokon iskolázott formavilága. A hagyományos esztétikai értékek kedvelői viszont visszariadtak a művész elkötelezettségétől, a kegyetlenség kegyetlen, a fájdalom fájdalmas látványától, a félelemtől, az el-esettségtől, az éhségtől, a harctól.

Immár egy konszolidált társadalmi és esztétikai igazság és hovatarozás birtokában „megbocsátottunk“ arisztokratáknak és polgároknak, hogy arisztokraták, illetve polgárok voltak, amennyiben jó hazafiak, nagy tudósok, írók, művészek is tudtak lenni. Kérdés — minthogy a szélsőségek mindig szélsőséget szülnek —, hogy az értékek nagyvonalú integrációjának hevében, az új mecénások túlbuzgósgával nem vesszük-e át a letűnt kultúrák értékeivel együtt a letűnt előítéleteket is? Nem hanyagoljuk-e el a modern szocialista művészet hitvallóit

és előfutárait, éppen mert nem szorulnak rehabilitálásra, mert az ő igazuk és tehetségük elismertetéséért látszólag nem kell megküzdeni? Irodalomoktatásunk is okolható azért (képzőművészeti oktatásunk nem, minthogy egyelőre nem létezik!), hogy egyik-másik forradalmár alkotó drámai eseményekben gazdag életrajza, kivált ha korai és tragikus halállal végződött, mintegy felszívja magába, semlegesíti az alkotót magát, aki forradalmárként is csak az alkotás partikularitásával kerülhetett az irodalomtörténetbe. Ez a részzigazságú — vagyis végső soron igazságtalan, mert egyoldalú — beállítás Leon Alex életművét is megfoszthatja utókorától, pontosabban az utókort attól, hogy egy nagy tehetségű művész oeuvre-jének tényleges örökösévé, élvezőjévé válhassék.

A műélvezet fogalmát ez esetben is, akárcsak ott, ahol a Leon Alex-i értelemben vett szépről szólottunk, abban a módosult jelentésben használhatjuk csupán, amelyet a receptivitásnak, az ízlésnek az a forradalma kényszerített ki, amelyre a magyar kultúrában Bartók a mérce. Ha a romániai magyar piktúrában beszélhetünk olyan átütő erejű expresszionizmusról, mint Magyarországon a Derkovitsé, a németeknél mondjuk a Käthe Kollwitzé — azt Leon Alex legkiérleltebb munkáiról szólva tehetjük. A kiérlelődés az ő esetében tragikus mellékszövegű eufemizmus, és csakis egyes művekre vonatkozhat, hiszen a vesszőfutáshoz hasonlatos pálya mindössze tíz évet tudott kicsikarni a szűkmarkú időtől. Hogy Leon Alex uralkodó műfaja a grafika, melynek szemlélete festői stílusát is áthatotta, nem magyarázható kizárólag alkati adottsággal vagy a militáns képzőművészet követelményeivel; ha a költő éhezik is, kifordított zsebeiből mindig előkerül néhány garas, s ha nem, írtak már remekművet csomagolópapírra. Írtak — de nem festettek. A vászon, az olajfesték, de még az olcsónak mondott grafikai eljárásokhoz szükséges technikai eszközök is mindmegannyi elérhetetlennek tűnő fényűzés annak, akinek legfőbb művészi mondanivalója — mert legállandóbb élménye — a koplalás, az éhség.

Élmény-e az éhség? Értsünk szót: Leon Alex akkor is festő lett volna, ha nem nyomorog. A nyomor forradalmárrá tette, de csakis a tehetség tehetette művésszé. Az imént elmarasztalólag emlékeztettem arra az igazságtevés szándékával igazságtalanságokra is ragadtató gyakorlatra, amely esztétikai értékrendet vélt felállítani úgy, hogy a művészeket éhezőkre és jóllakottakra osztotta. A társadalomban mindig voltak éhezők és jóllakottak, a világ nagyobbik felén ma is ez osztja meg az embereket. De nem kell feltétlen éhezőnek lennünk, avagy éhezők leszarmazottjainak, hogy Leon Alex és a hozzá hasonlók művészetéhez kö-zünk legyen.

Az absztrakt művészetnek megvan az a hallatlanul kényelmes tulajdonsága, hogy mentesít a katarzistól, nem vált ki etikai reflexet a szemlélőből, hatása semleges. Látványos felívelésére és nem kevésbé rohamos visszaszorulására az érdeklődés (elsősorban éppen a művészek érdeklődése) homlokteréből nem találhatunk elfogadhatóbb magyarázatot ennél a társadalmi-tematikai semlegességnél. Hosszú távon, vagyis mindaddig, amíg az emberiségnek nemcsak gyönyörködtető, hanem megrendítő művészetre is szüksége lesz, mindig feltámadnak tetsz-

halálukból azok a kényelmetlen, nyugtalanító művek, amelyek az eszmélet fényébe vonják a nyomasztó valóság tényeit.

A társadalmi erők, a történelmi körülmények sodrásában őrlődő ember, amint éppen kiválik társai közül, hogy sorsában az övékre eszméljen — visszatérő mondanivalója Leon Alex művészetének. Monográfusa indokoltan világít rá arra a veszélyre, amely az anekdotikum, a nagyon is tudatosított élmény, eszme elirodalmiasított plasztikai megfogalmazása felől fenyegette Leon Alex művészetét pályájának egy adott szakaszán. A számára megadatott rövid időt a léteben fenyegetett művész sietségével — nem utolsósorban Dési Huber kemény bátorításának köszönhetően — ki tudta használni egy jellegzetesen egyéni és nem kevésbé jellegzetesen vizuális jelrendszer kimunkálására. Gondoljunk itt arra a metaforikus sűrítésre, amellyel elmesélhetetlenné, de értelmezhetővé tette bizonyos munkáit, a tömör, szuggesztív jelzések rendszerébe foglalta őket. A harmincas évek derekán, még Párizs előtt készült a *Fogoly* című szénrajza: rácsok mögül néz a világba a csíkos rabruhás, kemény arcú férfi, homlokára a rács árnyéka vetül, tekintete nincs is, csak szemgödre; mellkasa közepén fényfoltban ugyancsak csíkos bundájú tigris, abban a testtartásban — leszegett fej, oldalgó test, izmaiban az ugrás vagy a meghunyászkodás mozdulatával —, ahogyan a cirkusz porondján, az állatkert ketrecében láthatjuk a veszedelmes rabot. Ugyanebből a korszakból származik egyik könyomata, a *Magány*: kopár fák közé sötét árnyékként vetülő alak, *felsőtestén*, ott, ahol a vitális szervek, szív, tüdő, gyomor működnek, oxigént, szénhidrátokat, fehérjéket követelve, fényfoltban a férfialak ülőhelyzetű, kicsinyített mása, semmibe bámul, szétvetett lába, ernyedten csüngő keze, csüggedt feje a lelki röntgenfelvétel kilátástalan diagnózisát sugallja. Padon ül, a pad szélén, előregörnyedve, már-már púposan, nincs támasz: a pad támlája úgy roskad hátra — mintegy 130 fokos szögben az üléstől —, mint a magányos gunnyasztó előre. A ligeti pad, szerelmes összebújások, nyugdíjas tűnődések idilli kelléke, a maga banális igénytelenségét megőrizve, kinpaddá alakul itt is, akárcsak a *Munkanélküliek* című könyomaton, szintén parkot látunk, de a fáknak csak a törzsét, hogy lombjuk is lenne, azt a dús koronák árnyékának kell elhinnünk. Ezt a testetlen vegetációt a lábuk alá terülve látnák a padokon ülő alakok, ha semmibe révedő tekintetük látna egyáltalán valamit. Minden fa alatt egy pad, minden padon egy ernyedt tartású, szétvetett lábú férfi. Az előtérben ülőnek még beesett, csupa él arca van, a másodiknak az arcát csak sejtjük a lekonyuló bajusz és a homlokába bukó hajzat alatt, a többi arctalan sors, már nem ember. Az ismétlés ritmusa itt ugyanazt a funkciót tölti be, amit a *Fogolyban* a tigris és a *Magány* zsugorított méretben reprodukált alteregója: társadalmi helyzetet, lelkiállapotot közvetít.

A megformálás szándékolt nyersesége és a képben helyzetet rögzítő elgondolás rafinériája hatalmas erejű drámai feszültséget teremt. Maillol a szobrászi elhivatottságot fedezte fel Leon Alexben; alakjainak egy tömbből való, plasztikus megformálása, markáns elkülönülésük a köréjük komponált háttértől alátámasztani látszik ezt a bizonyossággá nem teljesedhetett sejtelmet. S ha a kolorista későn mutatkozott is meg, néhány Párizs utáni kompozíciójának eleganciája, hangulatos színei jel-

zik, hogyan kalapálta ki szívós kitartással, megszállott munkával, látásmódjának, stílusának kiművelésével azt az egyéniséget, amely expresszionizmuson túl és impresszionizmuson innen, iskolák és divatok fölött a világ teljességének a befogadására és átlényegítésére bizonyult alkalmasnak.

Hogy milyen nehézségekkel kellett megküzdenie a monográfusnak, amikor hiányos dokumentáció, elkallódott művek, halványuló emlékek ködéből kellett a barátot, a művészt, a művet felidéznie, rekonstruálnia és értelmeznie, akkor fogjuk fel igazán, ha összevetjük a munka első fejezeteit a két alkotó szakaszt minősítő, szintetizáló *Visszatekintéssel*. Az utóbbi, pályaelemző alaposággal, az agitatórikus szándék, a jelkép, az allegória fokozatos alakulásának követésével a teremtő sűrítés pontos vízióig — szinte maradéktalanul kárpótol egyik-másik fejezet zsurnalisztikaibb fordulataiért. Leon Alex első feltámadásának előmozdítójaként, Borghida István ezzel a kismonográfiával utat nyitott a második, talán tartósabb, talán végleges feltámadásnak. Szükséges munkát végzett, mert jól tudjuk: a csodákat meg kell szervezni.



Györfös Mátyás Albert: Közhírré tétetik

BARÁTI SOROK INCZE JÁNOSRÓL

Nemrégiben Bécsben és Münchenben jártam, s ott a múzeumokban nagy festők társaságában éltem, hazajövet meg szegény Török Erzsi halálhíre fogadott. A művészet és a halál árnyékában kell most írnom Incze Jánosról, a nagyszerű festőről, tisztalelkű barátról. Egy emlék dereng bennem: műsoros est Désen a 40-es évek végén. Török Erzsi népdalainkat éneкли, Jancsó Adrienne balladáinkat szavalja, Asztalos István a szegényember hétköznapijairól beszél, én az eke történetében mutatom meg az emberi tapasztalatok halmozódásának és az emberi találmányságnak csodáját, Incze János kamarakórusa pedig Bach-motettákat énekel. Ez az emlék még inkább zavarba hoz, kiről is írjak most? Az emberről, a testté vált muzsikáról, a festőről, hiszen benne ez a három áthatja egymást. Vigyáznom kell arra is, hogy a barátság ne torzítsa el az arányokat.

Szegény Szabédi László írta egyik, Incze Jánosról szóló méltató-somról, őt nem érdekli, hogy a festő őszintén gondolja-e el képét, mert a kép őszintesége, jósága csak részben függ ettől, nagyrészt ugyanis a kifejezés telítettségén múlik. Ha ez sugallóerejű, akkor a kép jó, ha pedig nem, akkor a festő érezhetett bármi szépet is: a kép kö-zömbös marad. S ha már holt jóbarátomra emlékezem, hadd írjak arról is, hogy ő a mű őszinteségén nemcsak a művész egyéni őszinteségét ér-tette, hanem annak megformálását, ami mindannyiunkban benne van, bennünk, akik korunk és társadalmunk képletei vagyunk, s ez kell a mű magva legyen, a művész életérzése csak ennek változata.

Incze Jánosról írva most, halott barátom szavát fogadom meg, és megkísérlem kikutatni, hogy képei mennyiben hatnak alakító erővel egyik társára, akit mindannyiuk közül a legjobban ismerek — ma-gamra! Sok száz és ezer kiváló festő mellett „bele tudott-e szólni éle-tembe?“. Azt formálta-e bennem, ami mindannyiunkban benne él? En-nek a kísérletnek nem úgy látok neki, hogy egy-egy képe előtt elgon-dolkozom festői erényeiről, vagy életútját követem, netán levelezésünket szedem elő, s abból idézek, vagy éppenséggel a jóbarátra emlékezem. Mindez ugyanis helytelen volna, mert ezzel Incze János szemlélődésem középpontjába kerülne, mintha mindig ott volna, pedig minket most éppen az érdekel, hogy hat-e a hétköznapiokban, akkor, amikor nem is gondolunk képeire? Vajon van-e formálóereje a vele való ismeretségnek olyankor is, amikor látszólag nincsen jelen? (Bár Kassák Lajos azt tartja, hogy „ami mögöttünk van, az bennünk van.“) Ezzel az „élveboncolási“ kísérlettel talán a legnehezebb kérdést vetem fel, mert a szavak könnyen zsákutcába vihetnek, az emlékezés erőltetése észrevétlenül torzít-hat. Nem is tudom, végzett-e valaha is valaki ilyenfajta vizsgálatot arra figyelvén, hogy egy másik ember, egy művész mennyiben alakította életérzését. Hiszen első pillanatra világos, hogy erről van szó, s nem festésmódjának ilyen vagy amolyan változásáról. Csak néhány példa an-

nak bemutatására, hogy mire gondolok: hány arcon, átsuhanó pillantásban fedeztük már fel Leonardo derengő mosolyát, hány meggyötört tekintetben emlékeztünk Goya rézkarcaira, aki az emberség hitét csillantotta fel még az akasztófa árnyékában is, ugyan ki ne látná az olajfák kintől elfacsarodott testében vagy a csillagos ég „arany konfettizáporában“ (Kosztolányi) Van Gogh könyörgő kétségbeesését, Rudnay fényességében a reánk boruló hatalmas teret, Egry igézetében a tapinthatóvá vált mocsoktalan fényt?! Ekként gazdagszik bennünk észrevétlenül a világ (emlékszem, egyszer a Szamos hídján álltunk meg Asztalos Istvánnal, s igézve bámultunk egy aranyló, tavaszi fényben sziporkázó trágyadombot, nem is sejtve, hogy nagy festők látnak most bennünk és helyettünk!). De, ugyan nem sejtettek-e fel bennünk egy-egy társunk láttán Despiou nemes formái, amelyekben az érzelem és értelem gyengéden átöleli egymást, vagy nem sugárzik-e felénk Medgyessy telt egészsége munkában kiművelt testű emberek láttán? Pedig közben nem gondolunk sem Van Goghra, sem Rudnayra, sem Medgyessyre, csak észrevesszük a napról napra közömbössé kopott környezetünkben a szépséget, az emberséget, és boldogok vagyunk, hogy embernek születtünk. Nem pusztán szemünk látóidegeivel látunk, nem rideg, érzéktelen képekben tárul elénk a világ, hanem a művészet nevelte „lelki szemeink“ adják a valóság valóságát.

Nos, ezt az Incze Jánost szeretném magamban-magunkban felfedezni. Van ugyan három gyönyörű képem tőle (egy nagy önarckép ikonnal, egy téli kép lovát takaró szánkóssal és egy sarki bódé, hárászkendős öregasszonnyal), de most nem nézem egyiket sem, hanem félig hunyt szemmel figyelem, mit is köszönhetek neki valójában. Beleépült-e életem észrevétlen tartalmába, jelen van-e még akkor is, amikor „gondtalanul“ érzékelem a világot? Vagy mindez csak csalatkozás, és a barátság teszi tartalmassá a reá való emlékezést? Vajon hogyan éli át művészetét az, aki nem ismeri őt személy szerint? E töprengő kérdések helyett kezdjük meg az „élveboncolást“.

Kísérreljük meg a lehetetlent. Eszünk természete a feltoluló tétova kuszaságban rendet akar teremteni, és egymásutánba szedi azt, ami voltaképpen egyetlen alapézés. Engedelmeskedjünk értelmünknek — mit is tehetünk mást —, s haladjunk „pontról pontra“.

1. Ráismerek magamban Incze Jánosnak a művészetbe vetett mélyes hitére, arra, hogy szép és méltó dolog embernek lenni. E nélkül a hit nélkül egyikünk sem élhet, s életünk legszomorúbb szakaszai, amikor időről időre elveszítjük azt a hitet, hogy többre vagyunk hivatottak, semmint hogy napi munkánk gépeivé váljunk. Nos, Incze Jánosban ez a többre-hivatottság piktúrájában él: „reszketve és szilárdul, mint a hűség“ (Kosztolányi). Képeinek hangulata mellé odakívánczik átszellemült tekintete, ahogy a preklasszikusokat vezényelte (képe is van erről!); felidézódik bennem az az emlékem, hogy lecsavarta az olajfestékes tubusok tetejét, és itta magába a színek illatát; látom elérzékenyedését (ne szégyelljük: könnyeit), amikor 20 év után ismét megölelhetjük egymást. Mindebből megszilárdul bennem: íme az ember, akinek időbe börtönzött életében az időtlen művészet öltött testet! Nem azért művész, mert fest, hanem mert enélkül nem lehet élni, ez teszi napjait a „tisztaság könyvévé“ (Kassák).

Hogy min keresztül sugárzik belőle ez a meghatott hit, ki tudná megmondani, nyilván ő legkevésbé, de hogy benne van képeiben, az bizonyos. Hogy mi marad ebből bennünk? Az, hogy nem vagyunk társ-talanok, nem vagyunk egyedül, és áldás embernek lenni.

2. Ezt az alapmagatartást sok minden árnyalja benne. A nagyváros—kisváros—falu élményvilágában is érzem magamban Incze János „lenyomatát“. Mit értek ezen? Nagyvárosban lakom, ahol a hatalmas bérházban jóformán még a szomszédot sem ismerem, a város nagy tömegében ismeretlen férfiak, nők, gyermekek leltára zsigong. Mindez szinte csak számadat, közömbösen, hogy ki kicsoda. Milyen más a falusi-kisvárosi élet, ahol mindenki ismer mindenkit, családját, múltját, szokásait, képességeit, megszólni-dicsérvivalóját: mindenki egy nagy család tagja, csupa megértő tekintetű ember. Szinte pontosan tudja előre mindenki élete folyását a születéstől a házasságon keresztül az érett kor nyugalomán át a halálig. Mindez melegséggel, embertársi együttérzéssel tölti el, míg a nagyváros embere önmagára marad az emberáradatban. Mi köze mindennek a művészethez? Nagyon is sok! A nagyvárosi ember a művészetben is „elidegenedik“ embertársaitól. Egyik modern festő barátom mondta, hogy amikor embert fest, nem gondol emberre, csak formai építményre. Lélek, szív, kedvesség, harag, szerelem, féltékenység, fogadás és a halál idegen ettől a forma- és egyensúlyépítménytől! Lényege éppen az elidegenedés; hát nem borzalmas?

Ezzel szemben Incze János emberei emberek, terük-környezetük emberi környezet, akár bivalyt vezetnek, akár a dési templom tövében egymás kezét fogják, akár halásznak, nézelődnek, vagy vásárosként ténferegnek. Nem is csupán arcukban mutatkozik meg emberségük, hanem mozdulatukban, arányaikban, kopott ruhájukban, mindenben-mindenben emberek, olyanok, mint mi magunk. Még azt is elnézzük nekik, hogy bonctani építményük nem a képzőművészeti főiskolákon megtanulható hitelű. Íme: az egyik oldalon a lélektelen formai építmény, a másikon telített emberségű sorstársunk. Gyakran felöltő kettősség, s ebben én Incze Jánossal vagyok. Igen: az ember nemcsak hasznos energia- és formaépítmény, hanem érző, melegségre, szeretetre vágyó valaki. Ezt sugallják Incze János képei.

Nézzük csak (lapozgatok jegyzeteimben), a nagyvárosi ember is ir-tózik a társtalanságtól, és a természetes régi kötelékek helyett újakat keres. Egyesületek, asztaltársaságok, a sportszervevény, színház-mozilá-togatás és sok más a közösségi élet új formáinak csiráit meléngeti. A pártélet is új lehetőségeket, elvi síkon való találkozást jelent. Új moz-zanatok vannak tehát kibontakozóban a nagyvárosban is, és nyilván-való, hogy ezek majd véget vetnek az elembertelenedésnek, az arc nél-küli, golyóbisfejú emberek uralmának a művészetben is. Incze János ösztönösen az ember közelségében marad: „utód, boldog ős, rokon, is-merős“ — egyszóval olyan, mint mindannyian. Akár csak szegény Sza-bédi László gondolata kelt volna életre.

3. Mindez azonban nem érvényesül zavartalanul Incze János ké-pein. Nem a felületes boldogsághít, a tartalmatlan derülátás sugárzik ezekről. Ellenkezőleg! Látva fény és árnyék nélküli világát, néha elszo-morodunk. Régi képei mintha esőfelhős ég szürkéségébe burkolnák a je-lenségeket, bánat árnyalódik bennük. Néha szinte vigasztalásra késztet-

nek, mintha szeretteink egyikét-másikat simogatnók meg, hogy: nincsen semmi baj! Igen: Incze Jánosnál nem süt a nap, nincsenek tehát árnyékok sem, nem kerekedik domború forma, hanem a dolgok egymásra hasonlítanak: a házak az emberekre, a föld színe az égre, az égé a földre, mintha oszthatatlan erő fogná egybe a világot. Hát ez meg mi csoda? Honnan tudhatnók, de bizonyos, hogy Incze János magatartásának egyik jellemvonása. Azt jelentené talán, hogy a létező világban minden egymás rokona? Nem kísértem tovább a magyarázatot, mert a szavak csapdáját érzem mögöttem, inkább áttérek valamire, ami talán talán közelebb visz minket a megértéshez.

4. Az előbb azt írtam, hogy ez a szomorúság Incze János régebbi képeire jellemző. Ideje teltén ugyanis képei világosodnak, színei megélénkülnek, és a szomorúság helyett öröm dereng rajtuk. Érdekes, hogy több festőnkél észrevettem ezt az idősebb kori „fiatalodást“. Fiatal korban elbírija az ember a szomorúságot, még vágyik is utána, időseddé válva fázni kezd tőle, keresi a harmóniát, az örömet. Incze János képeinek kivilágosodásában, színesedésében ezek szerint mindannyiunk életének természetrajza bontakozik ki, s ki érthetné ezt jobban, mint a vele egykorú magam. Piktúrája tehát az emberélet stációit példázza, és szinte cinkos örömet érzünk, hogy benne is ugyanúgy történnek a dolgok, mint mindannyiunkban: s ezzel megint csak megszabadít magányunktól, s elvezet embertársainkhoz.

Az eddigiekből is látnivaló, hogy e baráti sorok nem Incze János festésmódjáról, iskolázottságáról, témavilágáról, festői erényeiről vagy esetségeiről szólnak, hanem arról az alakítóerőről, amely képein keresztül bennünk munkál tovább. Ez az emberség hat közvetlenül s nem „festői kultúrája“, bármilyen értékes is. Bárha műbírálóink is több gonddal keresnék ezt a tartalmat, s ne csak a „hatásokat“ vennék észre.

5. Néha szorongás támad bennem arra gondolván, hogy időnket, életünket ki kell valamivel töltenünk. Vannak társaink, akik kertészkednek, mások földet művelnek, ismét mások gépekkel formálják az anyagot, vagy számítanak számunkra sejtethetetlen számhalmazokat, vagy közéleti felelősséggel veszik magukra a társadalom gondjait. Egyszóval minden embernek el kell töltenie idejét, s vannak közöttük, akiknek éppen az az adottsága — művészek lévén —, hogy megmutassák, mindeme munkálkodásban a jobb ember, a tiszta ember, a szeretet hite serkent bennünket. Képeket festenek, hogy otthonosabban érezzük magunkat a világban, még ha egymásba ékelődő terekből áll is, embereket festenek, mintáznak, hogy jobbik magunkra ismerjünk bennük, még akkor is, ha gondolkodásuk erővonalait tárják elének. Ezek közül az emberek közül való Incze János — hadd mondjam ki vele kapcsolatban a legdrágább iszt: barátom — is. Nem „a kisváros festője“ ő, mert töppedt házaiban, boszorkányos, „krúdys“ utcáiban, ténfergőiben vagy ügyködőiben a magunkban meglévőre ismerünk, s közben egyre sugalóbb erővel érezzük: az ember maradjon ember, és szeresse a másikat, akár önmagát.

Ilyen laza gondolatokkal végződött az a kísérlet, hogy mindennapjaimban mérjem le Incze János képeinek maradandó hatását. Az emberség hite számomra a legnagyobb ajándék, amit tőle kaptam. S adhat-e nekünk ennél többet, melengetőbb szépségűt egy művészember?

RÓZSIKAÉDES

Az erdélyi művészek önéletríró kényszere — a végleg talán soha le nem győzhető ellenállásokkal folytatott küzdelem kimenetelétől, természetétől függően — tör fel az egyes művészi pályák legkritikusabb pontjain, vagy fojtódik anyag és forma beszédességébe, önéletrírásosságába. Életük és munkásságuk legfőbb izgalma és mondanivalója az, hogy egyáltalán művészek lettek, és az, hogy *miként* váltak művészekké — nyomor, közöny, sors ellenében is.

A mi művészeink nem stílusforradalmi újításaik védelmében vagy magyarázataként nyilvánították ki ars poeticájukat, s nem nyomtatott manifestumokba foglalták a kinnal meglelt művészi igazság, cél, módszer tételeit, hanem minden időkbén azt bizonygatták, milyen nagy szükségük lenne az embereknek nálunk is a művészetre, s pénzért vagy szerelemért, szeretetért kolduló levelekben kanyarodik ki a tolluk az alkotás végső értelmét kutatni.

Egy ilyen hatalmas önéletrajzi levélből szakítottuk ki az alábbi részleteket is, amelyekben egyik legnagyobb művészünk, a már három éve halott Nagy Albert tusakodik önmagával, tulajdonképpen nem is a levélbeli Rózsika, hanem a festészet kegyeiért. Ebben a közel egy hónapon át vezetett napló-levélben (1945. december 6-áról keltezi az első részt, s az utolsó datálás a kézirat utolsó harmadrésze élén, január 1-éről való) írásos hagyatékában egyedülálló részletességgel és összefoglaló igénnyel tárja fel mindig kifelé tekintő, örökké a közösség jövőjét faggató, s mind általánosabb érvényű válaszokra alkalmas képírásának a *személyes*, szinte biológiai megokolású indítékait.

Tégláról téglára építi önmagát a festői életműbe (nem véletlen pillanatot tehát a Kőműves Kelemen-téma felbukkanása sem az ötvenes évek derekán), noha ez a művészi önépítkezés éppen e 45-ös sorok zárása után válik a Dohány utcai padlasműteremben valósággá, képi valósággá, vagyis azzá a festő-hatalommá, amely „...nem egyéb, mint az a képesség, hogy a képen szereplő minden lényt és dolgot önálló, tényleg élő lélettel tudjuk felruházni... [A] jó ceruza [...], minden rokonával együtt (az ecsetet sem véve ki), hegyén kell hordja a művész nekifeszült, de fékentartott erejét...”

A világ birtokbavételének a sikere — mely végül is minden művészet értelme — nem feltételezi feltétlenül az aszkézist. De minél nagyobb ellenállást kell legyűrnie ennek a „nekifeszült, de fékentartott erőnek”, annál pusztítóbban emészti fel az önmagára fordítható, művészetén kívüli érzelmi javakat.

Ennek a felismerésnek és sorsképnek a keserű inventáriuma ez a levél. Köszönet érte, ezúton is, a címzettnek, hogy megőrizte, s ily módon — és nemsokára könyv formájában is — elfoglalhatja méltó helyét a romániai magyar művészet levelesládájának legfeltettebb kincsei között.

Banner Zoltán

[Kolozsvár, 1945. december 17.]

Szegény Rózsika! Tényleg kezdem sajnálni, mert nem tudtam, hogy mennyire teszem próbára szentimentalizmustól irtózó türelmét, pedig még sok minden hátra van. Ne haragudjon, hogy ilyen kitartóan időzöm az ábrándok világában, de a hétköznapok és Karácsony kényszere



NAGY ALBERT: FEHÉR KAKAS



INCZE JANOS: DESI TEMPLOM

rítenek rá. A kollégiumi szobámban vagyok most; este van s egy ajándékba kapott nagyszerű kis kályhában duruzsol a tűz; szóval keleti kényelemben írok s így sok minden itt megbocsátható. Előszedem régi játékaimat és megmutatom annak, akit tisztelek és szeretek! Itt van például még egy: „a huhogó béka“; majdnem elfelejtettem, pedig nagyon tehetséges lúdbőröző... Torda határában is vannak „feneketlen“ kis tavak; szélükön magas sással, kákával, melyek megközelíthetetlené teszik misztikus tükreiket. Gyakran fényes nappal, forró napsütésben, vagy alkonyatkor, ha teljes a csend, hallani a békák furcsa ritmikus, világfájdalmas huhogását. Érzéseink számára ilyenkor ők a titkok feltárói... Egyszer Kecskemét határába mentem ki messzire (persze jóval később, már pesti akadémista voltam); ott fogott a szürkület; pocsolyákká terebélyesedett feneketlenlégek partján szórakoztattak ismét ezek a csupaszáj lények, melyek oly bájos naivsággal hiszik, hogy visszariasztanak Tündérországtól. Körülöttem akkor egyetlen körbeszaladó egyenes, az eget-földet elválasztó horizont, egy pár csillaggal az égen és egy pár fehér ponttal a földön, mint egymásnak tükörképei, ringtak a levegőtenger hullámain. És visszavezettek pár éves koromig, amikor anyámat kísértem fel Pestre, hogy ott megállapítsák róla a rövid lefolyású, gyógyíthatatlan rákot. Bizonyosan tudom, hogy a fehéret, amely olyan fontos szerepet kapott a piktúrásban, akkor láttam meg először. Estefelé szaladt át a vonat az alföldön s az ablakon gyors iramban tűntek fel és el a vakító fehér tanyák. Most, vagy 35 év távlatában, ha lehet, még hatalmasabbá nő az élmény, mit akkor éreztem. Apám nagy irodalomkedvelő volt, sőt Torda megye egyetlen hetilapjának, az *Aranysvidék*nek részben létrehozója, később pár évtizeden át főírója; nagy volt a tekintélye a háznál és féltünk tőle, de visszaemlékszem élesen meleg hangjára, amikor nagyjainkból olvasott fel. Nagyon szeretnék itt elidőzni, de aztán tényleg nem tudom, hogy mikor végzem be a levelet. Persze ő is nagy Petőfi-rajongó volt (az *Apostolt* olvasta föl egyszer nekünk!). Így szóval tudtam, pontosabban sejtettem Petőfi lényegét és ma megértem, hogy a „végtelen semmiben“ szétszórta alföldi fehér házak milyen szimbólumai az ő magyarságának...

Most, hogy mikroszkóppal igyekszem vizsgálni magamat, nem hagyhatok ki egy fontos körülményt, amely 5—6 éves koromból maradt meg bennem. Akkoriban még jól volt dolgunk, gyakoriak voltak a vendégek és sokszor megesett, hogy nekünk, gyerekeknek a földre vetettek ágyat. Egy ilyen téli kora reggelre emlékszem vissza. Apámnak mint megyei hivatalnoknak „kommisszióba“ kellett mennie akkor is vidékre (olyan titokzatos volt akkor a szó előttem...); én is felébredtem s a földön-fekve a félhomályban, hogy fel ne ébredjen a ház, jöttem és készült az útra apám és anyám; csak a lábukat figyeltem, melyek pontosan az orrom előtt lépkedtek s így óriássá nőttek alakjaik... Megéreztem, hogy a láb milyen szilárd alapja annak a bonyolult épületnek, mit emberi testnek, embernek hívnak... S hogy a messziségek még jobban elcsaljanak, közbeszólt valami duda vagy mély hangú sip, mit valószínűleg a csordapásztorok használtak akkor, kora reggel. Mit nem adnék érte, ha ezt a hangot még egyszer hallhatnám!

*

Rómában aztán beláttam, hogy ez így tovább nem mehet; utóvégre is festő akarok lenni. Átvágtam a gordiusi csomót egy sovány, akkor még meglévő tordai házunkra felvett kölcsönrel, mit évek múltán, nagy bajjal aztán visszafizettem. Ez épp arra volt elég, hogy a legszükségesebb festőfelszereléseket beszerezhettem. Na és munkához láttam. Ezek az első munkáim tényleg csak a kéz s a képzelet tapogatózásai voltak, súlyos festői hibákkal és hiányokkal, de mindenesetre elég voltak arra, hogy egy ritka humánus érzékű olasz család vett pártfogásába s az ő segítségükkel csináltam aztán valami „karrier“-félét... A dolgot inkább csak azért siettettem, hogy idős nevelőszüleim is láthassanak valamit belőlem, mert éreztem, hogy nagyon mélyen kell kezdenem, ha komolyat akarok csinálni... Ezt a céloom el is értem, és hálát adok az Úrnak érte. Az, hogy rendszeres segítséghez jutottam, nem remélt újság volt számomra. Igyekeztem is aztán kihasználni több éven át a tényleg az Égből hullott mannat és legjobb erőmmel próbáltam megalapozni piktúrám. De ezt ne úgy képzelje Rózsika, hogy mostmár nagy dérrrel-dúrral munkához láttam; a munka mint olyan, mint robot, gyenge oldalam és kimondom kerekén — irtózom tőle. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ha elfog a láz, ne legyen képes tűrhető teljesítményekre, s hogy milyen intenzív ilyenkor a munkába való bekapcsolódásom, ezt abból látom, hogy ha ilyenkor megzavar valaki, vagy valami, az összes démonok felágaskodnak bennem s képes vagyok a legnagyobb durvaságokra is. Hát ilyen veszélyes gyerek vagyok! Etekinetben bizony súlyos bűnök terhelik gyenge vállaim, melyeket legfeljebb az enyhít, hogy sokszor megfogadtam, hogy kiölöm a gonoszt magamból. De hiába! nagyon nehezen megy... Annyira kényes és magamnakvaló vagyok a munkámban, hogy pl. egy netáni házaseletet is most még csak úgy tudok elképzelni, hogy édes párommal egy héttornyú kastélyban laknék és munkaideje alatt se ki, se be egyik a másikhoz, hogy aztán annál szebb és frissebb legyen a találkozás; hogy már szépítem egy kicsit a dolgot... Önzés a végletekig vagy a művész hatalmi törekvése, hogy egyeduralkodó maradjon munkája birodalmán? Tény, hogy nem valami istenes dolog. Bár úgy is felfogható, hogy némely fajta művészet annyi szálból fonódik össze, hogy azok között rendet teremteni csak nagy erőfeszítés árán lehet s az ember gyenge. Meg aztán súlyos tapasztalatom van e téren; Rózsika alaposan el fog csodálkozni, ha lentebb majd leírom a históriáját és kétlem, hogy azok után nem másítja-e meg eddigi véleményét rólam... De már mindegy; tudnia kell rólam mindent!

Többet meditáltam, mint dolgoztam; sokkal többet; munkáimnak a száma ez alatt a 15 év alatt, amióta festek, elcsüggesztően és tán értelmetlenül kevés, mert hozzáértő láthatja, hogy azok nagy odaadással készültek. Mégis nem hinném, hogy csak a lustaság az oka a csigalassúságnak. Magamnak úgy felnagyítottam a dolgokat, témákat, a megoldandó problémákat, hogy — ilyen súlyos terhek alatt tényleg csak nagyon lassan haladhattam, akár a csiga a házával... A gyakori kétkedések, hogy vajon művész vagyok-e, a rákövetkező dühkitöréshez hasonló fellobbanások, melyek sokszor majdnem formális izomfájdalommal jártak, talán megmagyarázzák azt a mai napig is gyakori állapotot nálam, amikor beleveszek egy teljesen gondolat- és akaratnélküli térbe,

melyről csak annyit érzek, hogy nem lehet teljesen tartalom nélküli, sőt talán a lényeg... A legfontosabb dolgok talán ilyenkor határozódnak el s az ember már csak karosszékbe kell hogy üljön és dolgozzon. Nahát bizony ez nem egészen így van, de kétségtelen, hogy ez a tudatalattiság ott kell hogy legyen minden művész háta megett.

Jóideje már nagy divat hangoztatni, hogy nem a *mit*, hanem a *hogyan* a fontos a művészetben. Ehhez egy kis szót kérek és itt megpróbálok válaszolni Rózsika egy pár szokatlanul intelligens kérdésére; nehogy félreértsen: ezt itt általában értem, mert az a — kislány, akinek most írok, minden pillanatban okos. Nem is értem, hogyan lehet ugyanakkor olyan kedves is. (Ez csak nincs agyoncukrozva?)

*

Komolyan meg vagyok ijedve. Az új és legújabb korban a művészeteknek rengeteg irodalma támadt; én ebből nagyon keveset tudok; sőt csak sejtésem van róla. Ezért inkább a laikus szemével próbálok közeledni a dolgokhoz. Így remélem, hogy Isten, de — Rózsika is megbocsát, ha netán badarságokat is fogok írni.

Kultúrám nem nagy. Nem mintha nem lett volna alkalmam ezt kiszélesíteni, de valahogy az a nézet vert gyökeret bennem (példákon okulva) akadémista koromban, hogy a művésznek a túl sok tudomány is megárt. Inkább azt a képességet igyekeztem magamban kifejleszteni, hogy egy látott, hallott vagy olvasott műről egy villanás alatt *megérezzem* annak értékét és fontosságát, sokszor egyetlen jelből. Így elértem, hogy még nem esett meg velem az, hogy olyan művészt vagy írórt értékeltem volna sokra, akiről a végén kisült, hogy kontár. Szóval nem csináltam a fejemből lexikont; emlékezőtehetségem is ilyen irányban nagyon gyenge.

Így „felvértezve“ próbáltam aztán valamilyen rendet, sőt rendszert teremteni a művészetről való elképzeléseim között, amely lehet egy ilyen vagy olyan értékű művész gőgje is, de kétségtelen, hogy egyik szándékom volt ezáltal az, hogy egyéni terüvel lépjek be a művészet kapuján.

Hát persze, „új nincs a nap alatt“, mert az ember láncszem az időben; csak azt akarom itt még megjegyezni, hogy szeretek magamtól rájönni a dolgokra. Lehet, hogy ez is egoizmus, az alázatosság hiánya, de hátha Rózsika legalábbis megpróbál kigyógyítani belőle.

Eddig háromszor vészeltem át komoly oldalról olyan megalázást, amely képességem tökéletes lebecsülését jelentette, vagy ami még rosszabb, a „féltehetség“ zubbonyába öltöztettek. Ez bosszút, de mindenesetre nemes vérbosszút kívánt...

Az ember társaslény s a jelszó: rohanni az árral. Rám, mint gyenge fizikumú lényre, ennek az elvnek a megtagadása súlyos életveszedelmet jelentett, de kényszerítve éreztem magam rá.

A modern művészetnek azok a jellegzetességei, amelyek miatt azt a legszélesebb rétegek megszeretni nem tudták, engem is számtalanszor meggondolkoztatnak. Ezeket „helyszűke miatt“ most egyetlen szóval jelölöm meg: a deformálás. Eredete magában a természetben van, hiszen köztudomású, hogy az élő organizmusok világában, sőt a „holtanyag“ különböző képződményeiben (kristályok) sem létezik az abszolút

szimmetria vagy a matematikai részarányosság. A modern izmusok tehát jó úton jártak, amikor a múlt század második felében és azután nagy robajjal széttörték azt a művészeti iskolát, amelynek célja a dolgoknak egy, az *ember által* elképzelt abszolút harmóniába való kényszerítése volt.

Az emberi szellem roppant kilengésektől (erőfeszítés) kísért célja volt ezáltal az, hogy megtalálja újból azt a középutat, amelyen haladva a művészet mint a szellemet éltető delej a lehető legnagyobb tömeget képes átmelegíteni. (Nem lehet ti. kedves Isten előtt az a *góg*, amely a művészetet egy magas vagy legmagasabb elite agyonfinomított ízléséhez akarja felrakétázni.) Csakis ilyen alapon érzem elfogadhatónak a túlzott deformálást mint a modern művészet egyik logikus fejlődési velejáróját, amely viszont éppen azért, mert csak néhány kiválasztott számára jelent esztétikai élményt, egész bizonyosan beteg jelenség. Ma még ott tartunk, hogy éppen a legjelesebb festőkről állapítható meg a „csúf“-nak az a kultusza. Nem hiszem, hogy bármilyen nevelés képes volna ezt elfogadtatni s ha mégis mindenáron meg akarná tenni, könnyen visszafelé sülhet el a dolog s akkor meg a normális (tehát mint olyan kétségtelenül egészséges) látású szem adhat komoly leckét a művészetnek is, kényszeríteni fogja a művészt annak belátására, hogy oktalanság a Természet remekbeszabott normáit eltorzítani s a szépségideáit egy kis túlzással (de nem is sokkal) mondjuk az angolkórban jelölni meg. Föl kell tenni végre is a kérdést, hogy lehetséges-e még a festészetben így operálni a humánium eszközeivel, hogy a mű formai megoldása senki számára se legyen visszataszító, hanem a tényleges szép jegyében foganva, küldjön üzenetet az embersors és szellem variációiról? Ha majd eljön az idő és ezt a kérdést feszegetni fogják, alaposan le fog apadni a piktúrával foglalkozók száma. Van egy szakmabeli kifejezés: „sarkosan rajzolni“. Ez nem azt jelenti, mint ahogy az akadémisták hiszik, hogy mindent egyenesekre „egyszerűsítke le“, hanem az egyeneseknek és görbéknek a természetben uralkodó arányát, amely a rajzolókezet acélos erővel vezeti s — *a csont és izomszerkezet* egybehangelésével kizárólag csak a tehetséget szolgálja. Köznapi nyelvre átfordítva ez nem egyéb, mint az a képesség, hogy a képen szereplő minden lényt és dolgot önálló, tényleg élő lélettel tudjuk felruházni... A „Kohinoor“, a Világosság hegye jut most eszembe, mert: kemény, mint a gyémánt; drága; egy van belőle; jó — ceruza, mely minden rokonával együtt (az ecsetet sem véve ki) hegyén kell hogy hordja a művész nekifeszült, de fékentartott erejét...

A művészet egyik alaptulajdonsága az egyszerűség. A vázlatba kivetített lényeknek nagyon erős varázsa van. Ez az egyik magyarázata a modern izmusok túlnyomó részének az a tulajdonsága, ami a laikus előtt a képet „befejezetlenné“ teszi. Ez a körülmény nagyon sokat foglalkoztatott és a mai napig sem tudtam arra az álláspontra helyezkedni, amelyet kizárólag a „leegyszerűsítés“ és a „monumentális“ érdekel. És mert a kérdést így — leegyszerűsítve elfogadni nem tudtam, meggyőződésemmé vált, hogy a legjobbaknál is a nagyvonalak mögött igen gyakran úr tátong s miután a szem recehárttyája is kikéjelegte magát, dideregni kezd az ember, mert nem lát szilárd pontot, amelyben megkapaszkozhatson. Úgy érzem, hogy a piktúrának az a túlságos — el-

zenésítése nem erőszakolható tovább. Elkezdtem — halmozni tehát a „szilárd pontokat“ és ma ott tartok, hogy képeimen az utolsó festékatomnak (ott, ahol éppen van) is helyzeti és tartalmi jelentősége van; leegyszerűsítve ezzel azt akarom mondani, hogy a monumentálist még a bőr pórusában is meg kell látni úgy, hogy ez megérződjön munkámon. Azt hiszem egyik eszköz lehet ez arra, hogy széles néprétegek is közelebb tudjanak férkőzni a művészet élvezéséhez.

A másik eszköz a *tárgy*, a „mit“. A festészetnek ez a nagyon le-sajnál, de sokak bosszúságára elmaradhatatlan kelléke, azt hiszem, hogy ezután mind erősebben fogja követelni jogait. Persze nem a melodrá-mára gondolok, hanem a *drámára*, amely az ember életét meghatározza, a körülöttem élő világot átítatja s az „irracionalist“ mint nagyszerű eszközt használja fel arra, hogy a testvériség után sóvárgó Föld a *jó-ban, tehát a szépben* lássa meg boldogulásának egyetlen zálogát.

Az a tény, hogy a dolgok *vannak*, világos pillanataimban a döb-benetig fokozzák az élményt bennem. Ezt csak úgy tudom magamnak megmagyarázni, hogy a szellemiség, amely az embert is szabályozza, benne kell hogy legyen mindenben; nem is fontos itt, hogy rajtam ke-resztül-e vagy sem... Abban a pillanatban, amikor az ősi egység (az Egy) részekre bomlott, elkezdődött a *Játék*, amely a végtelenből jött s a végtelen felé visz... Az a tény, hogy bőröm határain túl még sok minden és ember is van, gyakran hoz olyan állapotba, amelyről joggal elmondhatom, hogy őserdőben érzem magam. Van valami hallatlan tra-gikum, de ugyanakkor ezt kiküszöbölendő lehetőség abban a magányos-ságban, amit egyéniségnek, pontosabban *egy névnek* hívnak. A világ-nak ez a szellemisége szinte állandó izgalmi állapotot teremt nálam. Me-gyek valahová és belépek a kapun; vajon mi fogad bent? A legegysze-rűbb élmény következő percben való *bekövetkezésének lehetősége*, egy családtagnak is a meglátása és az, hogy én *mint keveredem bele a dologba*, a reszketésig fel tud izgatni. Most még hagyján, mert az ember 40 éven (jaj) túl már csak „belejön“ a dologba, de fiatalabb ko-romban sokszor kerültem „lehetetlen helyzetbe“ és olyankor rendesen rontottam dolgaimon... Mai napig is a fejem rendesen előbbre jár, mint kéne s az elkövetkezendő percekét már csak megjátszom; pedig a színészkedés igazán nem nekem való... Szóval ez a konfliktus az agy és az ösztön között nem tudom, hogy nálam eredményeiben tulajdon-képpen káros-e vagy hasznos, mert pl. még szexuális vonatkozásban is bizonyos zavart vagy gátlást jelentett mindig számomra; sohasem tud-tam tí. annyira állattá válni, hogy a nőt ne a morál, a szép s egy élet-reszölő kapcsolat prizmáján nézzem... Tudom, hogy az élő élet nagyon lesajnál ezért, mert tán legjobb családapák azok, akik átmentek a meg-alkuvás iskoláin... Persze ez nem jelenti azt, hogy a — színesruha látványa ne rabolt volna el nagyon sok időt tőlem... Az a gondolat, hogy feleségem lehet egyszer valaki, egész bizonyosan nálam nagyobb izgalmat jelent, mint általában az embereknél, mert vegyük csak hozzá azt a fentemlített szokásom, hogy szeretem a dolgokat magamnak újra felépíteni; felépíteni azt a Nőt, aki a teremtés csodáiból részt kapott, abban részt vesz és képes volna — megváltásomra... S ezt nehogy va-lami képletes beszédnek gondolja Rózsika, mert én tényleg úgy gon-dolom, hogy veszem a vésőt, kalapácsot, a vakolókanalat s a befejezés

napján azt mondom: tessék, itt a Nagy Mű, „melyet“ esetleg mondjuk éppen Rózsikának keresztelhetek...

Hát ezen ravasz udvarlási láztól biztosan éppen eléggé meg van rettenve, mert most abbahagyom és igyekezni fogok, hogy a pirulákat rendre adjam be.

[...]

*

Na a csuda vigye el a dolgom, ezt aztán megcsináltam; most veszem észre (rá egy hónapra), hogy Rózsika tulajdonképpeni kérdéseire még mindig nem válaszoltam. Kérdi, hogy születik meg a kép a szubjektív lelkialkatú művésznél, mert annál a fajtánál, amelyik modell nélkül mozdulni sem tud, ez nem is érdekes. A dolog nem olyan egyszerű, nem lehet a művészetben ilyen szigorú kategóriákat felállítani. Nem is időzöm most már tovább a bizonyára számtalan átmeneti típusnál, hanem megpróbálom a saját munkamódszerem leírni. Igaz, hogy ez a művész legbensőbb ügye és sokan hét lakat alatt őrzik, dehát mit csináljak, mikor Rózsika kéri?

„Van a léleknek egy erős szava: a nagyravágy“; ezt mondja Madách a Tragédiában. És vajon van-e ember, akit ne érintene meg a törekvésnek a szele, amely egyszer „felemelheti“ őt? Vagy megmentheti szellemét az örök szép és jó számára? Merészebb lendülettel szólva, az emberiségnél, mint a teremtés koronájánál, ez a *törekvés* a — fajokra való tagozódásban van; ez ad gazdagságot az életnek, a világnak, mert az Ember így tudja irracionális kapcsolataiban *megérzeni* a *közeledés* értelmét, értékét, szenzációját... Például két idegenajkú ember kerül egymás mellé a vonaton; sohasem látták egymást és sosem fogják egymást látni; nagy meleg van s egyik a másikat vízzel kínálja; szólni egymáshoz nem tudnak s ez gazdagítja meg az atmoszférát, mely közöttük támad...

Az ember, mint egyén is, fajiságában van determinálva. Hiába hallgatják agyon a mai napig is pl. nálunk, magyaroknál Szabó Dezsőt. Ő előbb-utóbb diadalmasan fog feltörni a *mélyből*. Mint írtam már talán, az Olaszországban töltött 11 év alatt is féltékenyen vigyáztam (sokszor naiv formában) arra, hogy magyarságom el ne torzuljon. Természetesen *én sem* állok a százszázalékos vérségi alapon, de határt kell szabni, az bizonyos; a magyar népnek ez egyik legsúlyosabb problémája.

A magyar erősen realista, szereti a kézzelfoghatóságot. Ez igaz, de ezenkívül egyebet is. Roppant terjedelmű meseirodalma van. Ezt a mesét azonban mindig visszavetíti különös módon a valóságba. Abban a módban, ahogy ez történik, van egyénisége. Ilyenirányú tájékozottságom is még nagyon hiányos; csak sejtéseim vannak róla. Mint művész különben is feleslegesnek tartom annak túlságos eltudatosítását a művészetben... Rábíztam magam tapasztalataimra, történelmünk fontosabb mozzanataira és egy pár olyan írónkra és szakértőnkre, akik a magyar művelődéstörténetet jelentik...

A művész legokosabban teszi, ha ösztönének prizmáján át kutat szét a világban és így válogatja ki abból azokat az elemeket, melyek egyéniségével párhuzamosak. Többre úgysem képes. Ez a legnagyobb művészeknél is így volt és lesz mindig. Nem mondhatja a művész ma-

gáról, hogy a valóságos életet, a természetet adja (az a bizonyos „élet-hű“ jelző legtöbbször giccses takar), mert a művészet ennél kevesebb és több: egy akkord, melynek szűkre szabott határaiból robban ki az Univerzum.

A művésznek minden fontos. Ez ellentétben levőnek látszik a fentiekkel. De nem így van; nem a világot összetevő dolgok végtelen soráról van szó (amely a nyers anyag), hanem a dolgokat meghatározó jelek végtelen soráról. A magam részéről ezekből a jelekből igyekszem minél többet felölelni úgy, hogy azért a „monumentális“ kárt ne szenvedjen. Munkamódszerem hasonló az élő organizmus kifejlődéséhez: mag, rügy, levél, ág stb. Szóval nem a nagy vonalaknál kezdem, hanem az elemi jeleknél s ezeket ragasztom egymáshoz úgy, hogy végül a képen a legtávolabbsó pontok is kapcsolatban legyenek egymással. A dolgok szintézisbe való kötéséről van szó. Ez tehát tényleg nem a „mit“, hanem a „hogyan“, amely azonban szinte kézzel tapintható reális létet kap; egy szó, egy terminus technicus, melyből megvalósulni látom a gondolatot... Hogy az élet határait jelentő keret ismét a szellem dialát hirdesse!

Az bizonyos, hogy képeim így bizonyos merevséget kapnak, mert nem közvetlen benyomások és élmények eredményei. Én sem tartom ebben az értelemben magam festőnek. Egyszerűen arról van szó, hogy „valakinek“ érzem magam s ezt a magamat próbálom látható formába önteni. Még a szín sem úgy jelentkezik nálam, mint egy rendez festőnél. Nem a szemet „in medias res“ izgató dologi tulajdonság ez nálam, hanem ösztönbe torkolló akaratommal keresem a kolorizmus törvényeit.

Köznapi értelemben vett levegője sincs képeimnek. A levegőben ezen kívül még sok minden egyéb is van s ezeknek együttesét nevezzük itt mondjuk atmoszférának; részemről annak az atmoszférának, amely a mindenséget is betölti. Ez foglalja véglegesen egybe a dolgokat, tehát a leghatalmasabb kapocs..., melynek parányai a fény végtelen sugárrendszerein repülnek felénk. Egyszóval Isten bocsássa meg ágas-kodásom, de munkáim valami ilyesféle kozmikus halászat eredményei akarnak lenni. És bár nem szeretem az ilyen nagyhangú kifejezéseket, de ha nevet akarok adni képeim távlatának, ezt kozmikus perspektívának nevezhetném... amely az atmoszférának még a horizont feletti részét is a kép síkjába hozza... Végre egy eset, amikor megelégszem — két dimenzióval is...

Alakjaim mozgása is (legalább is a mai napig) mindig holtpontra ábrázol; azt a pillanatot, amikor a mozdulat egyik szakasza véget ért s a másik éppen kezdődik. Ez volna tehát a — negyedik dimenzió... amely „művészi fogásom“ eredete a fent leírt, emberekkel és dolgokkal való találkozásom szellemiségében van.

Tetszett nekem az a körülmény, hogy pl. Olaszországban eltöltött időm utolsó napjáig sem tanultam meg tökéletesen olaszul. Így sokkal inkább megőrizhettem magam számára a legegyszerűbb élmények transzcendens jellegét... Az emberi természet jó és rossz oldalát így világosabban meg tudtam különböztetni. A lélek motorikus erőinek labirintusában így könnyebben tudtam tapogatózni és kitartó gyakorlatra kényszerítettem magam abban, hogy a karakter és lelkiállapot egymásra való kölcsönös hatásában rendet tudjak teremteni.

ITÁLIA VARÁZSA

Utólagos jegyzetek egy rajzsorozathoz

„Úgy állott hát megírva a sors könyvében az én lapomon, hogy 1786 szeptemberének huszonnyolcadik napján, este, a mi időnk szerint öt óra-
kor, a Brenta felől a lagunákba hajózva pillantsam meg először Ve-
lencét, és azután azonnal földjére lépjek, és meglátogassam ezt a cso-
dálatos szigetvárost, ezt a hódköztársaságot. Így, hála az Istennek, Ve-
lence számomra már nemcsak egy pusztá szó, egy üres név, mely en-
gem, a szőzörejek halálos ellenségét oly gyakran nyugtalanított...”

Goethe írja olaszországi útinaplójában ezeket a boldog-áhitatos soro-
kat. Egy hónappal később, Rómába való megérkezésének előestéjén pe-
dig így ír: „Holnap tehát Rómában leszek. Még most is alig hiszem; és
ha ez a vágyam beteljesedett, mit kívánjak még magamnak...?”

A vágy Itália után...

Hosszú és sokszínű történelmi menetnek egyik tagja Goethe. Egész
népek vesznek részt ebben a menetben. A gallusok nyitják meg, majd
a teutonok menetelnek a még köztársasági Róma felé. Ötszáz évvel ké-
sőbb Alarich vízigótjai dűlják fel a hanyatló urbsot; további ezer év
múlva Frundsberg landsknechtjei fosztják ki a reneszánszot élő Rómát.
Utódjaik, Herr Feldmarschall von Kesselring motorizált germánjai már
a mi időnkben igyekeztek ugyanezt cselekedni. De teutonok és ger-
mánok között németek is átkelnek az Alpokon: Dürer és Winckel-
mann, Mozart és Goethe, Wagner és Thomas Mann... Ők egész Euró-
pának fizetik meg a régi adósságot részben éppen azzal, amit Itáliá-
tól kapnak. Vajon hogyan alakult volna az északi reneszánsz művé-
szete Dürer Itália-élménye nélkül? Az antik művészettudomány Win-
ckelmann római évtizedei nélkül? A *Faust* vagy Goethe egész élet-
műve az *Utazás Itáliában* nélkül? Vagy a Thomas Manné? A Mozarté?
A Wagneré, aki Velencében írja meg a *Tristan és Izoldát*, és ott hal-
meg...

A vágy Itália után...

Csábítja, vonzza a művészeket, festőket, írókat, zenészeket és a
történetírás művészeit, Madridtól Moszkváig. Rivera eljön Spanyolor-
szágból, és haza sem megy többé, lesz belőle Spagnoletto, a flamand
Calvaertből lesz Dionisio Fiammingo és Roland de Lattre-ből Orlando
Lasso, a francia Jean de Boulogne-ből Giovanni da Bologna, a holland
Honthorstból Gherardo delle Notti. Hosszú évek múlva mennek haza,
hogy letéve olasz nevüket, megtermékenyítsék hazájuk művészetét. És
akiknek neve csak eredeti formájában maradt fenn: Velázquez, aki éle-
te alkonyán még egyszer elmegy Itáliába, Goya, aki mondhatni ottan
indul. Rubens itt formálódik, és ide küldi majd tanítványát, akit Van
Dycknek hívnak. Itáliában élnek le életük nagy részét a francia barokk

piktúra legnagyobbjai, Poussin és Claude Lorrain és grafikus kortársuk, Callot. Utánuk jön majd David, a klasszicizmus korifeusa, Ingres, a romantikus Géricault, Corot, Monet és Renoir, hogy csak az impreszionistákig menjünk. Az angol festészet nagy évszázadának nagy nevei, Reynolds, Bonington, Turner sem ragyognának úgy, ha olasz napfény nem sütött volna rájuk. A hollandok sem hiányoznak a sorból: Brueghel egészen Nápolyig gyalogol, Van Dongen már valószínűleg villamos gyorsvonattal ment. De messzebről is jöttek: delizsánszon a távoli Oroszországból a Pompeji inspirálta klasszicista Brjulov és Scsedrin, hogy Nápoly környékén megfesthesse az első plein air képeket. És itt találja majd száz év múlva késői honfitársukat, Gorkijt Kosztolányi Dezső, aki mint költő sem az első magyar errefelé, mert négy-száz évvel megelőzte ezen a földön Janus Pannonius. (És Hunyadi János, aki, igaz, csak Milánóig járt a hadi és udvari tudományokat elsajátítani. Nagy Lajos király nem tartozik ebbe a sorba, mert nem éppen kulturális célokból vitte Nápolyig seregét.) Magyar művészek is töltöttek éveket és életeket Itáliában: a szobrász Ferenczy István, Markó Károly és Barabás Miklós. Itt érik be Grigorescu művészete, és itt festi képeinek értékes részét a modern román festészet mestere, Pătrașcu. Román és magyar nevek Itáliában...: itt hal meg Kossuth és itt Bălcescu.

Az írók is ott vannak a festők és szobrászok mellett. A franciák Montaigne-től, Du Bellay-től és Rabelais-től Musset-n és Chateaubriandon át Anatole France-ig és Barrèsig. Köztük van Stendhal, aki bár Grenoble-ban született, párizsi sírkövére azt íratja, hogy ő pedig milánói: *Arrigo Beyle, milanese*. (Jogcíme: hét évet élt Milánóban.)

A múlt század angol költői is megtették a zarándokutat. Shelley és Keats Itáliában hálnak meg, Byron ott tölti utolsó éveit; Velencében írja meg a *Childe Harold* és a *Don Juan* egy részét. Shakespeare csak álmodott Itáliáról — tizenhárom darabjában a harminchét közül. Eminescu pedig, amit sohasem látott: Velencéről írja meg a román nyelv legszebb szonettjét.

Mennek és mennek a művészek századok során át a klasszikus földre. Művészetük telítődik azzal, amit ez a föld sugároz magából antik romjain, nagyszerű történelmének emlékein keresztül. Az etruszk, görög, római, bizánci kultúra rétegei fölött, Dante, Giotto, Michelangelo, Nervi örökségét találják.

Évezredekken át hatott megtermékenyítően Európa kultúrájára a déli félsziget, évszázadokon át befolyásolta döntően az olasz képzőművészet az európai építészetet, szobrászatot és festészetet. A legnagyobb műveiben is gyakran szembeszökő az a vonás, amelyet az olasz kontaktus jelentett művészetükben. De vannak nagyok és kevésbé nagyok, akiknek művészetében, anélkül hogy az olasz hatás kimutatható volna — belső történetükben, alkotásaik sorában Itália mint katalizátor jelentkezik, mint olyan tényező, mely fejlődésükben ugrásszerű változást, átalakulást vagy éppen a kiteljesedést jelentette.

A céhek idejében a felszabadult mesterlegénynek vándorútra kellett indulnia, hogy országot-világot megismerjen, mert mesterré különben nem válhatott. Így keltek útra a művészek is. Számukra valóban minden út Rómába vezetett. Ennek az útnak a megtétele jelen-

tette szimbolikusan a mesteri fok elérését. Enélkül a művészt legfeljebb becsülésre méltó domidoctusnak tekintették. (Ebben is, mint sok minden másban, Rembrandt a nagy kivétel, aki sohasem járt az Alpoktól délre.) Itália varázsa hatott, és hat ma is, mikor az olasz művészet vezető szerepe már a távoli múltba tűnt, történelmi emlékké vált. A mai művészek, akik megjárták az Alpesek hágóin keresztül vezető utakat, áhítatos nosztalgiával beszélnek az ott töltött — mindig túl rövid — időről, az ott látott — épített, faragott és festett — remekekről. Végignézttem két jelentékeny művésznünk párbeszédét Olaszországról. Nem a szavaikat figyeltem, hanem az arcukat. Arckifejezésükről ítélve, akár távoli szerelmesükről is beszélhetek volna: az egyik húsz évvel, a másik két hónappal azelőtt tért vissza Olaszországból.

*

Az Itália-zarándokok hosszú sorába Erdély is be-beküldötte a maga fiait, művészeket és nem-művészeket, mintegy válaszul a nálunk járt „italus architectus“-okra s „lapicidák“-ra. Volt, aki meghatározott céllal ment, mint ama Pálóczi Horváth János, akit Bethlen Gábor küldött Pádovába Architecturát tanulni, volt aki „külországot látni“ ment, hazajövet nekilátott a tervezésnek, és épített Bethlenszentmiklóson olyan kastélyt, mely a velencei cinquecentót idézte a XVII. század Erdélyébe. Olyan is volt, aki ott, az idegenben kezdett érdeklődni a radnóti kastély rég elporladt olasz építésze iránt. Majd pedig Háromszékből kerül Olaszországba Barabás Miklós; miután Kolozsvárott bizonyos nevű Gentiluomótól megtanulta az olajfestés technikáját, ott fogja megtudni, milyen az igazi akvarell.

Itt, a Szamos-parti városban nézem ismét egy festő Po- és Arno-parton létrejött műveit. Annyi nagynevű előtte-járt után ő is megfogalmazta a maga Itália-élményét. S időben túl rajta, de időtlenül mindig, bennem a magam Itália-élménye.

Bene József annak idején nem jutott Firenzénél délebbre, útja nem vezetett Rómáig. Útirajzai lényegükben három városról szólnak: Milánóról, Firenzéről és Velencéről, főképpen Velencéről. Tusrajzainak és akvarelljeinek legnagyobb része innen származik.

Meglátszik ezeken a spontán lapokon, hogy nem rendelésre és nem „kiállítási célokból“ készültek, hanem belső szükségletből, a teljesebb megismerés kényszeréből, azért, mert a művész jobban tudja meglátni-megragadni élményét, ha azokat formába öntve rögzíti. Amit pedig Bene lerögzített, az nem a ricordókban és souvenirekben vagy akár a művészettörténeti szakmunkákban megtalálható műemlékek. Azok is gyakran, de azok mellett még valami: a városok élete, egyéni szemmel látott jellege. Bene nem a fantasztikus, nem a romantikus, nem a történelmi, hanem a szép, az élő Velencét festette-rajzolta meg. A sokat dicsért városnak egyik legvonzóbb arcát, azt, amely az évszázados épületek között a mát éli. Lapjain nem a múlt, hanem a múlt hátterén a jelen Velencéje elevenedik meg. Bene kitűnő rajzoló, akadémikus szempontból is. Minden könnyedsége mellett még épületeinek arányai is pontosak és helyesek. Nem változtat semmit, és nem túloz: valószínű-



Bene József: Velence

leg, mert a valóság is elég fantasztikusnak tűnik annak, aki Velencét először látja, rövid időre. Fantáziája mégis megindul, mikor az akvarell-ecsetet fogja kezébe. A Doge-palota, Colleoni reggel és alkonyatkor, a kékitőszínű laguna és a vörös ház a vörös híddal — lehet, hogy csak annak tűnik fantasztikusnak, aki sosem látta Velencét.

És a többi város képe: nem a sablonos látószögek, nem a műemlékek leltári felvételei. Az élet látószögéből rajzolja Firenzében is a dolgokat. Az Ospedale degli Innocenti árkádsorán (ez nem operacím, egyszerűen csak lelenházat jelent!) nem látszanak — ahogyan illene — Andrea della Robbia mázas terrakotta medalionjai, de látszik a képen a szűk utca, az áramvonalas autók és az, hogy Brunelleschi ötszázéves remekműve ma is él, és „teljesíti kötelességét“. Megtudjuk Benétől, hogy az örök műemlékeket úgy becsülik meg, hogy nem aszálják múmiává, nem helyezik üvegbúra alá, hanem élnek körülötte és alatta — a műemlék pedig a népben. Az, hogy a lehorgasztott fejű konflisló ott áll Giotto campaniléje előtt, hogy nem tiltották el Ghiberti bronzkapuja mellől, amit Michelangelo tartott a Paradicsom kapujához méltónak, sok mindent elmond. El is gondolkoztat egyről-másról.

Megállít Bene és meggondolkoztat olyan munkáival is, amelyekről nyilvánvaló, hogy negyedórás időegységek alatt készültek. Ezek azonban olyan negyedórák, amelyekben egész napi, sőt több napi élmények sűrűsödnek és halmozódnak. Így azután a gyorsírójegyzetekhez fogható, áttetsző vonaljáték telítve van élménytartalommal. A rajz nem a részletekre megy, hanem az összbenyomásra, s ha alakok vannak rajta, ezeknek az attitűdje és mozgása nem a pergésében megállt film-

kocka merevvé fagyott mozdulatát rögzíti, hanem az élő mozgás folytonosságát adja.

Valami hasonló történik egy-egy akvarellen. A bronz-hadvezér, Colleoni félelmetes kolosszusként halad szédítően magas talapzatán. A közel félezeréves szobor akkor teremtődött, amikor Szent Márk köztársasága már elindult a hanyatlás útján, ez azonban a tovább burjánzó külső csillogás és pompa káprázatában még nem látszott. A Condottiere érclovának lábai alatt már mindent zöldes, hideg árnyék burkolt be. A lovas feje fölött, a háttér palotáira azonban, a tengerrel eljegyzett város elsüllyedt dicsőségének visszfényeként, a lehangyatló nap égetett aranyos zománcot...

Théophile Gauthier egy strófáját idézi ez a kép:

Minden rom. A művészet
örök. A többi por.
A népet
túléli a szobor...

Verrocchio műve mindenesetre túlélte a velencei kalmárok hatalmát és dicsőségét.

Nem tudom, hogy Bene Velence történelmének szintézisére gondolt-e, míg ecsetje a papíron járt. Aláírása rajta van, a mű az övé...

Anatole France mondja valahol, hogy a mesterművek többnyire úgy jönnek létre, hogy alkotójuk nem is tudja: mesterművön dolgozik. Ezek a Bene-„jegyzetek“ is valahogy így készültek: gyors vázlatokként, szinte „magánhasználatra“. Ne a mesterművek között keressük helyüket, egyszerűen csak a művek között, amelyek élményből fakadtak, és élményt szereznek.

Bene hozzásegített sok embert ahhoz, hogy Velence, Firenze és Milánó neve ne maradjon számukra üres, tartalmatlan szóörej. Amit ad, az nem kilúgozott emlékkonzerv, látlelet vagy képeslevelezőlap, hanem egy érzékeny művész Itália-élményének maradandó eredménye.

Mert ugyanaz történt meg Bene Józseffel Itáliában, mint sokan másokkal öelötte: valami kinyílt benne. Mert ennek az országnak az érintése nemcsak az antik romokat, Palladio építészetét vagy Raffael festészetét jelenti, hanem többet is, mást is. Nem csap fel itten mindenki klasszicistának vagy reneszánsz-imádónak. De — művész vagy nem — mindenki gazdagabban tér haza. A művész pedig még inkább művészként. Ez érződik Bene rajzain és akvarelljein. Téma lett számára nemcsak a milánói Sant'Ambrogio, hanem a velencei 369 hidacska közül is bármelyik. Gyönyörűséget szerez bármelyik munkájával, mert spontánul, belső szükségletként születtek. Szinte érezni, hogy erősebben és gyorsabban vert a pulzusa, míg dolgozott, mert sietni kellett, megragadni a tűnő pillanatot, míg

„... cikázva lobban sok-sok ferde kép
és lát, ahogy nem látott sose még...”



BARANGOLÁS MEXIKÓBAN

Ha már Mexikóban vagy, és a sors rádmosolyog, akkor csodálatos utazást tehetsz Méridába, a Yucatán-félszigetre, az ugyancsak Yucatán nevű tartomány székhelyére, a maja világ középebe...

Ez adatik meg nekem ezerkilencszázhetvenhárom február tizen-nyolcadikán reggel, amikor Mexikó hatalmas repülőterén megölelem Jorge Sevilla Bustos barátomat mexikói módon: egymás vállát sűrűn veregetve-lapogatva. Ő hozott ki, és ő irányít, merre menjek.

A mexikói légitársaság jókora gépére szállok a kijárathoz odatolt alagúton át. Igazán benne vagyok a csőben, gondolom, s egy röpke hamiskás ötlet incselkedik: ezt a gépet még én is eltéríthetném... Semmi ellenőrzés! Az éberség hiányának magasiskolája!

No de ilyesmi másnak eszébe sem jut, és nem történik semmi. A gép felsüvít Mérida irányába, s kisvártatva a magasból már nem kevesebb, mint öt kúphegyet látok, köztük a Popocatepetl fenséges csúcsát. Komor lilás meg rozsdás, sötét színekben játszó, szagatott élű hegyvonulatok merednek egymás mögött, az előtérben meg a legnyugtalanabb, szurok színű torlaszsereg ejt bámulatba-félelembé. Állítólag Cortés a spanyol császár érdeklődésére összegyűrt és utána kissé kite-ritett papírlaphoz hasonlította Mexikót. Zseniális és találó gondolat.

A fenyvesek feketészöldje s a most elsárgult-barnult termőföldek színe sem enyhíti a hatást. Az ég is acélos hidegkék.

Úgy száz kilométer messzeségből a felfehérlő Orizabát vélem látni — indió nevén Citlaltepel (Csillaghegy) —, ám hamar a felhők mögé bújik, mi pedig ködbe futunk. Egyszer még felcsillan a Mexikói-öböl vize, de aztán csak a Yucatán-félsziget közelében látjuk újra, most már tündéri kék színben.

Másfél óra múltán ereszkedünk, s ez mindig ünnepélyes, várakozással teli mozzanat. De ha most elméláznék, könnyen úgy járnék, mint harminchétben Aegina szigeténél, ahol ábrándozás közben a hajón rekedtem, s két óra helyett tizennégy óra múlva szállhattam partra... Ez alkalommal a gép Jamaicába vinne, és semmi sem tudná elhessegetni a gyanút, hogy magamat akartam eltéríteni...

Hirtelen meleg csap meg Mérida repülőterén, amint a kondicionált levegőjú gépből kilépek, pedig még alig múlt fél kilenc. Északról a ten-

ger szele fúj, bodrozza a délszaki fák lombzatát, s valamicskét enyhíti a meleget. A kiskabátot magamon hagyom, így csak a rajzmappát és az oldaltáskát kell vinnem.

A város központjától messze vagyunk, az autóbusz indulásáig fél órát kell várni, de hát ilyenkor nézelődik az ember, a benyomások frissek, időt nem veszítek. Elvégre szoktatnom is kell magam az új környezethez.

Az autóbusz csekély negyven centavosért döcögött be a repülőtér-ről, míg a kiskocsi e díjnak a hatvanszorosáért repítene. Cókmókom kevés, miért ne próbálnám ki ezt a még üresen állingáló kopott járművet? Több elkényeztetett fővárosi ugyan óvott attól, hogy indiók között utazzam, mert jaj így, jaj úgy... Van, aki még máig sem ült be az egyszerű nép fiai közé, mivelhogy a sors vagy inkább a szerencse neki autót rendelt. Ez bizonyos megismerési folyamatot meggyorsít ugyan, de elmélyíteni már nem tudja. Igaz, hogy az ilyen embernek erre nincs is szüksége...

Nem lehet olyan rossz az utazás ahhoz képest, amilyen rozoga alkotmányokon vitettem magam Görögországban, még a háború előtt. Hadd fiatalodjunk meg harminchat évet világot járt rajzmappámmal...

Ahogy a buszra egyik felszálló követi a másikat, máris észrevehető, hogy itt sokat adnak a tisztaságra. Mexikóból hazatérve olvasom több útleírásban, hogy Yucatán népe mennyire tiszta. Feltűnő a sok fehér ruha, gömbölyű arc, ferde vágású szem.

Dicsérendő, hogy a szállító vállalat bízik a buszvezetőben, ugyanis menetjegy nincs. A viteldíjat egy perselybe kell bedobni, s emberünk ennek üvegén át ellenőrzi, hogy elég pénz tett-e be a nyájas utas. Hát nyájasak is vagyunk, mert hovatovább úgy gyúródunk, mint a nyáj...

Szerencsére az első sorban ülök, táskám az ölemben, mappám a lábam előtt.

Hanem szegény bennszülöttek úgy tuszkolják egymást — de lökdösődés nélkül —, hogy tüstént eszembe jut egy harminchétben Bulgáriában alkotott játékszavam: TUSZKOLÁNUM.

Sötétbarna arcú, kerek képű maják zsúfolódnak, hátukra felkötve gyermekük. Egészségesek, és bizonyára mit sem tudnak arról, hogy őseik az újszülött fejét két deszka közé szorították, hogy az akkori szépségisménynek megfelelően hosszúkás legyen. Az emberek között tejes-kondérok, pálmaháncsbatyúk, tojásos, gyümölcsös kosarak és amit akarsz.

Én vagyok egyedül sápadtbőrű idegen — de nem ettek meg.

Tudom, hogy az autóbuszok végállomásának neve: Terminal, és ott kell leszállanom. Várom is, hogy mikor fogy el az útiközönség, de az inkább sokasodik, s már cipőkanállal sem lehetne akár egy vékony emberkét is beszorítani.

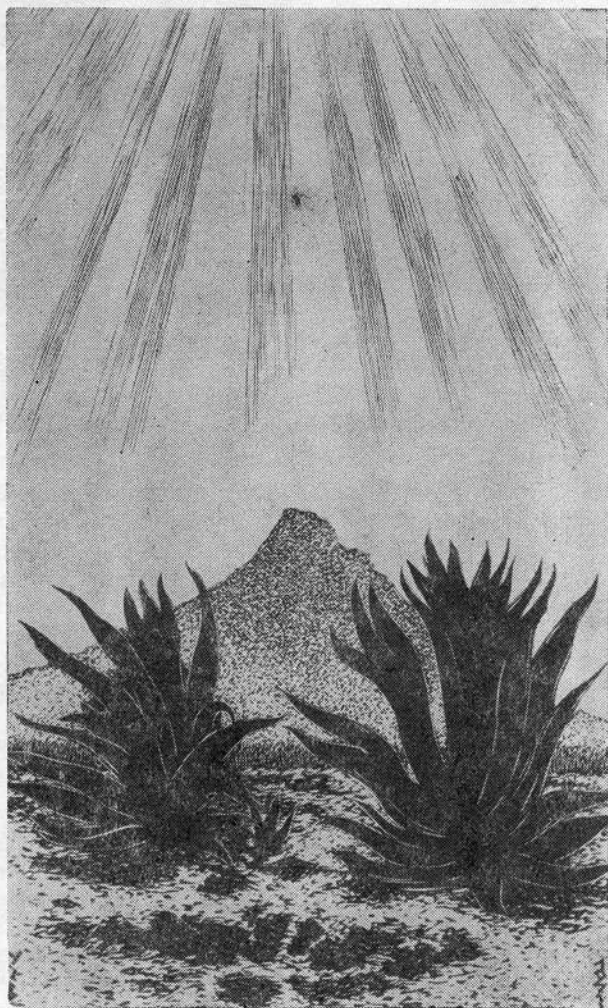
Gyanús a helyzet, s odaszólok a vezetőnek:

— Por favor Señor, donde está el Terminal?

Mire ő:

— Gyorsan szálljon le, uram, mert mi tovább megyünk!

A végállomás ugyanis csak a vidéki járatoké, városi autóbuszok nem használhatják.



Gy. Szabó Béla:
Popocatepetl

Többen leszállnak, és udvariasan szabaddá teszik az utat. De talál-
gatják is: ki lehet ez a leevickélő mexikói kalapos barna ember, még
barnább kabátjában, s vajon mit cipel fekete táskájában, amivel majd-
nem kiborít egy tejeskondért?

Aligha fogják megtudni...

Barátkozás Méridával

Mint már írásom elején említettem, első nap igen tetszetősnek ta-
láltam azt a szokást, hogy Mexikóban a fontosabb iratait senki sem
hordja magával. Nem kell időnként a kabátomat vagy a farzsebemet

megtapogatom, hogy jaj, vajon megvan-e az útlevelem. Így repültem el mintegy ezerhétszáz kilométernyire, ide Méridába.

Nem lep hát meg, hogy a méridai oszlopos szálloda oszlopos embere sem kér igazoló papírt, csak a fővárosban befizetett összeg nyugtáját veszi át. Az udvarias portás (ha nem lenne az, akkor más szállóba megyek...) gépiesen elém tesz egy rövidke kérdőívet. Ebbe azt írom be, ami éppen jólesik, fő az, hogy a díj három napra előre ki van fizetve. Kezembe nyomja a szálloda ismertetőjét, amelyben egy kis térkép azzal lep meg, hogy sakktáblán vagyok, s az utcáknak nincs nevük, csak számuk. Észak—dél irányban futnak a páros számúak.

Február tizennyolcadikát írjuk, és jöllehet Mérida a föld északi féltekéjén van, mégis gyümölcsérlelő a meleg. Ilyesmíró! nemegyszer álmodoztam gyermekkoromban. Szobám ablakán szunyogháló, fölötte a léghűtő szerkezet zsong altató hangon.

Most viszont dél felé jár az idő, az alvás vétek.

Nekivágok a sakktáblának.

Keskeny az utcám, de a szomszédosak is azok. Földszintes passzellszínű házak váltogatják egymást, sok szoba ajtaja egyenesen az utcára nyílik, bizonyára a nyári szellőzés céljából. Itt nagy fákon mosolyogva fürdik a fényben a sok narancs és mandarin, ott kókuszpálma mutogatja gyümölcseit.

A spanyol hódítók Mexikó több új városát tervezték és építették fel teljesen hazai mintára, és otthoni neveket is adtak nekik, emlékeztetőül, de egy kis honvágy is sugallta mindezt. A spanyolországi Méridában körülbelül negyvenezer lélek dicséri az eget, ennek mexikói testvére e szám ötszörösét foglalja magában. Ezerötszáznegyvenkettőben kezdték az építést, tehát a „fiatal“ településen indió emlékeket csak a múzeumokban találhatunk.

A közlekedés egyszerűnek látszik. A 67. és 70. utcák találkozásánál lakom, s a Főtérré — a Zocalóra — a 63. és a 62. utcák metszésénél jutok el, vagyis négy utcát kell keletnek sétálnom, s onnan két utcát északnak. Mintha a rendes sakktáblán d3-ról h5-re kellene lépegetni. Meggondolkoztat, hogy a lakók száma kettőszáztízeznél is több. Sok a földszintes ház, így hát nagy lehet ez a sakktábla... Majd meglátjuk...

A vasárnap délelőtt hangulata az egész városon rajta ül. Valamikor irtoztak a majákat, és ők is egymást. Leszármazottaik ma annyira katolikusok, hogy jobbat sehol sem találni. Minden templom, különösen a tizenhatodik század utolsó éveiben befejezett székesegyház tömve van bennszülöttekkel, de szép számmal akad érdeklődő fehérbőrű is, különösen az Egyesült Államokból. Többnek a nyakában az elmaradhatatlan fényképezőgép lóg.

Kár, hogy a főtérré természetes kámforfái törzsét bemeszelték. Árnyékukban bámészkodó, pihenő szalmakalapos helyi polgárok ülnek, fehér padokon, fehér ruhában. Ilyet is ritkán látni. Sok kerek képű férfi ténfereg ide-oda, és tárgyalja a mindennap problémáit.

A gyerek itt is sok, így hát résen van több léggömbáros meg fagyaltos, és nem hiányzik az alkalmi fényképész és a cipőtisztító sem. Akad erre több kocsmá is; a „bár“ felirat előkelőbb. Megismerni jelleg-



NAGY ISTVÁN: ÖREGASSZONY



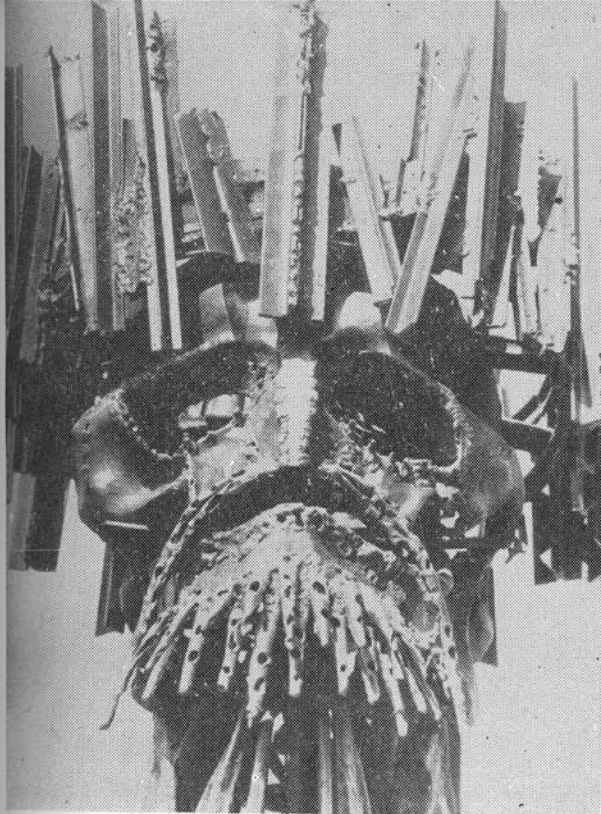
ZOLNAY SANDOR: ÖNARCKEP



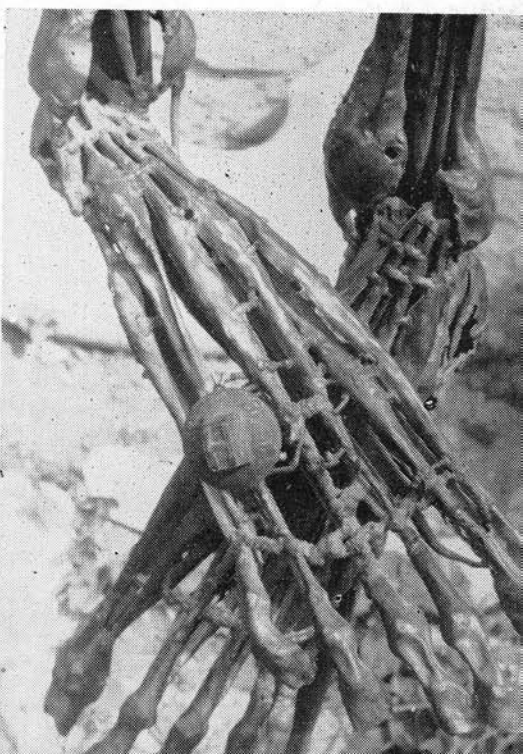
MATTIS TEUTSCH JÁNOS: KOMPOZÍCIÓ (A LELKIVIRÁGOK C. SOROZATBÓL)

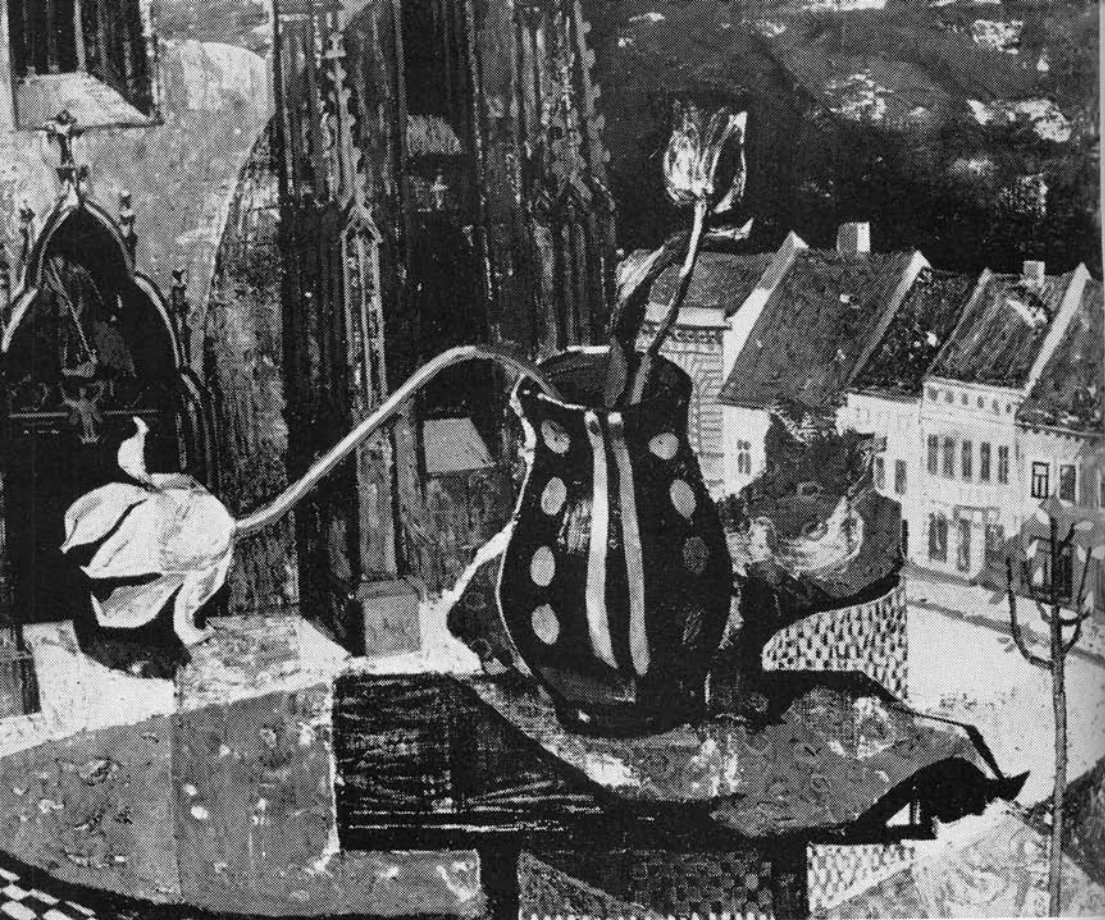


ZERVATIUSZ JENŐ: KÖMIVES KELEMEN BALLADÁJA



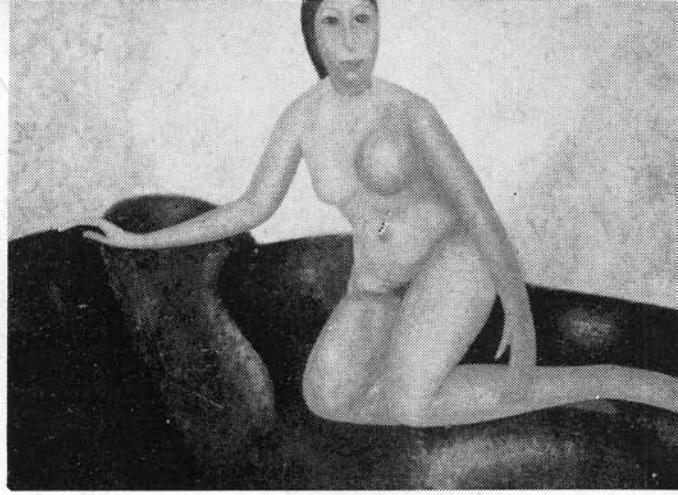
**SZERVÁTIUSZ TIBOR: 1—2. DÓZSA GYÖRGY KIVÉGZÉSE (RÉSZLETEK);
3. PETŐFI HALÁLA (RÉSZLET); 4. KOLOZSVÁRI KRISZTUS (RÉSZLET)**





KOVÁCS ZOLTÁN: VALLOMÁS
MIKLÓSSY GÁBOR: TRAGIKOMÉDIA

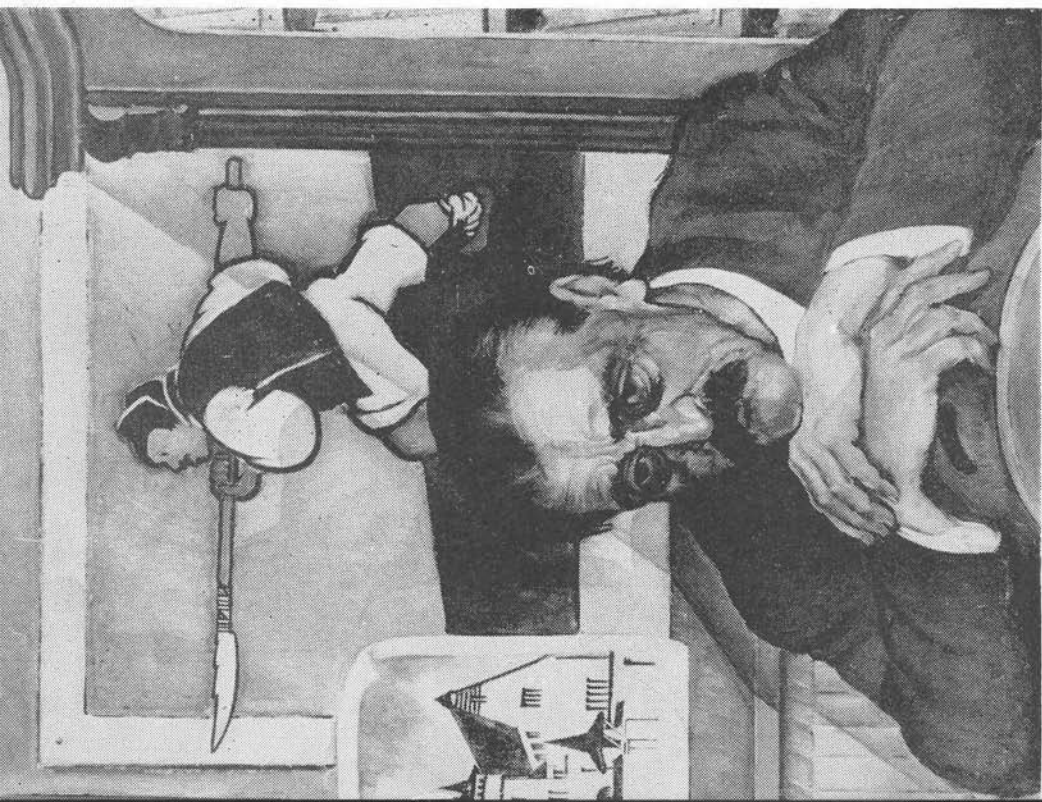




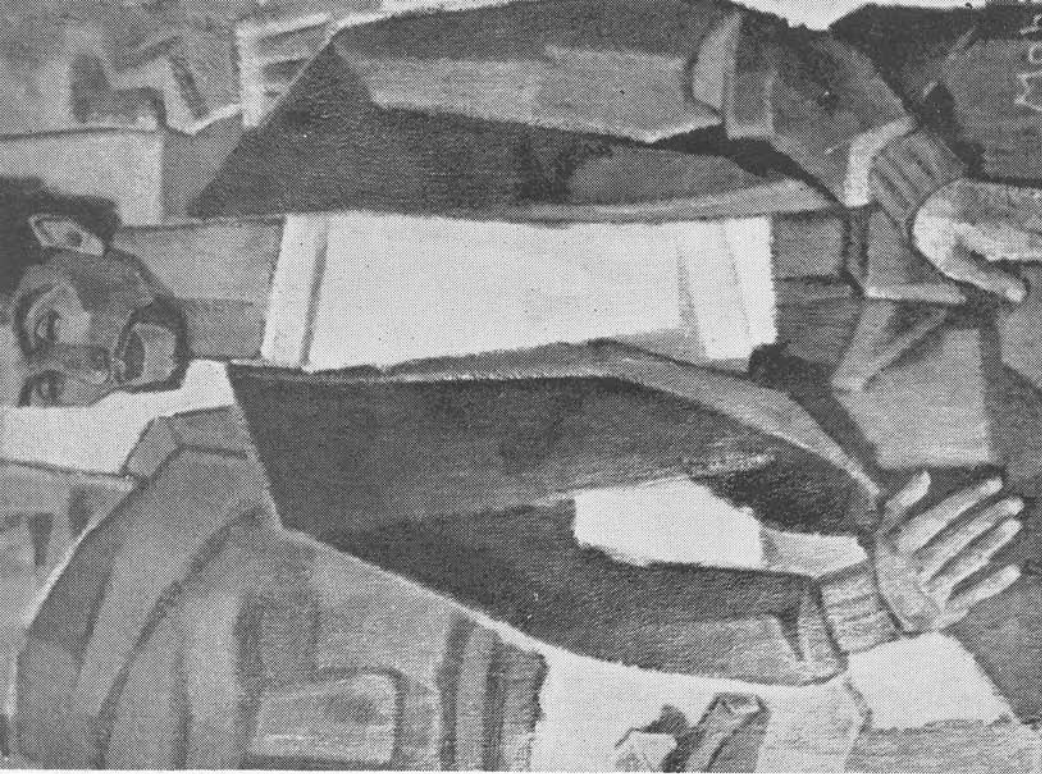
JAKABOVITS MIKLÓS:
FEJDISZES AKT



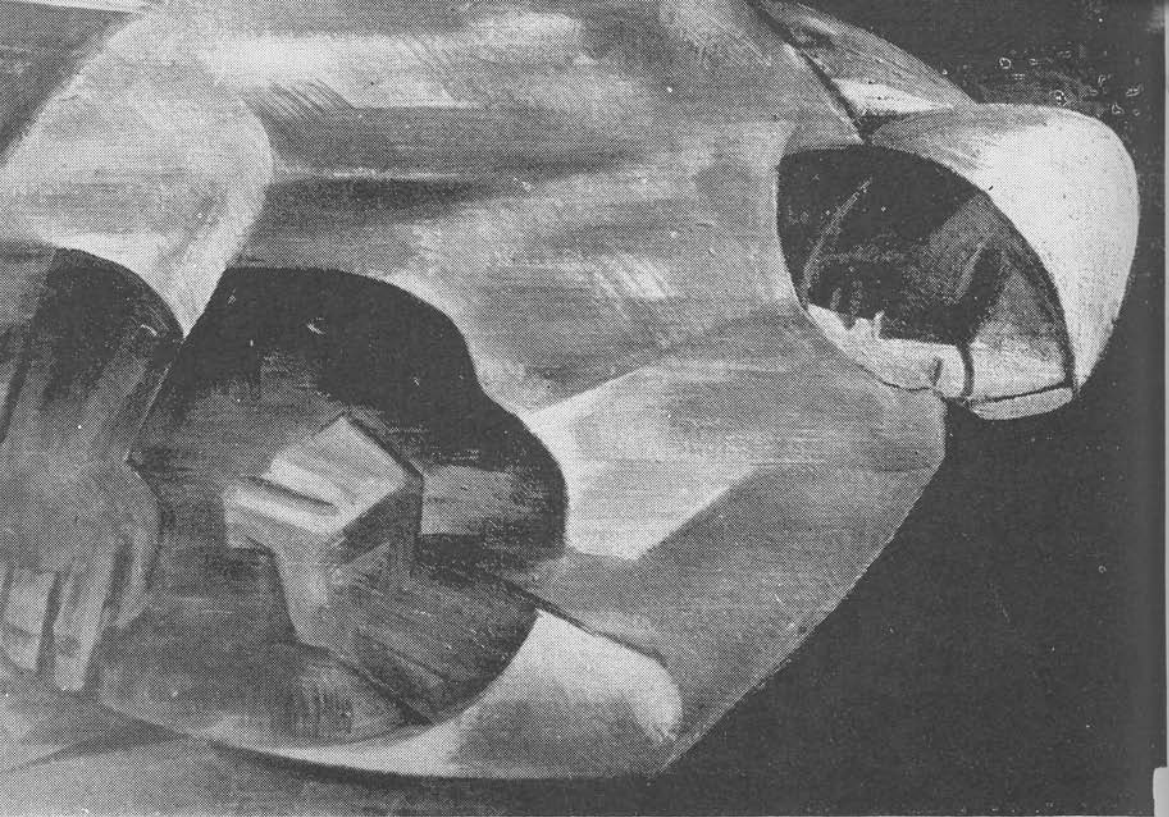
FÜLÖP ANTAL ANDOR:
MAGNÓLIÁS ARCKÉP



BALÁZS PÉTER: TANULMÁNY KÓS KÁROLYRÓL



MOHI SÁNDOR: SZERVATUSZ TIBOR PORTRÉJA



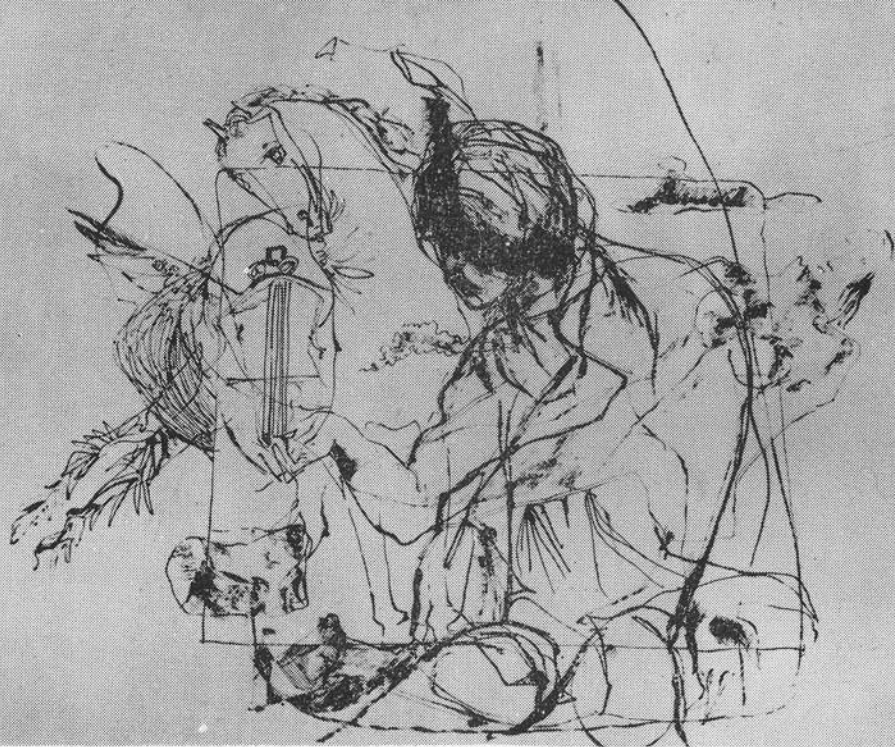
MARTON ARPAD: KENYER



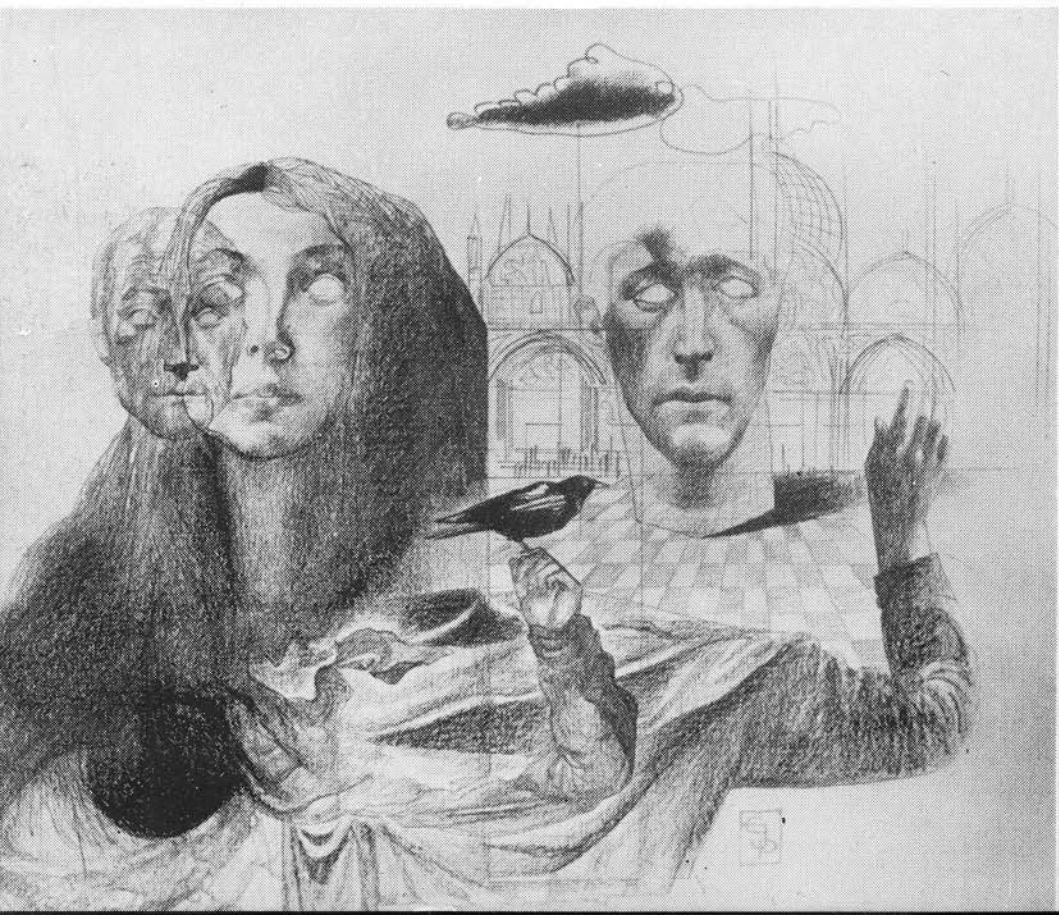
GAAL ANDRÁS: ÖREGEK



SÖVÉR ELEK: SZÜLEIM



ERDŐS I. PÁL: 1. ELÉGIA; 2. VAKOK VELENCEBEN

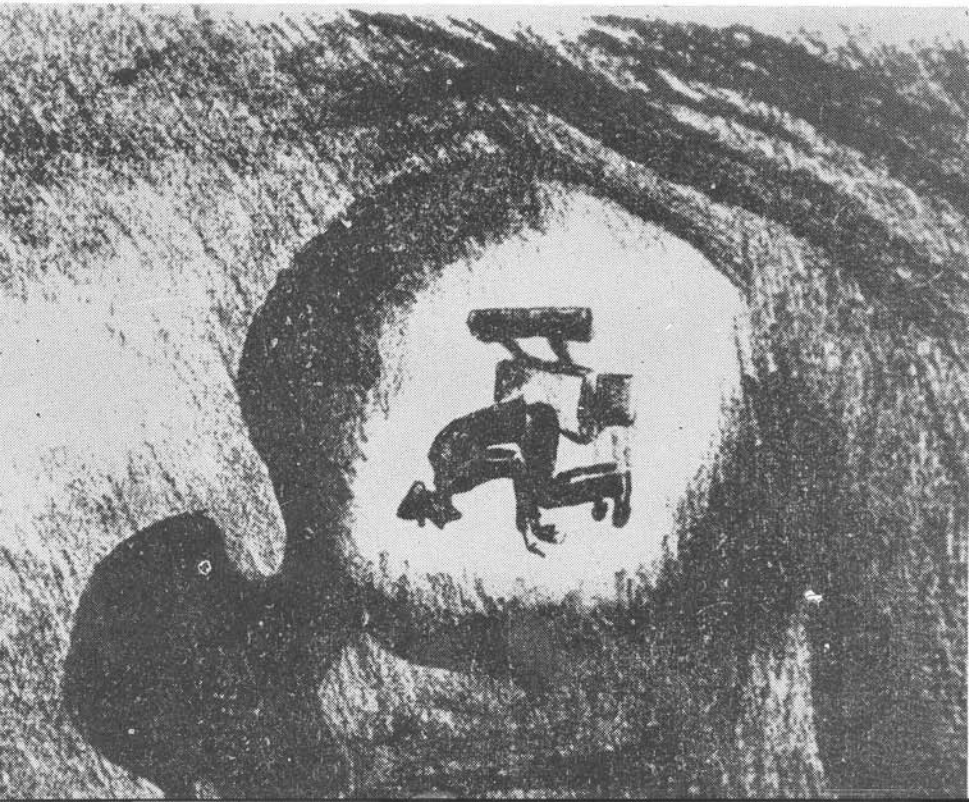




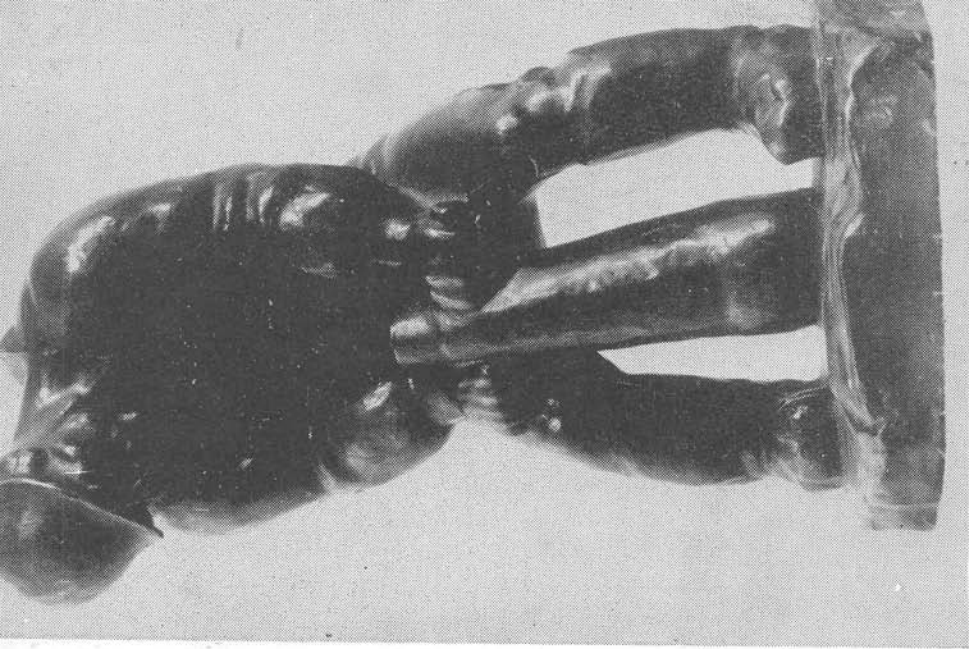
GY. SZABÓ BÉLA: HALOTT FA A GYILKOSTOBAN

BENE JÓZSEF: KALOTASZEGI LEANYOK

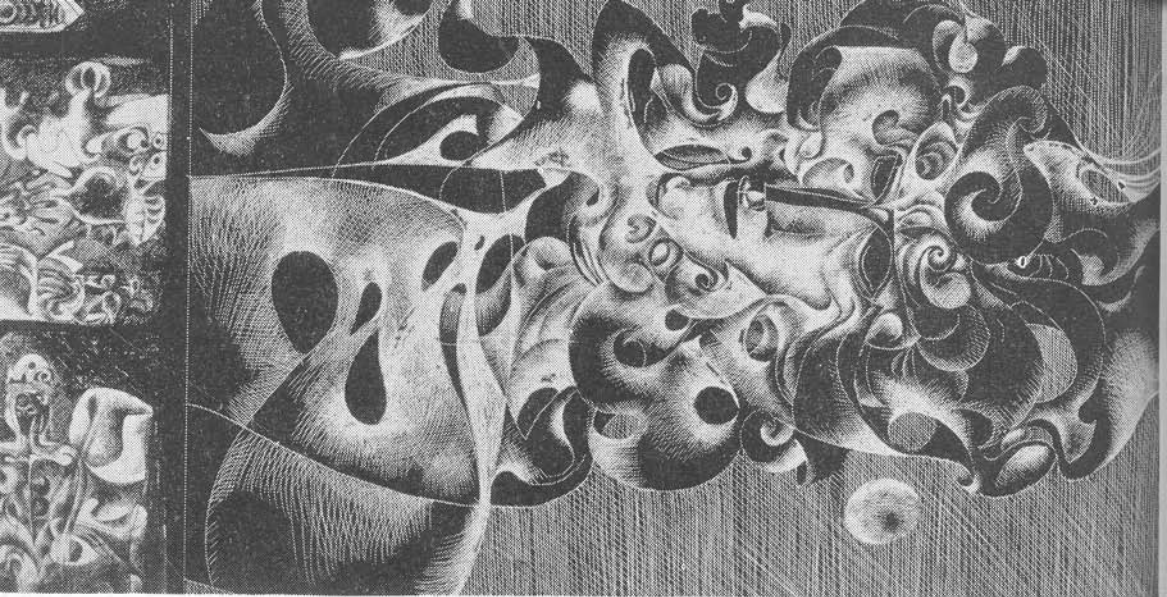




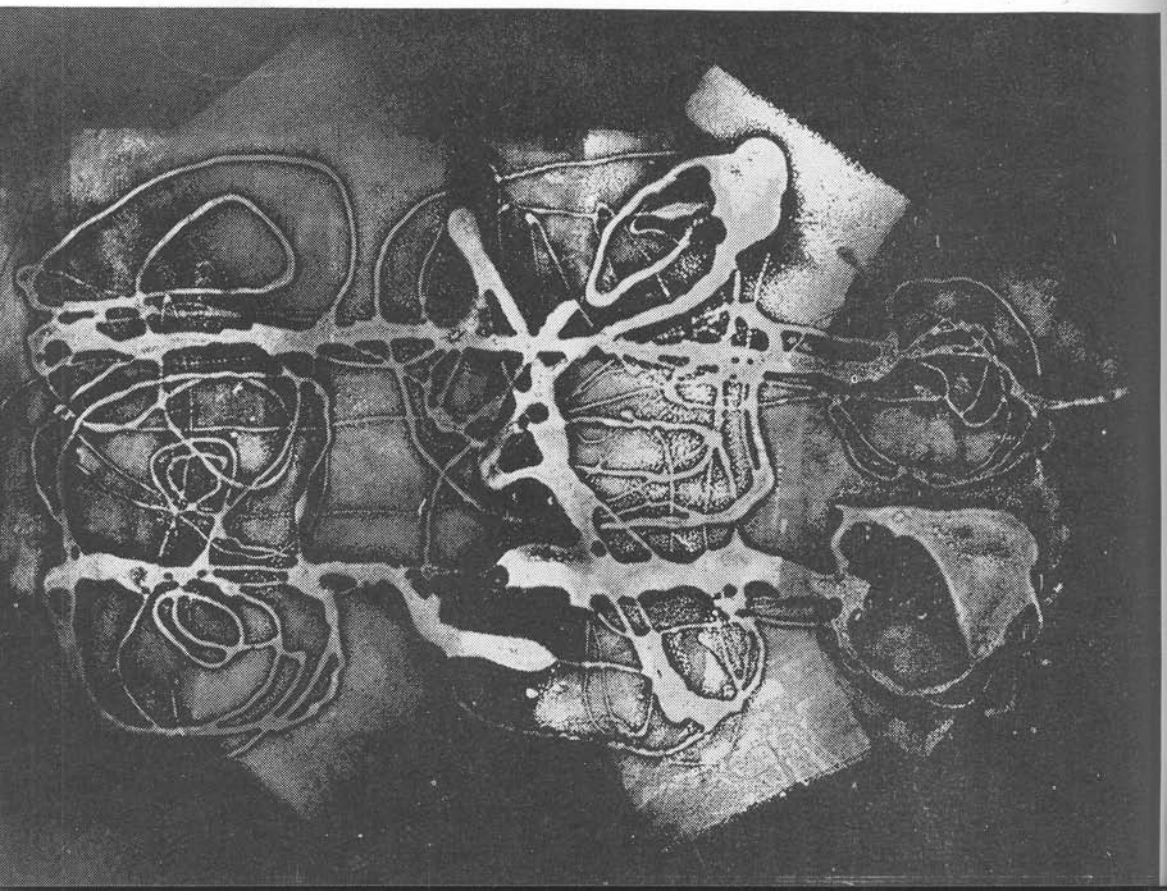
LEON ALEX: MAGANY



GALLASZ NANDOR: UTKÖVEZO



DEAK FERENC:
SHAKESPEARE-
ILLUSZTRACIO



FESZT LASZLO:
TALAIKOZAS

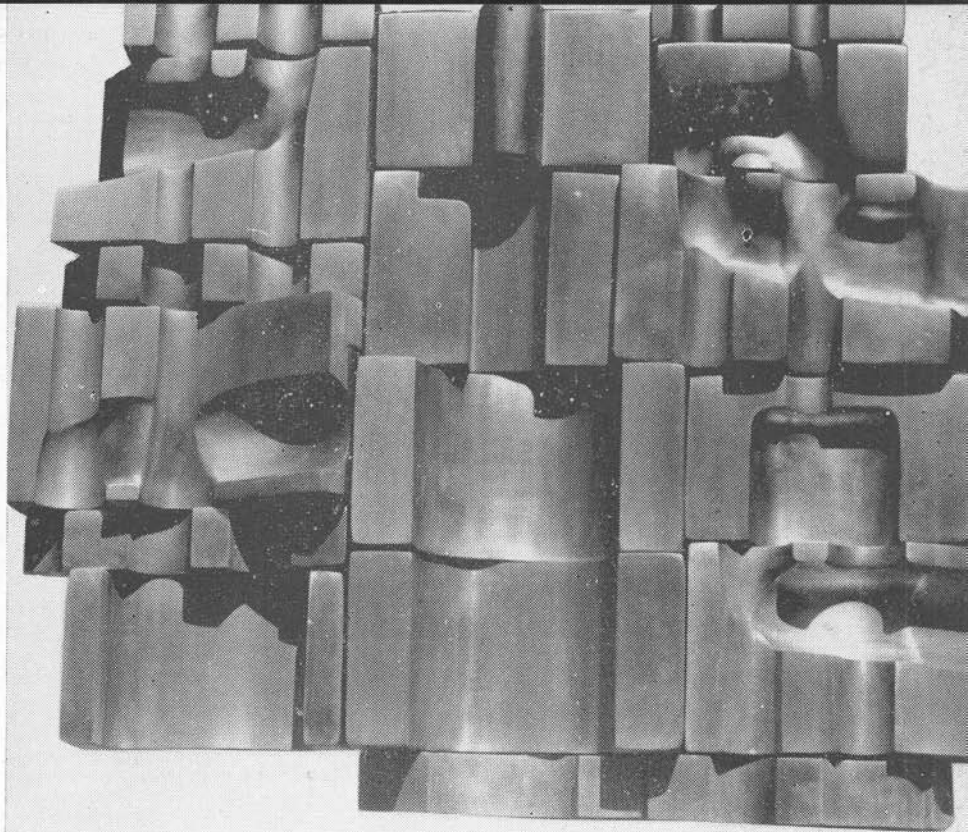


**AMBRUS IMRE:
ABLAK ELŐTT**

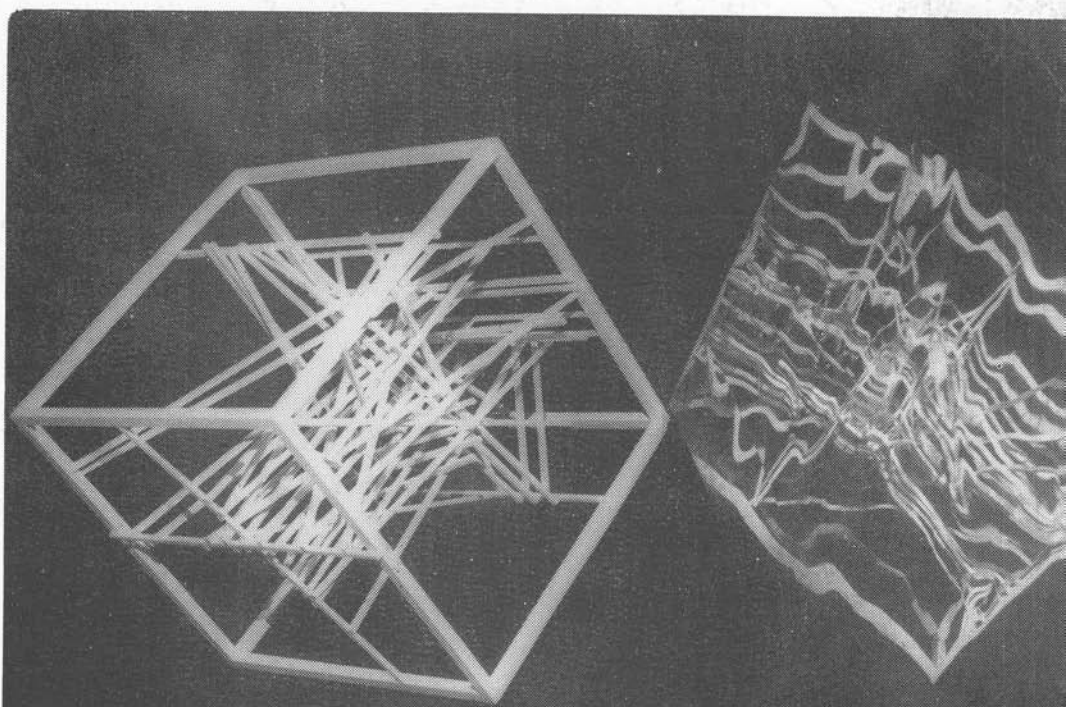


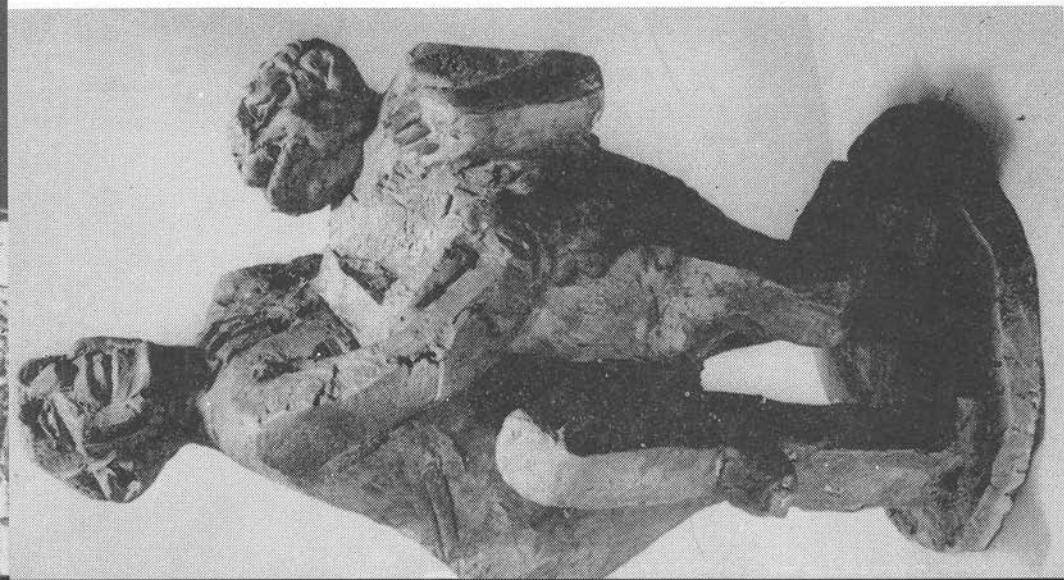
**BALAZS IMRE:
ANYASÁG**





KAZINCZY GÁBOR: POGÁNY OLTÁR
KANCSURA ISTVÁN: KOCKA

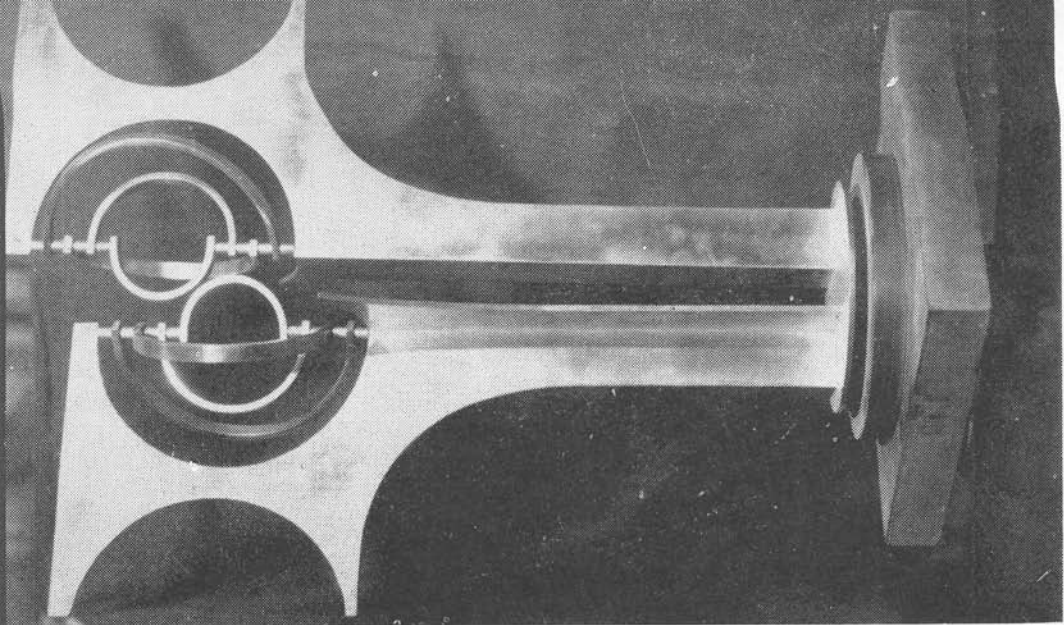




BENCZÉDI SÁNDOR: NAGY IMRE ÉS ÉN



VIDA GEZA: BANYAREM



JECZA PÉTER: DÉLKÖRÖK

zetes csapóajtjáról, de a vak is odatalál a kiáradó szeszillat, a dohányfüst és a kiszűrődő csárma nyomán.

Sors zenebona nihil aliud — jut eszembe —, itt is ez kell az emberi férgek jó részének.

Sok a spanyolos ház, rácsos ablak, árkád, amely mind a nap hevéből, mind a forró égövi záporoktól megvéd. A főtérre építették a székesegyházat, ezeröttszázkilencvennyolcban fejezték be, de elcsodálkozhatik az ember a kormányzósági palotán is.

A nagy fák mellett díszesre festett lovaskocsik kínálóznak egy-egy kiadós városnézésre.

A rajzolásra hamar megjön a kedvem.

Egy fehérre festett öntöttvas pad végéről kapok le diskuráló bácsikat. Jó húsban vannak. Az indiót igazán nem lehet azzal vádolni, hogy enni nem szeret. Nyugodtan ülnek, és nem izegnek-mozognak, mint a fővárosiak.

Napsugárban fürdik minden, s a delet megremegtető harangzúgás is jelzi.

Két modellem megmozdul, feláll, nyújtózkodik. Ideje már hazamenni, nehogy szidás érje őket otthon. Sokan most igyekeznek a székesegyházba, déli misére.

Csak engem nem köt az ebédelés ideje. Rajzolhatok tovább, csatangolhatok cél nélkül, enyém a világ.

Én mint Mr. John Burke

Délutáni rövid alvás után — mert a szemet pihentetni kell — festeni indulok.

Ekkor szóról szóra a következő eset történik:

A kijáratnál új portás üdvözlő, kövérkés, álmatag fiatalember. Leadom a szoba kulcsát, mire a következőket hallom:

— Kérem Mister John Burke, Ön kedden ugyebár elutazik?

Hátranézek, hogy ki is az a Burke úr, de mögöttem senki sincs.

— Kérem Señor, én nem vagyok John Burke; Szabó Béla vagyok, és szerdán utazom — mondom neki tört spanyol nyelven.

— De igenis, Ön Mr. John Burke, tegnap jött és kedden távozik...

— Ismétlem, nem vagyok John Burke; ma jöttem, és szerdán megyek.

— De igenis, Ön Mr. John Burke, aki a 103-asban lakik, és kedden távozik...

— Nagyon kérem, még egyszer mondom: nem vagyok Mr. John Burke, a 104-esben lakom, és szerdán hagyom el a szobát...

— De igenis, Ön Mr. John Burke, aki...

Jóságos ég, villan fel bennem, hisz ennek az embernek egy kereke hiányzik... nálam nincs semmi igazoló irat... hogyan bizonyítom be neki, hogy igazán nem vagyok Mr. John Burke?...

De a művész bennem most is felülkerekedik. Könyörögni kezdek:

— Megy le a nap, és én festeni akarok; engedjen el, kedves uram!... — és itt a spanyol señor helyett véletlenül az olasz signore szót ejtem ki.

Felcsodálkozik s lelkesen rebeგი:

— Beszél Ön olaszul?

— Hogyne, uram, két hónapot voltam Itáliában 1937-ben...

— És festő?

— Az volnék...

Kezét szívére teszi, szemét lehunyja, s a honvágtyól gyötörve felsóhajt:

— Hát miért nem mondja, uram, hiszen én olasz vagyok...

Még mond egyebet is, de azt már nem hallom, mert repülök, mint a nyíl, az ötödik utcasarokra, csak úgy vaktában.

Hát bizony olasz szavaimmal megúsztam a további bonyodalmakat, de most az egyszer megbántam, hogy útleveletem a fővárosban hagytam.

Most felvetem a kérdést: mit tehet Mexikó arról, hogy ez a történet kikerekedett, mikor a főhős olasz? De ez már okozat. Az ok, hogy nincs nyilvántartás, és ez mexikói sajátosság. Mesélték, hogy több esetben a férj megunja a családját, s egyszerűen eltűnik. Nagy ez a Mexikó, s ha az illető az északi határvárosban, a kétezerkétszáz kilométerre fekvő Mexicaliban vagy a kétezerre lévő Hermosillóban üti fel a fejét, kicsi a valószínűsége annak, hogy a család fülöncsípi. Egy ügyvéd ismerősöm csak a vállát vonogatta, amikor a nyilvántartás felől érdeklődtem.

Tetszetős és jó érzés az a szokás, hogy nincs nálam elveszíteni való igazolvány — de egyelőre csak utópisztikus állam polgárai tehetik következmények nélkül.

De térjünk vissza Méridába.

Rövidesen ott kuporgok kis székemen a 69. és 58. utcák találkozásánál, nem törődve a gyermekekkel — akik körülvesznek, s néha a képbe is belenyúlnak, vitatva, hogy kinek a házat festem —, beforduló recsegő autóbusszokkal, utasainak vizsgálódó tekintetével, a hátramaradt mérgező benzinfüsttel, hanem festek egy spanyol díszkaput és néhány környező tarka épületet meg a kis park szélét. Minden pasztell színekben, gyöngyház fényben ragyog, gyermekien csodás, és a munka könnyű.

Közben nem tudom elhessegetni a gondolatot: örökké rejtély marad, hogy ki is az a Mr. John Burke.

S még egy kérdés bújkál bennem: vajon ha történetesen nem vetődöm harminchétben Olaszországba, és nem tanulok meg néhány ékes olasz szót, akkor ma hogyan is végződött volna ez a facsarintos purpárlé?

A körülállók természetesen nem tudják, hogy miért mosolyodom el munka közben, és bizonyára a szent révület jelének vélik.

Sietnem kell, mert az alkony itt szűkmarkú. A sötétség egykettőre beáll, s a sok pálma-, banán- meg kámforfa zöldje hamarosan kékes-feketés árnyalatokba sötétül.

KATONA ADÁM

IN STATU NASCENDI

Egy Nagy Imre-portré keletkezésének jegyzőkönyve

1973 márciusában vagyunk. a Kos hónapjában, 26-án délben. Sajtós társasjátékkal kezdjük. Hárman — a festő Nagy Imre, a Temesvárról érkezett modell: Franyó Zoltán, az Európa-szerte ismert író-műfordító meg jómagam — négy biedermeier karosszék ülését próbálgatjuk fölváltva. Nem mintha a műterem egyik székét is kényelmesebbnek vélnénk bármelyik másiknál, hanem a modell arcára hulló fény mennél alkalmasabb elosztása érdekében. A délre néző, függőyeitől megkopasztott ablakon szabadon ömlik be a márciusvégi napfény, megfürdet minden tárgyat a szobában, fölszikkasztja a falon lógó akvarellek, olajok színeit csakúgy, mint az állványon lévő, még befejezetlen, sokalakos, tüzes színekkel pompázó vásznat, amely az ablakból elénk táruló kilátást, az utca túlsó házsorát örökíti meg pár héttel korábbi télies-havas állapotában. Most azonban tavasz van Kolozsvárott, hirtelen jött, felhőtlen egú tavasz, az ablaktáblákon betűző napfénynyalábok, ha éppen útjukba ülünk a székes-társasjáték közben, pár perc alatt izzadságot gyöngyöztetnek homlokunkra.

Túl vagyunk az első kísérleten, a barnás-lilás árnyalatú kariókéval rajzolt első arckép ott hever az asztalon, festéktubusok, kések, téntás és tusos üvegek, ecsetek, ceruzák szomszédságában. Az ülécseréssel a következő portréra készülünk föl. Még nem eldöntött, hogy melyik kerül Budapestre és melyik az *Igaz Szó* 20. évfolyamát ünneplő külön-számba.

Előbb csak Franyó Zoltán és én változtatjuk helyünket az ablaknak háttal letelepedett Nagy Imre utasítása szerint. Csakhamar kimerítjük azonban a kevés variációlehetőséget, ezért a szoba mintegy három-négy négyzetméteres szabad területén elkezdődik a székek vándoroltatása. Aztán beáll Nagy Imre is a székesétáltató társasjátékba, hol jobbról, hol balról vesz szemügyre bennünket elégedetlenkedő megjegyzések közepette. Szerepem most a dublóré: az én arcomon is vizsgálja a mindig jobbat akaró festőművész „az egyes földrajzi pontok” megvilágítási viszonyait. A sok kóválygástól úgy érzem már, hogy az árnyékosabb jobb sarokban gubbasztó archaikus kifejezésű terrakotta leányfej egy szakadt tetejű, félrecepapott szalmakalap alól csak rám — vagy talán az én ügyetlen igyekezetemen? — mosolyog, amikor végre megfelelőnek találhatik a világítás. S miután Franyó Zoltán háta mögött — „hogy a színtelen képedet jobban lássam” — föltámasztunk egy barnás kartonlapot, végre dologba kezd a cseh szénceruza. Miközben a modell — túl nagynak ítélt orra miatt — nem hajlandó profilját fordítani a festő felé, én székestül az ablak sarkához, Nagy Imre háta mögé húzodom, és mozzanatról mozzanatra jegyezni kezdem a portré születését.

Persze, jobb lenne egy filmező- vagy legalább egy fényképezőgép. De hát, szegény ember vízzel főz...

A művész két arasz magas, vékony rajzablára jó tucatszámú 30 x 21 cm méretű papírt csíptetett, majd az egészet — akárcsak közismert önarcképén — fölkalangyált jobb térdére fektette, és bal kezével tartja.

12 óra 10 perc az idő.

Egyetlen óvatosan induló, majd lendületesen iramló mozdulattal a koponya gyöngéd kontúrja kerül papírra. A következő vonalak is — amelyekkel a jobb pupilla, az orrnyereg meg az ajkak íve: a további munka támpontjai rajzolódnak ki — egyformán vékonyak, halványak. Majd mintha megunta volna a rajzpapír simogatását, már sötétebben-vastagabban húzza meg a száj és állcsúcs közötti vízszintes árkot és a jobb szem alját; aztán a koponya körvonalát hangsúlyozza széles, párhuzamos csíkokkal. A gallér és a nyak vonala támasztja már alá a portrékezdeményt. Az erősen hangsúlyozott két szemöldökív után a fülkagyló kerül sorra. A száj és szájug is megerősödik néhány hirtelen, lendületes mozdulat nyomán, aztán a toka és a fülcimpa; ezek az eddigi legfeketébb foltok.

12 óra 20 perc.

Az erős, hosszú ujjú férfikéz mozgása rendkívül változatos: a lentót csakhamar allegretto követi, ritkán fordítva is. Sajátos, mondhatni tavasziasan vidám zenéje van ennek a szénceruza-táncnak. A festő délcegen ül, törzse nem mozdul munka közben, csak tekintete simítja végig előbb a modellt arcát, majd a rajzpapírt. Jobb szemét időnként lehunyja, mintha célozna, ilyenkor a szokásosnál is keményebbek arcvonásai. Később egyszer-kétszer arasznyi távolságra vízszintesen a szeme elé tartja ceruzáját, s mellette veszi célba a modell arcának egy-egy részletét.

Finoman árnyékolja az orr környékét, majd egyformán erős vonalakkal a két szemalja, a jobb szemhéj és halánték árnyékait mélyíti, később a kompozíció egyik fő erővonalának szánt alsó nyugvópontot: az áll és toka háromszögét erősíti. A mélyenülő bal szemgolyó foltját rakja föl aztán, és a szemöldök ívét húzza ki, majd a jobb szemöldök ívét igazítja: az orr és áll után térbe ugrik a homlok is. Még jobban besüpped a két szemüreg. Néhány gyöngéd párhuzamos szürke vonal a homlok dudorait jelzi. Majd gyors táncba kezd a szénceruza: előbb félkörívekből a két szemalja öreges táskái rajzolódnak ki, aztán pár finom vonalka a bal halánték gödrét árnyalja, aztán keményen oda-oda-szúr a toka környékére. Az ajkak alsó peremét vonja meg egy hajszálvékony hullámvonallal, miután nyomban az állcsúcstól jobbra és balra erős, koromfekete vonások indulnak. Állandóan változik a szürkeké intenzitása: vissza-visszatér az egyszer már bejárt felületekre. Az erős áll körüli hangsúlyok után „pianissimóban“ satíroz a két szemöldökív közötti orrgyökön. Néhány középerős mozdulattal a fülkagyló is térbe kerül.

12 óra 25 perckor Nagy Imre leteszi a rajzablát, kilép a szobából. Először szemlélem egészében az éppen zajló munkától elvonatkoztatva a rajzot és a modellt. A rajzpapírról egy riasztóan csúnya, Leonardo csatavázlatait idéző, sokat és sokfélét megért agg férfi arca tekint rám. Pillantása irányában ülök, mégsem látok tekintete mélyére, mintha egy



**Nagy Imre: }
Franyó Zoltán portréja**

kissé vaksi lenne. A modellnek fehér és sokféle rózsaszín tónusait mutató arcán pihen meg tekintetem. Megdöbbenően torzkép vagy halottimaszkszerű a rajz. Talán mert a koponya kopasz még? Még annyi ránc sincs ezen az arcon, mint az élő eredetin, mégis mennyire öreg! Szorosan összepréselt vértelen ajkai töméntelen kegyetlen keserűséget fejeznek ki. Nem sértés vajon így látni-láttatni valakit?

Visszatér a festő, egy kis darab kenyérbelet gyúrva.

Egy keveset töröl a fül alatti és fölötti területen. Kézbefogja aztán a szenet, és pár mozdulattal a fülkagylót is térbe bővöli, majd a homlokokon satíroz. Két határozott mozdulattal lefut a jobb váll vonala. Vé-gigcsúszik a kenyérgyurma a homlokokon. A sajátos orrnyereg síkja is megszélesedik, majd energikus szénfekete vonalak határolják el a térből a profilt. Erős szögben ugrik ki a jobb járomív. Sor kerül az orrcimpától szájjúgig futó ráncokra is. A kenyérgyurma újra a homlokokon töröl. Néhány párhuzamos finom vonal után a bal szem még mélyebbre ül. Megint ráncokon időz a szén. Erős húzások a bal vállon, fülön, a szemöldök alsó felén, a szemüreg alján. A fültől a bal vállig vadfekete háromszöglet alakul ki gyors mozdulatok nyomán; a kompozíció főtengelyének kijelölése érdekében rögtön koromfekete foltok kerülnek a jobb halántékra is.

Egyre „nagyimrésebb“ lesz az arckép, az erős kontrasztokat mintha nem is szénrel rajzolná, hanem éles pengével vágna, metszené ki a

térből. És varázslatosan élővé vált a „halotti maszk“. Talán mert fények cikáznak rajta?

A festő kérésére jobbról egy papírlappal derítem az arc árnyékait. Mire visszaülök székemre (12 óra 30 perc), meglágyul az egész kép: apró szürke foltok tagolják a sikokat, a kenyérgyurma is dolgozott néhol.

A bal járomív vonalával lezárja a halánték tájékát. A gyurma keveset töröl: újabb apró fények tűnnek föl itt-ott. A portré már korántsem annyira könyörtelen, mint tíz perccel ezelőtt. Akár meg lehetne mutatni a modellnek is. Úgy érzem, „jól dolgoztunk“, amikor váratlanul a festő egyetlen határozott mozdulattal „elrontja“ a bal szem sarkát.

Távolabb tartja magától a rajztablát. Érzem, hogy elégedetlen „munkánkkal“. Nem beszél róla. „A kitörölt bal szem sarkát kellene csak kihúzni, Imre bácsi, és jó lenne az egész — mondanám —, s ezt egy magát sminkelő nőszemély is meg tudná csinálni.“ De nem merek szólani.

Nagy Imre nyugodt mozdulattal félreteszi a rajztablát. „Szivarszűnet“ — mondja. A lakásban tilos a dohányzás.

A házigazda helyett én kísérem le a lépcsőfordulóba Franyó Zoltánt, hogy elszívjon egy cigarettát. Belém fészkelte magát a hiába végzett munka bosszúsága, de nem szólok. Hiszen a pár hónap múlva 80 éves festő sem zsörtölődik, s még a 86 esztendő Franyó Zoltán sem panaszkodik, hogy 25 percig hiába ült mozdulatlanul. Vagy nem tudná talán, hogy „baj van a képünkkel“? A modellnek nincs gyöngyélete: egy órával ezelőtt, amikor én ültem modellt, noha „csak“ Nagy Imre kék szemének fűnkésző pillantása sütött rám és nem a tiszta tavaszi napsugár, átizzadt hátamon az ing. Házigazdánk utánunk hoz egy-egy csésze erős kávé „a dohányzóba“. Először szól arról a 60 család méhéről, amely a csíkszögödi ház pincéjében várja szabadba röplését. „Már kijárnak, a tegnap volt Gyümölcsoltó, és én itt töltöm az időmet“ — zsörtölődik. Bár én is tudom, hogy József-napkor, Böjtmás havának 19. napján kell a méheket kiröpíteni, a sok száz esztendő hagyomány szerint, mégis megpróbálom azzal nyugtatgatni házigazdánkat, hogy a Hargita alatt még hideg van. „Mind lehet hó a Hargitán, mikor a pincejáróm elé süt éppen a nap!“

Igaza van, visszakozom. Az előbb félbehagyott portrét már levette a rajztabláról, és az első mellé dobta az asztalra. Nem néz rá, nem beszél róla. Elvetélt kísérlet? Magamban bosszankodom. De nem sokáig, mert az előző helyzetben telepedünk le, s hozzákezd a harmadikhoz...

1973. március 27., 11 óra: a hangulat és a világítás ugyanolyan, mint a tegnap.

Az éppen elkészült, ötödik Franyó-portrét négybetépi alkotója, kiviszi a W.C.-be, és ráhúzza a vizet. Nem kommentál, nem magyarázkodik, hanem újra rácsippeni rajztablájára a tegnap félbehagyott másodikat.

Mint eddig is, minden vonala lassan indul, majd fölgyorsul, és úgy torpan meg. Lendület és nem indulat vezérli „zenélő“ mozdulatait. Pár vonással alakítja tökéletesre a tegnap kitörölt bal szem alatti árnyékokat, aztán a két szemhéj tvén igazít. („Sminkelünk“ — kajánkodom gon-

dolatban.) *Néhány villanás, és az eddig vaksi szemek kinyílnak: megszületik a két pupilla. Végigfut a szén a koponya félkörívén, aztán rákerül a hajzat is. A szemek körül dolgozik: differenciálódnak a fények, árnyékok. Egyre élőbb a tekintet. Néhány vonás a száj körüli ráncok mélyén. Végül szignálja:*

K.vár, 1973.

Nagy Imre

Majd nyújtja a modellnek is: „Írd alá!”

Órára pillantok: 11 óra 5 perc. Tehát (a tegnapi huszonöt perccel együtt) fél óra kellett mindössze ennek a szénrajznak az elkészítéséhez.

Nem én dolgoztam, mégis a siker örömét érzem. Ugy vélem, nem telt el fölöslegesen ez a fél óra életemből.

*

Noha keveset jegyeztem le belőle, talán nem árt fölidézni a portré születése alatti társalgásunkat sem. Ugy vélem azonban, elég utalnom a témakörökre, hiszen ennek a fél órának értelmet számunkra a festő munkája adott, a portré megszületése.

Nos, többnyire Franyó Zoltán beszélt. Őt beszélgettük. Beszámolt técsői emlékeiről, ahol Hollósy Simon szabadiskolájában festeni tanult. S modellt ülni is, mert három cigányleányon kívül csak egymást pingálhatták a piktorjelöltek. „Kevés képét fejezte be, pedig sokat tudott az örmény” — mondja Franyó. Nagy Imre rátromfol: „Tudott, tudott, de nem festeni.” Eszembe jut, s mondom, hogy harmadnap, március 28-án lesz 100 esztendeje Imre bácsi földije, Nagy István születésének; mindketten elméláznak egy kicsit ezen. Azután ifjúkorukra, az aszszonynépre terelődik a szó. Búbajos a két ifjú-öreg: mintha mindketten kihúznák magukat a nőkről trécelés közben. Kevés csönd után Imre bácsi noszogat: „Tartsd szóval, mert elalszik!” Készülő önéletrajzáról, a nyugatosokról és a mai Temesvárról kérdezem Franyó Zoltánt. Belemelegszik, és még a lépcsőházi szivarszűnetben is ömlik belőle az emlékezés. Miközben Imre bácsi terelget bennünket vissza a verőfényes műterembe, a szomszéd lakásból kirepül egy Frici névre hallgató törpepapagáj, és pihenés céljából sorra próbálja mindhármunk fejbüdját. Házigazdánk láthatóan örvend, hogy vele a legkezesebb Frici. Aztán egyre komorabb, többször szóba hozza a zsögödi méheket.

Másnap, a befejezés öt perce alatt Franyó Zoltán ellankad, szunyókál is pár pillanatig. A Herder-díjat hozom szóba. Szívesen beszél az átnyújtás körülményeiről, dicséri az idei kitüntetettünket, Eugen Jebeleanut. Majd elkészült portréjának aláírása után aktatáskájából elővándorolnak a bécsi fényképek, az egykori egyetemi leckeönyv, 9 érdemrendje és a német műfordítás-irodalom gazdagításaért kapott oszt-rák kormánykitüntetés adományozó okmánya. Imre bácsi pár percre mintha feledné méheit, elismerően hümmög egyet-kettőt. Aztán kezébe veszi az oklevelet, és a nap felé fordítva, a fonákját kezdi vizsgálgatni: „Angol vízjegyes rongypapír — mondja. — Tudjátok, hogy lehet erre rajzolni?”

Értetlen tekintetünket látva, szinte áhítattal megismétli: „Értitek? Tisz-ta rongy-pap-pír!”

EGY MŰVÉSZTELEP ÉRTELME

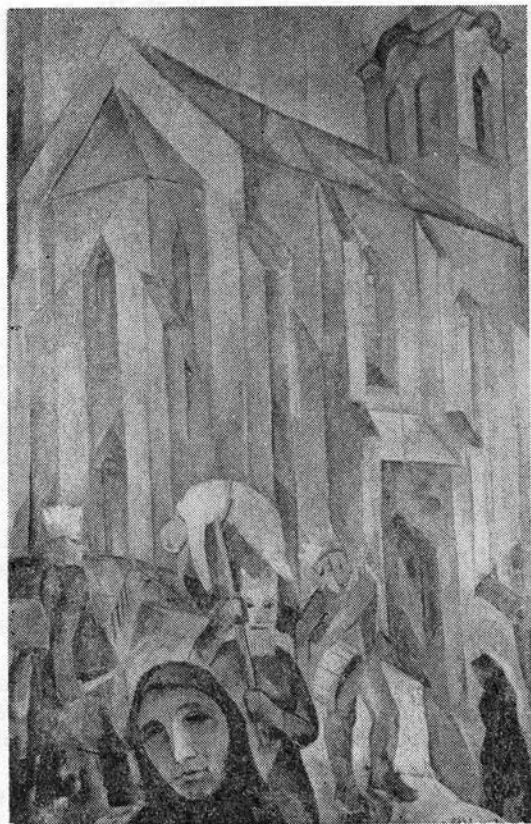
Az utóbbi években több alkalommal jelent meg nyomtatásban a képzőművész-csoportosulás fogalmát jelentő kifejezés: *csiki művésztelep*. Sok, őszintén érdeklődő barátja van ennek a csoportosulásnak, nemcsak a Hargita aljában, de országszerte. Több alkalommal szólt róla, értékeinek köztudatba viteléért, Csíkszereda írófia, Fodor Sándor. Öt évvel ezelőtt végigjárta a város és a vidék műtermeit a költő Székely János, s cikksorozatát közölte a képzőművészeiért példás felelősséget vállaló helyi lapban, a *Hargitában*. Székely János — aki, sajnos, túl ritkán szólal meg széles nyilvánosság előtt képzőművészeti kérdésekben — múlt év őszén újra felkereste a csiki medence képzőművészeit. Új cikksorozatában — finoman, árnyaltan fogalmazott, és a helyi gondokat az egyetemes művészet létkérdéseinek összefüggéseiben megvilágító írásaiban — felmérte a művésztelep gondolkodásának, színeinek alakulását, öt év után.

A csiki művésztelep él és dolgozik, noha nincs teoretikusa, megfogalmazott programja, kiáltványa, mint századunk megannyi művészeti csoportosulásának. Nehezen eldönthető kérdés, hogy mi avatja az itt élő művészeket *művészteleppé*, mivel nehezen határozhatók meg azok a lényeges csoportjegyek, amelyek szükségesek ahhoz, hogy a saját útjukat külön-külön járó, sajátos eszközeiket birtokló művészeket közösségként határozzuk meg. Személyes találkozások, műtermekben folytatott beszélgetések alkalmával többször kerestem a csoportjellegre vonatkozó kérdésekre feleletet, de csak hozzávetőleges válaszokkal maradtam. Többben a tájra hivatkoznak, a hegyektől eltakart szűk csiki égre, mely alatt sajátos színekben izzik a levegő, és különösen éles és súlyos körvonalat nyernek a vidék etnikumát meghatározó tényezők — mindenekelőtt az emberek, a maguk testi-lelki keménységével. És a tárgyak is — amilyen a csúcsívesen épített gerendaház, a krumpliföldön elnyútt fehér inget lebegtető madárijesztő vagy a dülőnek fáradhatatlanul újra-nekikapaszzkodó szekérkerék. A csiki táj valóban hat művészeire. Témákat kínál megfestésre a népéletből. S annak a körülménynek is szerepe lehet a művésztelep kialakulásában, hogy egyesek a művészek közül a vidék falvaiban, nagyjából azonos életkörülmények és élmények között nőttek fel, hogy majd a főiskola után újrafelfedezék, tanult művészekként, a szülőföldet. A csoportjelleg mellett érvelnek még a helyi képzőművészeti hagyománnyal is, elsősorban Nagy István társadalmi elkötelezettségű hagyatékával, néphez szóló puritán komolyságával, mely emberi-művészi példa. Élő klasszikusunk, a „zsögödi remete“, Nagy Imre a most tíz éve Csíkszeredába kinevezett képzőművészekért — a mostani derékhadért —, műteremért, lakásért, megbecsülésért úgy szállt síkra, olyan közösségpártoló szeretettel, hogy ez is fontos indíték lehetett a közösséggé alakulásban.



Maszelka János: A Szarkakő alatt

Szóval, több mindent említhetnénk, aminek szerepe lehet abban, hogy ma csíki művésztelepről beszélhetünk. De ehhez mindjárt azt is hozzá kell fűzni, hogy az említett tényezők közül egyik sem hatott és hat általános érvénnyel. A tájból és népeletből mint témákat ihlető forrásból más-más irányú csermelyek erednek, melyek más-más színeket, gondokat és eredményeket tükröznek felületükkel. Más esztétikai minőségek és más eszközök jellemzik Márton Árpád, Gaál András, Sövény Elek és Páll Lajos festészetét, noha valamennyien merítenek a székellyföldi tájból. Talán az említett művészek munkássága alapján lehetne a legmeggyőzőbben kimutatni, hogy a tájélmény, bármilyen erős legyen is, nem uniformizál olyan művészeket, akiknek saját egyéniségük és mondanivalójuk van. A táj — a téma — csak külső burok; belső látomások kivetítésére szolgál. S aztán, a művésztelephez tartozó művészek között szép számmal vannak olyanok is, akiket a táj mint téma nem érdekel. Kézenfekvő példa Beczási Antal festésze, más, légiesebb szépségeszménye, szürrealista látásmódja. A műteremben egyedül áll szemben a művész önmagával és a világgal, önmaga és a világ fölfedezéséért. Ma már sok magányosan vívódó, és mégis a közösséghez tartozó, a közösséget erősítő képzőművész él Csíkszeredában és a megye területén. Egyik festőművész barátom mondta — hadd idézzem őt névtelenül —: „Ugy érzem, azért figyeltek fel rám az emberek, mert a közöshöz tartozom; s talán jelentősebbek vagyunk így együtt külön-külön is, mint külön-külön volnánk egymás nélkül.“ A névsorolás.



Páll Lajos: A farsang vége

teljességének igénye nélkül jelezzük nevekkkel is ezt a közöist — az idősebbek: Karácsony János, Rösler Károly, Ipó László, Karancsi Sándor, Kovács Dénes, Székely József; a fiatalok: Antal Imre, Mérey András, Holló Barna, Bakos Erzsébet, Bodó Levente, Ferencz Ernő, Kiss László, Török Biró Zsuzsánna, László Zsuzsánna, Búzás András, Zsigmond Márton, Molnár Dénes, Márkos András, Kádár Tibor nevével. S ne hagyjuk ki a sorból Pálffy Árpád és Bogáti Kispál Lajos keramikusokat, s Székelyudvarhely jelentős festőjét, a városban képzőművészeti múzeumot alapító Maszelka Jánost.

Mégis kell lennie valaminek, ami a külön utak, külön műtermi viaskodások ellenére ténylegesen, döntő módon csoportjelleggel kölcsönöz a csiki művésztelepnek. És ez a valami — aligha esztétikai kategória. Sokkal inkább — etikai.

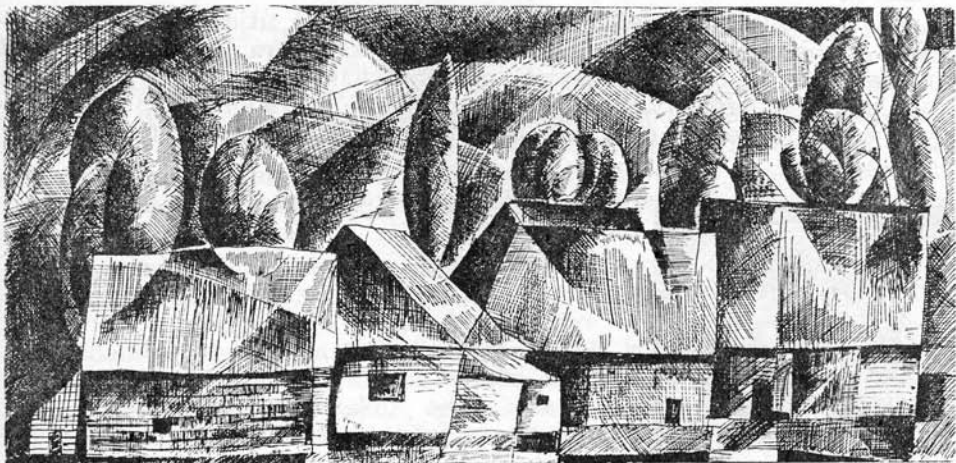
Úgy érzem, a csiki művésztelephez tartozó művészeket mindenekelelőtt az az ösztönös és egymásban élesztett hit teszi közösséggé, hogy nem valamiért, hanem valakikért dolgoznak, vagyis hasznára lehetnek annak a tágabb közösségnek, amelyben élnek. A legjobbak műtermi tanúsága szerint ez a hit őrzi meg a művészt a meddő kísérletezésektől, a technicista mutatványosditól, melynek végeredménye a fásultság és a rutinmunka. Csak ezzel a hittel lehet szerényen is méltóságteljesen

dolgozni olyan időben, amikor az egyetemes képzőművészetben oly sok a kilátástalanságot jelző hang, s fejlődéelméleti kérdésekben dívik a pesszimizmus. A kétkedés ott érződik a mi csíkszeredai művészeink hangjában is; de hát a művésznek mindig kétkednie is kell abban, amit csinál, hiszen ez számára új impulzusokat ad a továbbhaladáshoz. De azért valahogy másként, emberien tud kétkedni önmaga lehetőségeiben az a művész, aki föltétlenül hisz abban a közösségben, amelyért felelőséget vállalt.

S most említsek példát is, hogy szemléltessem a művésztelep jelzett etikáját. Egy hozzávetőleges utána számolás szerint az elmúlt művészeti évadban Csíkszeredában minden hétre jutott egy képzőművészeti kiállítás — elég szűkös kiállítótermi feltételek között —, s köztük sok rangos seregszemle. Ez becsületére válna akár egy sokkal nagyobb városnak is. Gaál Andrásnak, a Képzőművészeti Szövetség Hargita megyei fiókja elnökének személyes érdeme van ebben. Közösségi munkáját méltatom, holott mindenekelőtt azt kell vele kapcsolatban megjegyezni: jelentős olaj-táblaképei mellett akvarelljei olyan eredeti, művészi mélységeket feltáró akvarell-kultúrát képviselnek művészeti gyakorlatunkban, melyet bárhol a világon felmutathatnánk. Különösen érdekes, ahogyan Gaál András elvonatkoztat a csíki tájtól, s már-már absztrakt víziókban teremti újjá a szülőföldet. Képeit egyaránt megérthetik a Hargita alatt lakó földművesek és az Alpok tövében élő emberek. Képletesen szólva: hegy hegygel találkozik ebben a korszerű művészetben.

No és: a csíki művésztelep csoportjellegét erősíti, hogy az itt élő művészek közül sokan a műtermi munka mellett egy kissé társadalmi aktivisták is. A megyei pártbizottság kezdeményezte népművelési akciókban, a népi egyetemeken, a munkás- és ifjúsági klubokban, a művelődési ház rendezvényein rendszeresen föllépnek mint a művészet propagátorai. Hadd meséljem el itt két személyes emlékemet, melyeket terepjáró-újságírói élményeim között őrzök.

Az elmúlt évben két alkalommal is jártam az ország leghidegebb pontján, a Hargita megyei Gyergyóalfaluban, s a véletlen úgy hozta,



Antal Imre: Gyimesek világa

hogy mindkét alkalommal jelen lehettem egy kiállítás megnyitóján. A művészet két őszinte, falusi ünneplésén, a teljes képzőművészeti kiállítási évadot fenntartó faluban.

Sövér Elek festményeinek és grafikáinak kiállítása volt az első. A képzőművész, aki jelenleg a csíkszeredai művészeti líceumot igazgatja, nemcsak születése révén gyergyóalfalusi, hanem tíz esztendő komoly pedagógusi munkája révén is. Miután elvégezte a művészeti főiskolát, egy évig Nagyváradon tanított, de hazahúzta szíve Gyergyóalfaluba. S otthon, a rajzon kívül, tanította a gyermekeket és a felnőtteket becsülni és érteni mindazt, ami szép. Ma is, a csiki művésztelep rangos művészeként, a város kínálta jobb alkotási és életfeltételek között is legszívesebben és sok nosztalgiával a gyergyóalfalusi évekre emlékezik. Arra például, hogy annak idején az iskola irodalomszakos tanárnőjével milyen sikerrel rendeztek Petőfi- és Radnóti-estet, hogyan tanították a falut verssel, zenével, képzőművészettel, az *Apostolra* és az *Eklogákra*... Amikor a helybeli termelőszövetkezet kocsija megérkezett a kiállítás anyagával, és rendezni kezdték a képeket az iskola dísztermének falain, az egyébként nyugodt emberen izgalom vett erőt. S értettük izgalmát. Mert bár újra és újra vizsgáznia kell az embernek az életben, alighanem az a legizgalmasabb, amikor otthon, az övéi előtt vizsgázik.

Másik élményem az ugyancsak gyergyóalfalusi születésű és jelenleg ugyancsak Csíkszeredában tanító Márton Árpád kiállításának megnyitója. Ezen a kiállításon is ott volt a község apraja-nagyja. A szomszéd faluból is eljött a székelyharisnyás nagyapó. El nem feledhető, hogy mennyire otthon volt ez a kiállítás Gyergyóalfaluban. A kompozíció és a színek törvényeit nem ismerő falu ösztönösen mindent értett ezen a kiállításon, hiszen önmaga nem ismert lelkét ismerte fel Márton Árpád táblaképein. A képeken: ugyanazok a hatalmas, kemény kezek, szigorú arcok; ugyanaz a súlyos levegő; a dolgoknak ugyanaz a puritán egyértelműsége és őszintesége. „Ilyenek vagytok, és én hozzátok tartozom“ — gondolhatta a festő, „ilyenek vagyunk, és a fiú csak megmaradt a miénknek“ — gondolhatta a falu már országos jelentőségű művészeről.

A művészetről, a jelen útkereséseiről, a jövő útjainak járhatóságáról és járhatatlanságáról sok értelmeset és bizonyára hasznosat el lehet mondani, de az olyan művészeti pillanatoknak, mint a gyergyóalfalusi volt, biztos értelmük van. Amikor a művész úgy hajol a nép felé, ahogyan a kenyérhez és édes anyanyelvéhez ragaszkodik az ember.



Bagosi Sándor kerámiája

MOHI SÁNDOR



Festészetről – 1974

A művészet — tudott dolog — élő jelenség, és mint ilyen folyton változik, új formát kap föl, megtagadva a régit. A festészet is a megváltozott viszonyok forгатagában új lehetőségeket keres, felhasználva soha nem ismert eszközök, anyagok, eljárások módozatait. Munkája sietős, ideges! Világszerte türelmetlen próbálkozások formabontása riasztja a józanságot. De nincs idő töprengeni, máris új és újabb elképesztő megjelenítések groteszk figurái borzolják az idegeket. Újítás, feltűnés, szenzáció minden áron!

Az ultramodern képeken sokszor csak „formátlan“ színes formák egymásra dobálva szoronganak rikító mezők megtépett síkjain: mérgelesen sívít a cinóber izgága vonala, beleütközve egy párizsi kék háromszög éles oldalába. Mellette a narancssárga mázolt kobalttal tarkítva, négerbarna szomszédságában valóban ritkán társított színekombináció meleg szövetsége (Poliakoff). Máskor egyenletesen befestett alapszínnek vonalzóval húzott fekete rácsozat közé szorítva intenek nyugalomra (Mondrian), majd bársonyosan puha pasztellszínű mezők szabadon és szélesen terülnek szét rongyos mezsgyék között (Rothko). De hirtelen fordul a

kép, és mozaikra emlékeztető kisebb-nagyobb négyzetek, körök nyüzsgöni látszanak egy domború-homorú csillogó felületen (Vasarely).

Mi ez? — kérdi a józanság.

Ez is képzőművészet, vagy csak káprázatos kockajáték színes foltformákkal?

Nincs ki feleljen, és már tolakszik is előre két fekete vászon. Nagyok, alig férnek a falakra. Egyiken három valódi arany csík szalad ferdén, tempósan, meg-megremegő rojtos szélekkel, a másikon fenyegető nagyságú ezüst krumpliformák hullanak, nagy összevisszaságban...

Am megint fordul a kép: itt csak fehér a vászon! — valami mégis lehet rajta — úgy tűnik — talán halovány virágok — itt-ott elszórva — vagy csak a festésből kimaradt szürkés-fehér vászonfoltok?

Egyre kevesebb ábrázolás!

Egyre üresebb felületek!

*

Századunk második felében a gép dübörgése zaklatja a képzőművészeket. Az életütem felgyorsult, a körülmények megváltoztak... nincs idő, sem türelem tartósan ülni megkezdett munkák mellett. Az egy-két vonással, folt-formával elintézett művek kiállítása mindennapos. És lám, az ultramodern festészet fő képviselői — a nagy mintaképek — nem is törekednek többre; nem akarják sem a klasszikus szemlélet újraértékelését, sem versenyre kelni az élet minden területét riasztó színes fotográfia banális, ám sokszor bravúros természethűségével. Új lehetőségeket kutatnak, új ízeket, festői izgalmakat kavargatnak... Am a dolgok menetét az élet diktálja. A modern művészet — különösen és elsősorban a festészet — ma oda érkezett, hogy csak az egyéniség varázsa, a szemlélet különlegessége, a megjelenítés szenzációja a keresett érték. Valóban, a műbarát vagy múzeumigazgató, ha gyűjteménye jeles munkáit mutatja be, így szól: „Ez itt Picasso, az Léger, amott meg egy Matisse.“ Lám, a kép tárgya nem érdekes — bármi lehet rajta; fontos csak a név, az egyéniség, a stílus szenzációja.

A modern élet zsúfoltsága nem is vár a művészekről bonyodalmas kompozíciókat, élethű portrékat, romantikus tájképeket, csak ingereket, utalásokat, látomásos színeket...

És persze, elsősorban hiteles márkát, védjegyet, szenzációt. Fő érték mindenekelőtt az eredetiség, a stílus hitelessége, az egyediség. — bármilyen képtelenül mesterkéltné formában is.

És ebben igazság is lehet: elvégre a modern életritmus felgyorsulása, az ismeretek tömege, a tudományok széles skálája, szakosítása és sok más különféle gyakorlat is — parancsolólag minden vonalon — képeket kíván...

Művészi képletek??

Igen! Jelek, formulák — kevéssel sokat mondva —, amikből rögtön kiolvasható a művész szelleme, stílusa, sajátos színei, formái, a munka bölcsessége, igaza.

Valóban, ahhoz, hogy egy mester egyénisége felismerhető legyen, csak kezétől származó egy-két vonalra, foltra, esetleg gyakran megismétlődő, már ismerős motívumok jelenlétére van szükség. Egy vastag, egyenletesen húzott kontúrokból szerkesztett s felhőnek deklarált, elrontott köralak szerzője — csak Léger, egy szembenarcba beékelte profil vagy a helyéről félrecsúszott, olykor megcsonkított végtag — csak Picasso, egy számféj, esetleg levegőben úszó figura — csak Chagall lehet... és sok más nyilvánvaló jegy is bizonyíthatja a művész egyéniségét.

Am a művészeti képletek megfogalmazása, formulák, szimbólumok kiérlelése nem is olyan egyszerű, mint ahogy az kezdetben látszik: összegezés az, lényegre menő összefogása részletek halmazának; élettapasztalat, gyötrő gondolatok végső összege... Végeredményben nem más, mint érdekes, egyszerű, izgalmas konklúzió, amit bőven kifejezni már felesleges.

Nem kétséges, hogy a modern élet lüktetésében különféle impulzusok százai forgácsolják a figyelmet, komplikált, szellemes szerkezetek stoppolják a szabadidőt. Mindenki siet, peregnek az évek...

Fiatal műértő szerint: egy jól megfestett fej, kifejező mozdulat, szelencsés színkombináció többet mondhat — művészi szempontból —, mint hatalmas felületű, bonyolult kompozíció számtalan alakja.

Lehet.

Kevesebb több lett volna — mondja a bölcs.

Sok beszéd szegénység — mondja a nép.

Nem csoda hát, ha a rajongó, a történész, a műkereskedő már nem egy esemény hosszadalmas és kimerítő lefestését, megmunkált arcképet, hangulatos tájat akar birtokában látni, hanem csak Picasso, Léger, Chagall, Klee és más modern művészek kezevonását, szellemének jelenlétét... csak szimbólumot, képletet.

Ez a felismerés mintha magyarázná az absztrakt művészet megjelenését. Mi mást akarhat ez a művészet, mint túllépni minden korláton, félretenni minden konvenciót; szuverén akar lenni mindennekefelett! De a világból nem lehet kiszakadni. Az absztrakt művészet is gondolatból indul, megjelenése utalást feltételez. Am célja így is nagyszerű: nem másol, nem stilizál, nem egyszerűsít, nem társul izmusokkal — egyéni életet kíván élni, eddig soha nem látott formátumok befogásával; kerüli a hasonlatot, a konkrét adatokat, egyedi új teremtmény akar lenni a teremtett világ dolgai között. Nem kétséges, feladata rendkívüli: nemcsak azért, mert nagyon nehéz érvényes újat mondani, tenni vagy láttatni, de azért is, mert végeredményben mégis emberekhez kell szólnia, elfogadható, ismert nyelven. S itt ütközik össze aztán a szükséges-séggel:

Kinek kell, miért készült?

Szükséges?

Vagy csak lázas álmok, kiborult gondolatok pecsétje... kézjegy, értetlen holmi, furcsaság lenyomata csupán, esetleg sokértelmű hieroglifa, mely megfejtésre vár?

És ha a mű nem ábrázol semmit, ha senkihez sem szól, ha semmihez nem hasonlítható, akkor megszűnt minden ellenőrzés, minden vi-

szonyítás, nincs többé rossz és jó kép, mester és tanítvány, csak rengeteg mű van, és mindenki „művész“.

Művész?

Művészet?

Hát nélküle nem lehet festeni?

Dehogynem! Lehet! Hiszen a művészet feneketlen zsákjába ma már annyi minden belegyömöszölődött, hogy lámpással sem lehetne rendet teremteni.

Különben is, a művészet arca egyre más: változik, hasonul, szükségletet elégít ki... de mindenkor emberek határozzák meg léte formáját. Valamikor a gondolkodó csodálat fedezte fel, és ápolta értetlenül. Am kezdetben gyermekarca mosolyra húzódott, látva saját maga véletlenül sikerült, otromba figuráját. Majd az öldöklés maszkjába öltözve riasztotta a csaták félelmét, s a barlangok sötét falán, füstös fáklyák fényében, kivénhedt mágusok szertartásait szolgálta. Később, a lassú léptű kultúrához szegődve, fáraók, győztesek figuráit, templomait, palotáit segítette megformálni. Am reális alakját aszkétává nyújtva, vésszelte át a gótikát, hogy utána újjászületve, remekművek sokaságában dicsérje az Urat.

Ez lenne a férfikora?

A reneszánsz nagy diadalainak ideje?

...Utána elfáradva keres új gazdát, kutat új formát, és felborulnak a régi szabályok. Nincs törvény, elnémult, minden szabad! A szabadság, a várva várt eszményi állapot végre itt van: a föld kék, az ég zöld, s átlátszó figurák úsznak házak felett. A természet többé nem érdekes: szétbontott formák, torz, ijesztő alakok, szörnyszülöttek fura figurái riasztják a megdöbbenet szemlélőt, majd minden realitás elvész, s csak a vászonra dobált festékesomók vad gyűrődéseivel versenyez az összetakolt kötömegek lyukakat mutogató szenzációja...

De nincs megállás! Furcsa holmikát hordozó, eddig ismeretlen hullámok verdesik a kivívott szabadság ingatag szigeteit... Itt ócska holmi deszkára szegezve, ott nyikorogva billen a rozsdás vas, erre biciklikerek nyomai szántják a festővászon fehérjét, s amott a műanyagrámákban ásít az üresség...

És a megszeppent műbarát, a kulturált szemlélő, a tanulni vágyó tömeg — akinek tulajdonképpen minden művészet készül — egyelőre nem tudja, mit kell néznie a temérdek festékes vászon beszáradt, görögös csomóin.

*

Az új keresése elsődrendű emberi kvalitás, erény, hajtóerő a tökéletesebb felé. Am a nagy művészi csaták átláthatatlan frontján, az új lehetőségeikért végsőkig küzdő, minden tiszteletet megérdemlő élharcosok útját az újszülött eredmények jogtalan kihatásainak hadserege ködösíti el, s a sokszor nagyon is érvényes konklúziók formátumait ellesések értelmetlen zagyvaságai hígítják fel.

A front széles, az éj sötét, mégis a még ismeretlen valóság homályba vesző titkai egyre jobban vonzzák a megismerés kutató izalmát.



Gondolatok a művészetről

Az impresszionizmus mint művészeti irányzat mindazzal, amit hoz, a művészeti gondolkodás terén nagyfontosságú „határkövet” jelent. Megszületett a szakadék „a mű” és a fogyasztó között? Látszólag igen — de mégsem. Lássuk, miért nem. Igaz, hogy az impresszionizmusig a jelek, amelyekkel a képzőművész fogalmazott, mindenki számára olvasható jelek voltak. Tehát minden biológiailag egészséges ember a jeleket olvashatta, de ez még távolról sem jelenti azt, hogy a jelek által képfornába sűrített jelentést is képes volt felmérni egészében! A műalkotás „olvasása” olyan szinten, hogy ebből esztétikai élmény szülessen, feltételez bizonyos kultúrát, függetlenül attól, hogy klasszikus műről vagy egy modern képzőművészeti alkotásról van szó. Tehát: nem igaz az, hogy az impresszionizmustól kezdődően a műalkotás egyáltalán nem érthető, és addig mindenki számára érthető és élvezhető volt egy magasabb szinten. Ellenben igaz az, hogy komoly mutációkról van szó 1870-től napjainkig. Ez pedig törvényszerűen következett be.

A megismeréssel együtt az emberi alkotóerő „egy sor új szerszámot”, segítőeszközt teremtett — ezek mélyen befolyásolták a gondolkodásmódot, a környezethez való viszonyt, magatartást. Ilyen értelemben a művész a jelenségeket új szempontból közelíti meg, új esztétikai információkat hoz, új nyelvezettel — mindarról, ami eddig is létezett (a minket körülvevő anyagi világ, szellemiségünk, kíváncsiságunk, érzelmeink). Egy végtelen folyamatról van szó. A művészet fel-

adata az illető kor anyagi és szellemi szükségleteinek megfelelően állandóan új esztétikai hírt hozni a társadalom számára. Ahhoz, hogy ez az új esztétikai hír fogyasztható is legyen, elengedhetetlen az esztétikai nevelés, műveltség. Ez, felhasználva minden kommunikációs lehetőséget (televízió, ábra- és szakszöveg, film, sajtó), megvalósítható — de a legfontosabb a fogyasztó konkrét találkozása a műalkotással. A képzőművészet egyértelműen anyagi. Ezért fontos, hogy az intim lakótértől kezdve a társadalmi térig a fogyasztó állandóan rangos esztétikai információk között éljen. Egy új művészeti alkotás és a fogyasztók között dinamikus dialógus alakul ki, és a mű megértése, élvezése időközben jön létre.

Nem újság, hogy mi, emberek az anyagi világról a legtöbb információt vizuális úton fogjuk fel. A tér jellegét, létét a látás illúziószintjén realizáljuk, csak a tapasztalat által foghattuk fel a téri valóságot. Példaképpen említhetjük a perspektíva problémáját: egy ötméteres fa ötszáz méter távlatban öt centiméter magasnak tűnik — itt jelentkezik az illúzió. S ott, ahol illúziók vannak, ott jelek is vannak. A megismerés folyamán nyilvánvaló lett a dolgok fizikai léte és — a jelek által — utalás egy magasabb rendű szellemi létre. Az ember, mint társadalmi lény, a közlés segítségével tartja fenn magát. Az anyagi célt szolgáló közlés mellett kiegészítő elemként jelentkezik a szellemi közlés szükséglete. A természetben jelentkező csodák nyugtalanították az embert — a nap fényével és melegével, a hold és csillagok titokzatoságokkal, a nappal és éjszaka pontos bekövetkezése, az évszakok —, mindez erőpróbára hívta a nyugtalan, alkotóképes embert. A lét alapvető kérdéseire feleletet keresve, a közlés belső szükségletétől fűtve, alkotni kezd. Ezen a ponton már nincs egyedül, ti. anyagi formát ölt az intuíció és az érzelem — megszületett az első emberalkotta viszonyítási pont (!) — és az a végtelen folyamat, amely mint állandó dialógus lebeg a megismert és ismeretlen felett. A környezetével elégedetlen ember a művészet céljául „a szép ideálját“ tűzte ki. A művészet = egység: a szép fogalma és anyagi megfogalmazása. Egy nehezen bejárható óriási dinamikus egységről van szó. Minden egység kontraszt-elemekből tevődik össze. Max Planck: „Az ellentétes elemek nem mondanak egymásnak ellent, hanem a megfelelő módon kiegészítik egymást.“ Itt jelentkezik az ellentétek fogalma. Nappal—éjszaka, nő—férfi, pozitív—negatív. Abban a pillanatban, mihelyt két ellentétes elem konfliktus szintjén „harcba lép“ — a végeredmény egy egység és egy új konfliktus lehetősége. A művészeti alkotás két nagy összetevő eleme: szellemiség, anyagiság. Nyelvezete jelekből áll.

Sajátos módon a képzőművészet két nagy lehetőséggel bír: a képi reprodukálás és a képi invenció lehetőségével. E két lehetőség kiegészíti egymást. Mindkettő lehetséges kézzel és technika segítségével. Feltevődik a kérdés, a technika segítségével történő ábrázolás milyen viszonyba kerül egy adott ponton a film világával? A film árnyalt gazdagsággal képes közölni, egyidejűleg egy felületre vagy térformára vetítve ábrákat. Kifejező eszközei: mozgó ábrák, nem mozgó ábrák, több tér, több idő, jelentés, hang, szín. Ezeket az elemeket sok szempontból rendszerezheti. Gondolom, komoly meglepetéseket tartogat számunkra a film. Tehát nincs jogunk kizáró jelleggel törekvéseket elutasítani.

A lényeg a következő: a feltett probléma egy adott szükséglethez, kontextushoz viszonyítva bizonyítja-e azt, hogy művészet, vagy sem.

Új tévhit, miszerint csak egy „kultúrember“ képes esztétikai élményre; mivel a képzőművészet anyagi jellegű, szenzoriális szinten hat — bármennyire alacsony nívón, de képes élményt kiváltani az egyszerű, egészséges emberben is. A képzőművészet kifejezőeszközei a szín és forma — ezek eleve kifejeznek!!! Ezek a kifejezések kapcsolódnak az egyén addigi tapasztalatával, érzékenységgel. Nyilvánvaló, hogy egy mélyebb esztétikai élvezet szakkultúrát is feltételez. Ha elismerjük, hogy mi, emberek — mint biológiai lények — anyagi eredetűnkél fogva részei vagyunk egy magasabbrendű szerveződésben a „természetnek“, akkor nyilvánvaló, hogy értelmünk és érzelmünk logikus meghosszabbítása a végtelen anyagi, fizikai természetnek. Az ember harcol a természet ellen, számára megfelelő életteret alkot, és mégis állandóan frissíti „szellemi kamráját“, szintén a természetből! Inspirációink az állatvilág, növényvilág csodálatos voltából, felépítésükből, funkcionalitásukból. Milyen tökéletes mértani szerkezete van egy napraforgónak. Milyen számtani pontossággal építenek a méhek. Milyen helyváltoztatási lehetőségekkel bír egy szitakötő, és milyen szenzációs szerkezete van. A műalkotás nem megisméltése, hanem kiegészítője az „első“ természetnek.

Egy gondolat: így, egy paradoxonra épülő titkos törvénynek megfelelően, a természet egy végtelen, saját magát alakító és átalakító óriási lélegzésben él, tartja fenn magát (mintha minden látszat mögött egy nagyon pontos, előre meghatározott cél húzódná meg). Nyilvánvaló a párhuzam a madár és a repülőgép között. Ijesztő még csak elgondolni is, milyen körülmények között, mennyi idő alatt és milyen módon tökéletesedett a madár — mint élő, saját magát egyedül fenntartó organizmus. Minden mozgást, létszükségleti feladatot egyedül végez. Ennek megfelelően kialakultak az ehhez szükséges idegrendszeri tapasztalatok „végrehajtó szerszámai“, végtagjai. Lassan kialakulóban van egy második, mesterséges természet, a minket körülvevő, ember által tudatosan alkotott tárgyak mennyisége, minősége. Így a művészi alkotás kiegészítője a természetnek. A fáradt képzőművészek sokszor tudatlanul így érvelnek: már nincs lehetőség semmi újra, mindent megcsináltak. Erre a meggyőződésre csak ők juthatnak. A művészeti jelenségeket mindig az emberi érzékenység, szellemiség tükrének kell tekintenünk, mert ezen jelenségek részei egy állandóan változó, átalakuló, nagy anyagi-szellemi egységnek. A művészet határtalan — állandóan alakuló lehetőségekkel bír.

Nem fér be dogmákba.

Bármiből kiindulhat.

A képzőművészeti alkotás érzékeny műszer, amely láthatóvá teszi az ember és természet közti dialógust.

A művészi alkotás tükrében lehetőségünk van lemérni legintimebb szellemi és érzékenységi milyenségünket.

A művészi közlés mint szubjektív tükrözés elengedhetetlen létszükséglete az érző és gondolkozó embernek. Bármennyire is vajúdik, változik, de el nem tűnhet.

A formatervezés paradoxonai

Már az első emberi használatra készített eszközök és tárgyak a használhatóság célján túl egy más jellegű igényt is próbáltak kielégíteni. Ez a termelő — mesterember, tervező — és a fogyasztó részéről a szép, a kellemes igénylésében nyilvánul meg.

A szép megteremtése, a művészet, az alkotó gondolat és tett nem luxus az emberiség részéről, nem civilizációs mérce, hanem reális emberi szükséglet. Ez a szükséglet attól függetlenül, hogy társadalmi szinten tudatosult-e vagy sem, létezik az egyénben, és ennek felismerése vagy fel nem ismerése visszahat a társadalom és az egyén fejlődésére.

A XX. század az anyagi termelésben új lehetőségeket és hatásokat teremtett: a tömegtermelést, a tömegárut. Ebben a termelési módban az elkészült tárgyak a maguk anyagi minőségében már nem hordozzák az alkotó, illetve a mesterember keznyomát. Személytelen, minden egyéniségtől mentes tárgyakká válnak. A fogyasztó a használat során közvetlen kapcsolatba kerül a tárggyal, nem csak egyszerű szemlélője a használati eszköznek.

Az embertelen, csúnya és ízléstelen eszköz is létjogosultságot nyer azzal, hogy használható (például egy csúnya lámpatest, ha világít, elfogadott, mert nincs jobb). A tárgy ugyanakkor visszahat a fogyasztóra. A tárgyak alkotják a közvetlen emberi környezet nagy százalékát. A formatervezés (design) feladata épp ezen emberi környezet alakítása a környezet szervezésével és a szervező elemek (tárgyak, eszközök) konkrét megfogalmazásával. Ez a tevékenység szükségszerűen művészi tevékenységgé válik, mivel feltétlenül emberközpontú, és az ember anyagi és esztétikai igényeit igyekszik kielégíteni.

Egy feladat megoldásánál a tervező (alkotó) egy sor feltétel és ismeret alapján dolgozik, de a megoldások sokféleségéből választani kell a hasonló jó megoldások közül egyet, és csakis egyet, a (majdnem) tökéletes megoldást. A választás joga és igazsága az alkotó egyéniségének függvénye.

A munkafolyamatok, a munkahely, az eszközök tervezésével az alkotó behatol az emberi lét meghatározó elemeibe, ezért a felelősség nagy, mert ez vissza is hat a környezetre.

Az esztétikai értékeket, lélektani kutatásokat és eredményeket, az ember fiziológiai felépítését és általában minden, emberre vonatkozó ismeretet, ezek értelmezését be kell építeni és használni kell a tervezés folyamán. Mindez szolgálhat egy tudatos nevelői célt, de ugyanakkor romboló hatású tevékenység is lehet.

Az elkészült prototípus vagy mintadarab eredményében kell hogy hordozza a művészi alkotómunka jegyeit. Szerkezetében és megoldásában közvetíti az alkotó szándék és megvalósított gondolat valóságteremtő (konkrét) erejét. A tárgy nem az anyagi világ képi újjáteremtése, nem a jelenséget, hanem a jelenség okait, törvényeit és lehetőség-

geit fogalmazza meg. Különbözik módjában és módszereiben a képzőművészetektől, nem bemutat vagy tárgyalt bizonyos jelenségeket, ábrázolásmódjában nem egy nyílt rendszer; a munka, a megtett út az eredményig nem észlelhető az elkészült tárgyon. Nem hordozza az alkotói kézjegyeket. Egy prototípus előállításánál nem érvényesülhetnek takarékosági szándékok, szükséges egyféle szellemi és anyagi pazarlás, mert nem minden épül bele a konkrét feladat megoldásába, de a felmerült minden más megoldás és elgondolás elraktározódik, ez egy önmagát építő nyílt rendszert eredményez a folyamatos munka során.

Az ésszerűsítés és takarékoság a tömeggyártásnál kell hogy érvényesüljön. De a formatervezés nemcsak egy közvetlen cél elérése, illetve gyakorlati igény kielégítése, ez a meghatározás egy gondolkodásmódra, etikai hozzáállásra és elkötelezettségre vonatkozik.

PALOTÁS DEZSŐ

Prognózisok

A valamennyire tudományos módszerekkel dolgozó esztétika prognózis is. Egy jelenség lényegének feltárása történetiségének megismerését is feltételezi, a felismert törvényszerűség pedig többé-kevésbé a jövőbe is kivetíthető. Engels a jövő drámáját úgy képzei el, mint az eszmei mélység és „a cselekmény shakespeare-i elevenségének és gazdagságának“ egységét; Marx szerint „kommunista társadalomban nincsenek festők, hanem legfeljebb emberek, akik egyebek között festenek is“. (Márkus György ezzel kapcsolatban rámutat, hogy „... a munkamegosztás természetadta jellegének — és azon keresztül az elidegenedésnek — megszüntetése és a specializáció felszámolása... nem kapcsolódik logikai szükségszerűséggel egymáshoz.“) A marxista társadalomszemléletre épülő művészetelmélet természeténél fogva „jövőkutató“: olyan eszmerendszerből fakad, amelynek leglényegesebb sajátossága a prospektivitás.

Egy közhely: ha tudni akarom, hogy mi lesz, ismernem kell azt, ami van. A közhelyek hasznosak. Az, hogy a művészetelmélet célja a műalkotások magyarázata-értékelése, lapos evidencia, de állandó szem előtt tartása lehetetlenné tesz minden hermeneutikus esztétikai naplopást.

A káosztól rettegünk. Az információelmélet terminológiájával élve: az emberi alkotóerő csökkenti a környező világ entrópiáját. A művész hasznára akar lenni megbízójának, a társadalomnak, ehhez viszont tudnia kell(ene), hogy az mit követel tőle. Bizonyosságra törekszik, tehát abszolútizál. Művészetelmélet és művészi gyakorlat egyszerre jut el ahhoz, amit talán „művészeti matematikának“ nevezhetnénk a legtalálébban. Max Bense tudományos esztétikát hirdet: „az elméletképzést korrigálja a kísérlet és tapasztalat.“ Foucault csak egy „filozófiai kacajra“ méltatja mindazokat, „akik még arról tesznek fel kérdést, mi

az ember a maga lényegében [...] akik minden ismeretet magának az embernek az igazságaira vezetnek vissza [...] akiket nem akarnak formalizálni antropologizálás nélkül.“ A neopozitivisták esztétika megalomániás elmélet: uralkodni akar a művészetben, amely létrehozta. Nem tud eleget tenni az igénynek, hogy megmagyarázza művészetének produktumait, tehát kiebbrudalja a művészetből mindazt, ami nem vezethető vissza szigorúan „természettudományos és matematikai“ elvekre. Ami megmarad, az a bensei „esztétikai állapoton“ túl nem lépő design, az ipari formatervezés.

A művész a jövőnek dolgozik. Az „antropologizáló“ művészi alkotás eleve a holnapnak szánt valami, csak létrejötté után dől el véglegesen, hogy szükség van-e rá, hogy valóban igényli-e a névtelen, személytelen megrendelő. Ezzel szemben egy harapófogó, melyet az emberi kéz anatómiai adottságainak megfelelően terveztek meg, még igen hosszú ideig kétségtelenül korszerű marad. Megvan az óhajtott, a teljes bizonyosság! A korábban csak kísérletező művész termelővé lépett elő; ha úgy tetszik, matematikai formulákkal igazolja, hogy műve jó, hasznos, szükséges. Ez rendben is volna: a design jó, hasznos és szükséges. Bosszantó viszont, hogy egyes művelői, párhívei vagy a szimpátiázások megerősített állásaikból nyilatkozatokkal, prognózisokkal kezdik bombázni az „emberi lényeket“ kutató, ideoplasztikus művészetet. (Az ideoplasztikus kifejezést itt nem abban az értelemben használom, mint Herbert Kühn vagy Broby-Johansen; az ideoplasztika nem absztrakciót, geometralizációt jelent, hanem eszmét kifejező, gondolati tartalmat hordozó képzőművészeti alkotást.) Mondrian kijelenti, hogy „a művészet fokozatosan el fog tűnni, amilyen mértékben az életben több lesz az egyensúly“. Walter Benjamin szerint a táblaképfestészet fennmaradását semmi sem biztosítja, míg az építészet (jellegzetesen „matematikai művészet“) alkotásaira mindig is szükség volt, és szükség is lesz. A Bauhaus 1919-es kiáltványa építészt, szobrászt és festőt arra szólít fel, hogy ne húzzanak határvonalat „művész és mesterember között“ (ravasz fogalmazás — voltaképpen alkalmazott és autonóm művészet megkülönböztetésének eltörlését sürgeti). És végül egy közelebbi, *Sigma—1*-es nyilatkozat: „...aki valóban művész akar lenni, akiben komoly ambíciók élnek, az ne felvételizzen a képzőművészeti főiskolára, menjen műegyetemre vagy számtan-szakra.“

Kétségtelen, hogy „az autonóm és az alkalmazott művészet megkülönböztetésében nem elsősorban az a kiindulópont, hogy mi minek rendelődik alá, vagyis nem az, hogy egy adott alkotást külsődlegesen hol és hogyan alkalmaznak“ (Aradi Nóra). Nagyon is vitatható viszont az, hogy „az autonóm mű nem töltheti be az alkalmazott alkotás funkcióját, sem az alkalmazott az autonómét“. Egy alkotás annyiban tekinthető önállóknak, amennyiben képes arra, hogy eszmét, esztétikai üzenetet közvetítsen szemlélőjéhez, de ezen túl minden esetben dekoratív is, épületet, könyvet vagy akár ruhát is díszíthet: ez nem mond el lent elsődleges funkciójának, mert nem akadályozza meg annak betöltésében. Az alkalmazott mű ellenben nem képes az autonóm alkotás helyébe lépni, mert csak dekoratív: hordozóitól elszakítva értelmetlenné válik — a modern kalokagathikus művészet, a design esetében pedig a „hasznosan szép“ forma egyszerűen elválaszthatatlan az eszköztől, tárgy-

tól. Az alkalmazott művészet tehát a maga eljövendő egyeduralmának hirdetésével, kimondva vagy kimondatlanul, azt is állítja, hogy a művészi valóságtükrözésre törekvő mű fölösleges, üres konvenciók tartják fenn.

A művészi valóságtükrözés és a kizárólag tudatos, filozófiai megismerés éles elkülönítése után már nem lehet Hegel „a művészet vége”-elméletével indokolni az autonóm mű eltűnésének szükségszerűségét. Voltaképpen semmi sem szól amellett, hogy az ideoplasztikának meg kell szűnnie: látszólagos hátránya csupán abból a tényből fakad, hogy szükséges volta nem adódik olyan közvetlenül a gyakorlati valóságból, mint a design esetében. Cocteau mondása — „a költészet nélkülözhetetlen; bár tudnám, mihez” — szórakoztató paradoxon; de nem is kell túl sok töprengés hozzá, hogy felfedjük a költészetnek, általában az eszmeközvetítő művészetnek egy olyan funkcióját, amely nélkülözhetlenségét vitathatatlaná teszi. Az autonóm mű „világszerűsége” a pluralitáson, többoldalú értelmezhetőségen keresztül kielégítheti a technicizált, szupercivilizált környezetben élő ember totalitás-igényét: a műalkotás a maga bonyolultságában csak úgy érthető meg, ha szemlélője-olvasója-hallgatója felhasználja, újrastrukturálja egész ismeretraktárát. Az automatizáció, a termelés egyre bonyolultabbá váló megszervezése elkerülhetetlenül az elidegenedés fokozódásához vezet, tehát fokozottabban kell jelentkeznie az elidegenedetség érzését feloldó, az emberi teljességet biztosító művészet iránti igénynek is. Brecht szerint a művészetet elsősorban az tartja életben, hogy nem kötelező: nem azért csináljuk-élvezzük, mert *kell*, hanem mert szórakoztat, mert szükségét *érezzük* — fölösleges voltában nélkülözhetetlen. A technikai fejlődés maga után vonja a szabadidő jelentős megnövekedését és — minden valószerűség szerint — az általános műveltségi szint emelkedését is: mindez arra enged következtetni, hogy a jövőben nem az ideoplasztika kihalása, eltűnése, hanem sokkal inkább előretörése, gazdagodása, művelőinek és közönségének gyarapodása következik be.

A *kollektív művészet* mint a jövő művészi gyakorlata csak az ideoplasztika „kihalása” után valósulhatna meg: jól meghatározott célra szánt eszközöket szerkeszteni, matematikai képleteket grafikusán ábrázolni csoportosan is lehet, de a legfrissebb társadalmi jelenségekre reflektáló, ítéletet mondó és eszméket hirdető művész csak egyedül dolgozhat. „Az új típusú művész megérti, megérzi, hogy benne és rajta keresztül a nagy egész, a kollektíva alkot” (Bogdanov), de a társadalmilag is meghatározott tartalom csak a művész-*egyéniség* munkájában ölthet valóban művészi formát. A művészetek „nagy összeolvadása”, a schlegeli *progressive Universalpoesie*, Schopenhauer „*zenévé lett művészet*”, általában minden olyan nézet, mely a művészeteket egy, a jövőben beteljesülő egyesülési folyamatban képzelet el, óhatatlanul szembekerül a lukácsi egynemű közeg követelményével — és kérdéses, hogy meg tud-e birkózni vele. A képzőművészet esetében sokkal valóságosabb a további differenciálódás: alkalmazott és autonóm művészet még hangsúlyozottabb elkülönülése. A design, az ornamentikus művészet — lényegében gazdasági törvényeket követve — mindinkább funkciójához idomul, egzaktabbá válik, kollektivizálódik, az ideoplasztika pedig fejlődik a maga külön útján.

MESTER ÉS TANÍTVÁNY

Tanulmányvázlat



Az emberi tevékenység évezredek múltja, e térben és időben kiterjedő építménykolosszus szerkezetének megszámlálhatatlan részecskéjét az ismeretre és önismeretre vágyó, törekvő emberi elme csiszolta össze. Egy tevékenységi ágazatnak az ős-eszmélés és mai civilizációs állapota között feszülő ívét az egymásba illeszkedő részek alkotják, mint a fejlődés megannyi mozzanatának mennyiségi és minőségi kifejezői. Külön-külön mindegyik sajátos részt vállal az EGÉSZBŐL, feltételezve egyik a másikat. A részek kötőanyaga az emberi kutatószellem, az a permanens nyugtalanság, mely tradícióvá nemesíti a részek egymásra utaltságát, folytonossággá célszerűsíti az anyagi és szellemi lét minőségi feltételeinek létrehozását célzó emberi tevékenységet. Könnyen nyomon követhető a fejlődés, ha az anyagi civilizáció megteremtésének különböző területein vizsgálódunk, hiszen a husángra kötözött kődarab és a gőzkalapács lényegében azonos rendeltetéssel és azonos elvek alapján készült. Csupán az történt, hogy az egyre halmozódó tapasztalati anyag ésszerű felhasználásával sok ezerszeresére nőtt a lesújtó kalapács hatékonysági foka. A cél évezredekken át egy: ezért az apáról fiúra szálló tanulságok egyértelműek, és az egyénenkénti hozzájárulással feltétlen a tökéletesedés irányába hatnak.

Nem úgy a művészetben. Ki ne gyanítaná, hogy a hellenisztikus kor szoboralkotásai „tökéletesebbek” a XX. század valamennyi szobránál, vagy hogy a reneszánsz táblaképek művészi, technológiai kvalitás szempontjából felülmúlják korunk számon tartott festészeti produktumainak zömét. Nyilván ezeket a paradox jelenségeket a létének értel-

mét kereső ember szellemi irányváltásai produkálják, mert jóllehet a cél itt is változatlan — az ember felszabadítása minden kötöttség alól —, a lehetőségekbe és módozatokba vetett hit koronként változik. Így aztán eszmei küldetésében a gótika nem lehet tanulsága a barokknak, a klasszicizmus a realizmusnak. Ami bennük közös, ha például a festészetéről beszélünk: a látható világ formáinak hű leutánzása, a torzításra, formabontásra, formaátcsoportosításra való hajlandóság teljes hiánya. Tehát visszatükröző művészetek, összefüggéseiken belül mesterről tanítványra, generációról generációra száll a mesterség elsajátítható, átörökíthető tudása. Ilyen értelemben a művészet és a művészeti oktatás elválaszthatatlanul egymásba fonódnak: a művészet folytonossága művészetpedagógiai folytonosság is.

Hogy a XX. századi modern irányzatok és a művészetpedagógia kérdésében eligazodhassunk, szükséges az elszubjektivizálódott művészetek előtti főbb irányzatok struktúrájának szempontunk szerinti rövid elemzése. Mi közös ezekben? Először is az, hogy visszatükröző művészetek, az érzékelhető világ tükörképei. Még akkor is „realizmusok“, amikor „égi“ dolgokat választanak tárgyul — hiszen a kor festője túlvilági ábrándjeleneteit is földi, a konkrét emberi formából inspirálódó ismeretanyagának felhasználásával fogalmazza elérhetővé. A reneszánsz mester konkrét folytatható tudásanyagot hagy hátra tanítványának, a sztereotip megoldásokig menően. A tanítvány a mester kicsinyített mása, hűen követi ecsetjárását is. Különbségnek marad a temperaméntális eltérés, mely legfeljebb a letét indulati tartalmában nyer kifejezést. Úttörő csak abból lesz, ki a szakmai tudás e kötelező szintjén tehetségének átütő erejével, sajátos színezetével új esztétikumok felé nyit kaput. Vagyis: ezekben a művészetekben csak az lehet új és esetleg korszakalkotó elem, mely a megmódozás lehetőségein felül a tehetség sajátosságaként jelentkezik. A fentiekből kitűnik, hogy a XX. század előtti nagy művészeti korok művészete az alkotó tapasztalati ismeret-halmazának tükröződése, a szubjektív és objektív világ egymásra hatásának fókuszában gyúló művészet. A maga képére alakított, a mindeneket újjászervező művészi fantázia önkénye még nem bontja meg a világ rendjét (a Bosch-féle kivételektől eltekintve). A képírás jelrendszere az érzéki megismerés logikájával ellenőrizhető marad. Így a mester—tanítvány viszony leegyszerűsödik: az örök tanítómester, a Természet mindkettőjük útját egyengeti.

Az a fordulat, mely a XIX. század filozófiájában végbement, a művészi szemlélet alakulásában is döntő mozzanatként határozza meg az elkövetkezendő évtizedek művészetét. A filozófiában a szubjektív idealizmus teremt új alapot az ember és a világ viszonyát tükröző elméleteknek, a művészetben a lélek önkénye kényszeríti szubjektív képletekbe a valóságot. Megindul a művészet elszubjektivizálódásának folyamata, s ha ezt sorsfordulónak nevezi a művészettörténet, úgy tekinthetjük a művészetpedagógia sorsfordulójának is. Míg az előbb felsorolt nagy természetelvű művészettörténeti korszakok példáján láttuk, hogy a művészi ábrázolás lényegében a létezés objektív megmutatkozásának átültetése a vászonra, és a művészi színvonalat a szubjektív rálátás esztétikai-etikai szintje jelzi, addig a XX. század művészetének irányzatai általában a belülről kifelé ható szándék, a „megláttatás“ szubjek-

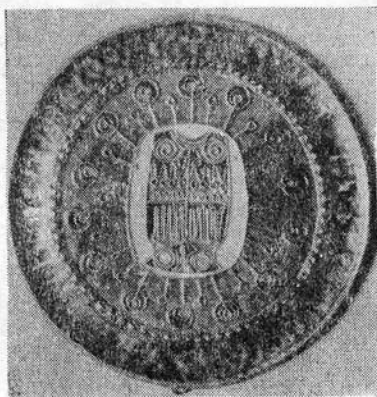
tív indítékát tekinthetik az alkotás kiinduló pontjául. Természetesen fejtegetésünk szempontjából, vagyis hogy a modern művészeti irányzatok hogyan és milyen mértékben viszonyulnak az objektív valósághoz, nagy különbség van egyik és másik között. Döntő viszont az, hogy az ábrázolás folyamatában még a magukat úgy-ahogy természetelvűnek mondó látásmódok mechanizmusa is „én-hangsúlyúvá“ lett.

A szubjektív elemek térhódítása a képalkotásban alapvetésében érinti a kor művészetpedagógiáját. A visszatükröző művészetekben a valóság szemlélet hidat vert mester és tanítvány közé: a forma és tér törvényszerűségei, a látható világ színbeli megmutatkozása mindkettőjük munkásságát lényegében azonos alapokra helyezi. A XX. század festőpedagógusa saját művészetében sokszor a lehetetlennel viaskodik: ÁBRÁZOLNI akarja az ember belső realitásának, a világ dolgaira való rezonálásának azokat a tényezőit, melyekkel kapcsolatosan a szemlélőnek nincsenek mindenkire egyformán érvényes tapasztalati ismeretei. Nyilván egy ilyen művészi gyakorlatnak nem lehetnek általánosan elfogadható pedagógiai elvei sem. Minél elvontabb a kifejezési szándék, a művészi megmódolás lehetőségei annál egyedibbek. A mester *sajátos* lelkitartalmainak kifejezésére *sajátos* formakonvenciót teremt. A tanítvány más fogantatású tartalmai szintén *sajátos* formába kívánkoznak: nem fejezhetők ki mestere eszköztárának igénybevételével. Ebben az összefüggésben sajátos tartalom és sajátos forma fogalmán az objektív valóság tárgyi rendjét önkényesen eltorzító megjelenítésekre gondolok, egészen a legvégletesebb exhibicionista megnyilvánulásokig, melyek nem követhetők már csak azért sem, mert sokszor kétes művészi értékük kizárólag eredetiségükben rejlik. Az autótemetőből kihalászott, összehérszélte Kabriolett mestere mire hivatkozik tanítványa előtt? A tengervízen saját árnyékát festékekkel leöntő megszállott „tanár“ hogyan tudja a stafétabotot tovább adni? Van-e nála egyáltalán stafétabot? Nonkommunikatív művészet nonkommunikatív pedagógiát szül. A tradíciót tagadó művészetből nem lesz hagyomány: önkörén belül újrakezdhető, és eredményes is lehet, de nem folytatható általában.

Természetesen a polgári világ szellemi válságjelenségei ily végletesen „fogalmazó“ szubjektív gesztusok mellett *Picassók* és *Henry Moore-ok* is vannak, akiknek életműve tanúsítja, hogy a humanitástól áthatott művészet örökbecsű és folytatható még akkor is, ha az érzéki megismerés szintjén nem is találkozik mindig mester és tanítvány. A művészi gondolkodásnak ebben a szférájában tehát nem annyira a szakmai fogások közvetlen átviteléről van szó: a mester elsősorban művészetének esztétikai, etikai vonatkozásaival lel követőkre vagy ellenlábásokra. Hogy a modern művészet átadható tanulságai nem annyira mesterségbeliek, mint szemléletiek, azt még a XIX—XX. századi realizmusfajták is bizonyítják. E külön tanulmányt érdemlő témáról itt csak annyit, hogy századunk kutató kedve a különböző realizmus-típusokat olyan mértékben bővítette, amennyire a meghatározó történelmi-társadalmi keret az ember belső világában, a szubjektumban kivetül. Így aztán a kritikai realizmustól a szürrealizmusig, a mágiikus realizmustól a szocialista realizmusig alkotók sokasága dolgozik olyan költött elemekkel, melyeknek külön-külön semmi közük a valósághoz, a kép többi elemével való együttthatásban viszont egy magasabb szinten

reprodukálják azt. Ilyen értelemben a korszerű realista festészet nem tart feltétlenül igényt például a színperspektívára. Az iskolás szintanok helyét a szín lelki funkciója foglalja el, olyan összefüggéseket hozva létre, melyekre a hagyományos természetelvűség alkalmatlan. Természetes, hogy ezeknek a realizmuson belüli stíluszínezeteknek a következő generációkra való áttestálása legalább olyan lehetetlen, mint azt az elvont művészeti irányzatok esetében láttuk. De nincs is szükség ezeknek a személyes jegyeknek az átörökítésére, sokkal lényegesebb, hogy a művészpédagógus valóságához való viszonya realizálódjék tisztán, körülhatárolhatóan nevelői munkájában.

Különös fontosságú, hogy a szocialista társadalom művészpédagógusa személyes példamutatásával hogyan teszi élővé a művésznevelés programját. Mert egyetlen művészettörténeti korszakban sem volt ki téve a tanulnivaló művésznövendék annyiféle, szándékában, eszközeiben jó és rossz művészi ráhatásnak, mint korunkban. A tömérdek információ lehetőség az eszmék szabad áramlásának korszakában az ifjú művésznemzedéket nehéz szellemi próbára teszi. Noha a mindenkori ifjúság igazságérzettel megáldott, és a maga tisztaságával feltétlenül rá lel a továbbvivő lehetőségekre, korunk szellemi forgatagában néha szüksége van az eligazító kézre. Századunk az eszme-konfrontációk kora, és az eszmehatárokat áttörni akaró ideológiai tendenciák a művészi képalkotás sokszínű áradatában a napi politika tényszerűségén túl hatnak. Nem elfelejtendő, hogy az ifjú művész mindig is hajlamos volt a drámai „nagyotmondásra“: ez magyarázza fokozott receptivitását az elmúlás-hangulatú, az emberiség sorskérdéseit végletesen pesszista színezetben (ami adott esetben lehet nagyon művészi) fogalmazó képekkel szemben. De legalább ilyen veszélyes az ifjúság egy másik részének az a hajlandósága, amivel kizárólag a „tisztá“, problémamentes képzőművészeti hagyományoknak nyit kaput, mereven elzárkózva egy humánközpontúbb látásmód korszerű lehetőségeitől. Ebben közrejátszanak a nem is olyan távoli múlt elriasztó példái. Így aztán világos, hogy a pedagógus sokkal inkább, mint bármikor, a révkalauz szerepét tölti be az ifjúsági eszmei irányításában. Eszmei hivatása: a minél szélesebb horizontra való rálátatás, olyan művészi lehetőség felcsillantása, melyben egy mélységesen humanista, a problémákat feltáró, ígéretesebb jövőt láttató művészet foganhat.



Nagy Enikő: Disztál

FOTÓ, GESZTUS ÉS KÖZEG

„A fénykép jelentősége gyakran apró történetek formájában tudatosul az emberekben. Az egyik ilyen történet szerint a vendég a gyönyörűségtől alig tud szóhoz jutni, és így kiált fel: Kedvesem, gyönyörű gyereke van! — Ó, ez semmi — válaszol az anya —, ha látná a fényképét! — A fényképezőgép mindenütt jelen van, mindenhová behatol, kapcsolatot, összefüggést teremt a dolgok, jelenségek között... A fényképezés forradalmi változást okozott a hagyományos művészetekben. A festő többé nem ábrázolhatta úgy a világot, ahogy a fotó is képes volt visszaadni. A belső mozgás, a lelki folyamatok rögzítésének igénye teremtette meg az expresszionizmust és az absztrakt művészetet“ — írja Marshall McLuhan.

Napjaink „progresszív“ vizuális törekvései viszont főként az expresszionizmus és az absztrakt művészet reakciójaként jelentkeznek, megkérdőjelezve mindezen irányzatok és az egész művészet objektív tárgyiaságát. A reális — objektív — világ, a reális emberi gesztusok kapnak mindinkább hangsúlyt, melyek visszaadásában sok esetben a legapróbb részletek is totális fontossággal jelentkezhetnek. A magasugró mozgásának, a ló galoppozásának, a madár repülésének részlet-lényeges fázisairól a fényképezőgép „fagyasztó“ képessége segítségével szereztünk tudomást. Látásunk — nyitott szemmel a nagyvilágban — fókuszos: a tudóságnak csak azt a részletét látjuk, mely számunkra egy adott, szubjektív pillanatban fontos, vagy fontosnak látszik. A többi részlet homályos, vagy teljesen elsikkad. A filmfelvevő vagy a fényképezőgép lencséje — mint a neve is mutatja — objektív: mindent rögzít. Rögzíti a „kiválasztott“ jelenséget, kísérőjelenségei kísérőjelenségeivel együtt: érzékszervünk meghosszabbítása. Az alkotási folyamat első mozzanata a fény hatására bekövetkező kémiai reakciók: a valóság a fény segítségével, lencséken keresztül, kémiai úton mintegy magától kerül fel a filmre. A negatívról készült pozitív kép a valóság majdnem megközelítő hasonmása. Kezünkben van tehát a reális világ egy „reális“ része, sokszorosítható, és közvetlenül hathatunk rá. Újból McLuhant idézve: „Médiumnak tekinthetünk minden olyan eszközt, mely megnyújtja, kiterjeszti a cselekvő ember képességeinek határát. A médiumok közös jellemzője, hogy tartalmuk egy másik közlési eszköz. Az írás tartalma a beszéd, a nyomtatott szövegé az írott szó, a táviraté a nyomtatott szöveg. Minden kifejezési forma a médium fogalmába sorolható, és tartalma, végső soron, maga a felhasználó ember.“

A vizuális tömegkommunikációs eszközök — a film, a fotó, tévékamera, xerox-kópia, video-tape, nyomtatott képek — éppolyan „anyagá“, „közegé“ válhatnak és válnak napjaink képzőművésze számára, mint az agyonhasznált szén, olajfesték, márvány és társaik. Ez esetben a műalkotás „húsége“ tisztán technikai kérdés. A lényeg a fentebb emlí-

tett eszközök és a képzőművészet kölcsönhatása, mely nagyfokú funkcionális változásokat eredményez éppen a vizuális művészetek szintjén. A látványközlés, -áttétel több fokozatban valósulhat meg, a leképezés módjai szerint. (A „leképezés“ szó a látványtól a közlésig megtett utat jelöli.) Ezek a fokozatok a következők: természet utáni leképezés (természet utáni rajz, festmény stb.), emlékezet utáni leképezés, mechanikus leképezés (tárgy lenyomata, fotó stb.), valamint a mechanikus leképezés leképezése. Számunkra természetesen a negyedik fokozat, a fotó (mechanikus leképezés) leképezése kerül előtérbe éppen a tömegkommunikációs eszközök fentebb említett objektív voltaért, valamint a fotó képzőművészeti szempontból lényeges funkciói miatt. Lawrence Alloway szerint „egyes fényképek jelen nem levő műalkotásokat tesznek jelenvalóvá, mások magukat tételezik műalkotásként, megint mások dokumentumok dokumentumául szolgálnak“. (*Studio International*, 1970. ápr.) Beke László a fotó négy — dokumentatív, mágikus, reprodukív és metaforikus — funkciójáról beszél (*Fotóművészet*, 1972. 2.). Vizsgáljuk meg ezeket közelebbről néhány, napjainkban mind nagyobb teret hódító képzőművészeti irányzat (Action Art, Project Art, Land Art, Concept Art) és „fotófelhasználó“ képzőművész alkotásain keresztül.

A fényképezés a környező, mulandó valóság megörökítésének szükségletéből jött létre. *Dokumentatív*, mivel megörökíti a mulandót, a szabad szemmel nem láthatót, a másodperc töredéke alatt történőt. A fotó dokumentatív funkciója fontos: az említett objektivitással vágja ki a va-



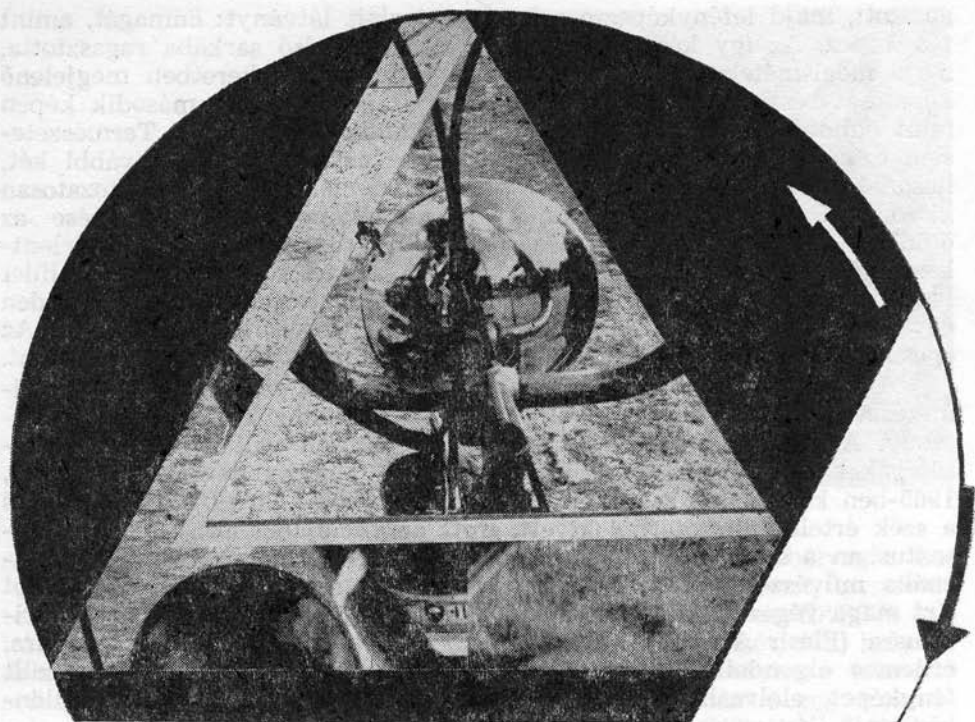
Allan Kaprow: „Runner“ (happening)

lóság-részeket, jelenségeket, és maga is tárgyá, bizonyítékká válik. „Valóság-konzerv“. Az Action Art — akciók, happeningek művészete — számára a fotó mint dokumentum létfontosságú. Egy happeningről készült dokumentumfotó új esztétikai értékek hordozójaként szerepel, ugyanakkor sokszorosíthatóságánál fogva korlátlan számú szemlélő elé tárja a manifesztáció mozzanatait. E dokumentum-fotó tárgya, a mozzanat, végső fokon éppen a dokumentáció érdekében jött létre. A happeningek művészei a széles tömegek számára alkotnak, megkérdőjelezve a művészet „szentély-szerűségét“ és megvásárolhatóságát. Mint egyik képviselőjük, Allan Kaprow mondja: a happening mint olyan efemer, és éppen ezért nem vehetik „birtokukba“ a pénzeselek.

A fotó tehát leképezett realitás, és mint ilyent általában azonosítjuk magával a realitással: egy fotóra irányuló összes gesztusaink lényegében magára a valóságra irányulnak. Összevesztem a barátnőmmel, többet nem akarom látni, tehát összetépem a fényképeit. (Az, hogy ezután látom-e még vagy sem, más lapra tartozik. A gesztuson van a hangsúly.) Mi ez, ha nem maga a tiszta *mágia*? A leképezett valóság-rész a kezünkben van, kedvünkre modellálhatjuk, átalakíthatjuk. Különböző léptékű valóság-részek vagy közlési rendszerek kerülnek így közös nevezőre, a fénykép síkjára. Az elképzeltések az esetek többségében megvalósíthatatlanok, de a művésznek ez nincs is szándékában: a kész mű, a fotó azonos az elképzeltessel. Ez lényegében a Project Art — elképzelt-, tervművészetnek fordíthatjuk — munkamódszere. Christo (Ch. Javacheff) túllép a fotón mint közegen: elképzeltéseit megvalósítja. Műanyagfóliába csomagolta egy ausztráliai öböl szikláit, 1972-ben pedig elkészült egy hatalmas völgyzáró-függönye („The Valley Curtain“, Rifle Gap. Colorado). Olyan, mint egy igazi vörös függöny, pontosan úgy kellett felszerelni, mint ahogy egy vörös függönyt szokás. Ugyanakkor nem lehet leengedni, felemelni, félrehúzni, elzárja a kilátást, bizonyos távolságból viszont a vörös műanyagfólia már átlátszó. A függöny elzárja az egész völgyet, de egy adott pontján „átengedi“ az országutat. Christo függönye és közismert „csomagjai“ nem műalkotások tárolására szolgálnak, hanem ők maguk a műalkotások.

Christo munkái és elképzeltései Land Art-megnyilvánulásokként is felfoghatók. A Land Art (tájművészet) az Earth-szel (földművészet) és az Arte Povera-val (szegény művészet) együtt megint csak a vizuális tömegkommunikációs eszközök reprodukzív és dokumentatív lehetőségeihez folyamodik. A művész lényegében ezen esetekben is a táj, a környezet képébe avatkozik be, a környezet aktív megváltoztatásáról fénykép, film, tévéfelvétel készül. Walter de Maria két, 800 m hosszú, párhuzamos vonalat húz a Nevada sivatagban (a művész kézjegye, ami teljes egészében csak légifelvételről látható). Hírlapi fotó 1968-ból. Arizonában a nagy havazások miatt a külvilágtól elszigetelődött navajo-indiánok hatalmas kört taposnak a hóba, közepén a „hey food“ („hé, ételmet!“) szavakkal. Az éhezők lábjegye — hóbataposott étel — szintén csak légifelvételről volt látható.

Ezek a képek olyan eseményekről tudósítanak, melyek a közlés pillanatában már nem léteznek, és ugyanúgy soha meg nem ismétellhetők. Reprodukált valóság-konzervek. Mint a happeningek esetében is, itt is megjelenik a fotó *reproduktív* funkciója. Egyetlen negatívról mondhatni



Cseke Tamás: Kanyarban

korlátlan számban készülhetnek fényképek, melyek a vizuális tömegkommunikációs eszközök segítségével korlátlan mennyiségben és nagy hatókörben terjeszthetők. Jan Dibbets, munkáiról szólva, a következőket mondja: „...nem megőrzésre készítem őket, hanem lefotózásra. A műalkotás: a fotó. Munkámat bárki reprodukálhatja.“ A műalkotás már nem egyedi, nem képezi adás-vétel tárgyát, hanem akárki számára hozzáférhető. A tömegkommunikációs eszközök révén mindenki értesülhet a művész gondolatairól, elképzeléseiről, javaslatairól, részesülhet belőlük, magáévá teheti őket.

És miben áll a fénykép *metaforikus* funkciója? Idézem Beke László már említett írásából: a fotó, mint a látvány leképezésének egyik leg-hívebb módja, adott művészeti kontextusban úgy jelenik meg, mint maga a művészet. (Akárcsak a reneszánsz festészeten az ablak és a tükör.) Tekintve, hogy a Concept Art (fogalmi művészet) legfőbb feladatának — ha egy mondatban meg lehet fogalmazni — a művészetnek mint olyan-nak a vizsgálatát tartja, érthető a metaforikus funkció előtérbe kerülése. Ahogy évtizedeken át a fotó a mechanikus festészeti naturalizmus erősen pejoratív metaforája lehetett, úgy — a vizuális kommunikáció jelentőségének növekedésével párhuzamosan — ma az egész művészetet, sőt magát a kommunikációt is jelentheti.

„Authorization“ — felhatalmazás, engedély — a címe Michael Snow kanadai művész alkotásának. Egy tükör közepére ragtapsz keretet ra-

gasztott, majd lefényképezte a keretbe foglalt látványt: önmagát, amint fényképez. Az így készült képet a keret bal felső sarkába ragasztotta, majd megismételte a műveletet, ezúttal azonban a keretben megjelenő képmását részben eltakarta a felragasztott fotó, mely a második képen mint elmosódott, új mélységréteget alkotó sík jelentkezett. Természetesen, ez a kép is beragasztódott a keretbe az első mellé. További két, hasonló módon készült fotóval betelt a keret, melyből ezáltal fokozatosan kiszorult Snow tükörképe. Ennek a végső állapotnak a leképezése az ötödik, utolsó fotó, mely az előző négy fázist rögzítette, az összes jelentkező mélység-élesség differenciálódásokkal. Ez a fotó a nagy tükörfelület bal felső sarkába került. Egyszerre jelenik meg tehát a művelet minden egyes fázisa a szemlélő tükörben jelentkező (fordított) képmásával. Az egész visszafordul önmagába. A kép tárgya maga az alkotási folyamat.

A Concept Art mint irányzat saját maga, vagyis a művészet értelmezésével foglalkozik — a művészet pedig mindig ember—valóság viszony. A fogalmi művészet paradoxon, tudatosan vállalt, érdekes lehetőségeket rejtő paradoxon. Joseph Kosuth *Egy és három szék* című, 1965-ben keletkezett munkája egy valódi székből, ennek fényképéből és a szék értelmező-szótárból kivett, írott definíciójából áll. Ebben a kontextusban a székről készült fotó, a szék-valóság leképezése magát a vizuális művészetet jelenti. Metafora. Kosuth szerint, mivel a Concept Art maga végez kutatásokat a művészet fogalmáról, nincs szüksége kritikusra (Flash Art, 1971. feb.—márc.) Visszatérve az előbbi munkára, érdemes elgondolkozni rajta. Látjuk magát a tárgyat, a róla készült fényképet, elolvashatjuk a róla szóló szöveget. Próbáljuk „megkülönböztetni“ őket egymástól.

Jól ismerjük a dadaista és szürrealista fotomontázsokat, melyek a fotó mágikus funkcióját használták ki. A pop-művész számára maga a fotó is tárgy lett — a hétköznapi pop-dokumentumok dokumentuma. Egy közlekedési balesetről készült fénykép egy napilapban — sajnos — annyira hozzátartozik hétköznapijainkhoz, mint egy szál virág. Andy Warhol mindkét motívumhoz ugyanazzal a hideg személytelenséggel nyúl, és állítja elének őket. *Szombati baleset* című, 1964-ben készült munkáján kétszer jelenik meg egymás alá nyomva, félelmetesen kinagyítva ugyanaz a baleseti rutinfotó. A szitanyomat tökéletesen utánozza az újságok fényképeit: egy lap két példányát összehasonlítva ugyanaz a fotó sohasem tökéletes mása önmagának. Allan Kaprow *Runner* című happeningjéről készített fénykép — mint már láttuk — reprodukálja és dokumentálja a megtörtént eseményt. A résztvevők egy mérföldnyi hosszúságú kátránypapír-csíkot göngyölték ki, majd össze, ezzel jelképezve az akción résztvevő művészek energia-fúzióját. Gulyás Gyula *Terv* (1971) című munkája javaslat környezetünk „átalakítására“. A Project Art munkamódszere szerint ez esetben is a kész mű maga az elképzelés: össze kell varrni egy sziklafal repedését, nehogy lezuhanjon a roppant köztömeg. A sziklafalról készült fénykép a repedés mindkét oldalán ki van lyuggatva, hogy a lyukakon igazi spárgát lehessen átfűzni, mint egy cipőfűzőt. Erről a lapról reprodukálás céljából újabb fotó készült. Kép-mágia, mely a fotó dokumentatív és reprodukív funkciójával együtt hat. A már említett Christo mellett a Land Art (táj-művészet), Earth Art (föld-művészet) és Arte Povera (szegény-művészet) képviselői fotóhasz-

Kecskés Péter: „1300“



nálatára a dokumentatív és reproduktív funkció nyomja rá bélyegét. Les Lesine egy Earth Art-kiállításra utaztában 31 000 fotót készít, természetesen a tájról, a „föld“-ről, némelyik fényképre rákerül az EARTH felirat meg egy kevés festék. A galériában ezeket szórja szét, föld helyett. Jan Dibbets *Perspektíva-korrektció* című munkája esetében a televízió szerepel médiumként. Trapéz-formában barázdákat szántat egy traktorral, a tévé képernyőjén ez a trapéz lehetetlen térhatást keltve, párhuzamos oldalú négyszöggént jelenik meg. A gondolatmenet határozottan „konceptes“: a téma csupán látszólag érdekes, a művészi kommunikáció kérdése áll a középpontban — a fotó, film, tévé kommunikációs eszköz. A művész azért nyúl a kamerahoz, hogy rákérdezzen annak lehetőségeire, arra, amire csak a kamera által képes. Cseke Tamás munkájának *Kanyarban* a címe. Számára a fotó csupán eszköz, viszont a gondolati általánosítást már a látvány fényképezésének pillanatában kezdi el: lefényképez egy robogót, gondosan figyelve a krómozott részeken tükröződő látványra, majd szétdarabolja a képet, és útjelzőtáblaszerűen újra összeállítja olymódon, hogy az egymás mellé került leképezett valóság-részek a kanyarban levő jármű utasának látását, lelkiállapotát tükrözzék.

A művész számára korlátlan lehetőségek adódnak — csak az „objektívbe“ kell néznie.

Mindezek az irányzatok jóformán napjainkban jöttek létre, képviselőik a jelen pillanatban is alkotnak. Munkáikat nem szabad és nem is lehet egyszerű kézlegyintéssel elintézni vagy ridegen elutasítani. A vizuális művészetek megújulási tendenciáját jelentik, a tömegkommunikációs eszközök, főleg a fényképezés segítségével és hatására. Az egész, hagyományos értelemben vett képzőművészet alapvető, funkcionális változásának vagyunk tanúi, elsősorban a műtárgy mint privilégium eltűnési folyamatának. E folyamat végső kimeneteléről semmit sem lehet jósolni — viszont létezését sem lehet tagadni.



MINDEN JOG A SZERZŐÉ

Még az a jog is, hogy miközben a megváltáson fáradozik, órabérben ácsolhassa önmaga keresztjét.

E jelkép aligha illik aszketikus és az érzelem krajcáraival fősvényen bánó természetéhez, a párhuzam mégis fölkinálkozik. Hiszen nem első ízben láttuk, hogy aki az élet fájának kemény kérge alól akarta előbontani a közösség álmait, veszélyesen közel került a kereszthez vagy a bitófához.

Igen, az érzelem szavait mindig módjával használta, de vajon remélhet-e kegyelmet az erőszaktól az, aki hangosan elsírja magát, avagy lelkének megbicsaklásával csak bátorítja ellenségeit? S mutathatta-e gyengének magát Ő, akit az *új nép*, a *másfajta raj* épp azért küldött, hogy egy osztály erejéről hírt adjon?

Igy hát inkább fönntartotta magának a halálmakacs hallgatás és a megkínzattatás jogát, a türelem és a titoktartás jogát, az örök vándorlás és az örök elbukás jogát, miközben éhségét reménykedéssel, szomjúságát ecettel csillapította.

Ebben a kálváriában alakult ki egyénisége teljessé és törhetetlenné az idő időtálló anyagából: az arc, amely egymásra torlódó redőivel a vulkanikus szigetek ősgyíkjaira emlékeztet — talán azért, mert számára mindig is forró talaj volt a valóság — és a tekintet, amely annyi gyaláztatot látott, de nem tudott kegyetlenül és bosszúállón meredni senkire. Mert a szenvedés csak a kishitűeket sújtja le, de a bátrakat, a közösségért munkálkodókat fölmagasztalja.

Mint ahogyan a mondatait is fölragadta és kisodorta az iskolásfüzetek szorongatóan szűk és ide-oda dülingélő ösvényei közül az egyetemesség tág országútjára, hogy az ő egyszerű munkása egy hullócsillag fényénél is megpillanthassa a távoli célt és a jelzőtáblákat, s gyalog indulhasson el a spanyol barikádok felé.

Már ebből láthatjuk, hogy számára az írás mindig cselekvés, hogy szavait a szükségszerűség túfokán kényszeríti át; talán emiatt kissé mindig érdesek, szabálytalanok, de a szabadulás örömével vonulnak, miközben némelyikük szüntelenül kilép vagy nekiütődik a másoknak; mégis erős és diadalmas özönlés ez, és nincs megállás; ahol pedig a szavak proletárijai birtokba veszik az irodalmat, ott nemcsak a helység rajzát készítik el pontos és éles vonalakkal, de csodás jelképeket varázsolnak elő: megkönnyebbült mosollyal lép közénk a kirakatba állított perzsa-báb, mezítlábas gyerekek kezdik mérni az új időt, szaporán ketyegve az elrontott vekkeróra helyett, és Szobor Juli megmintázott alakja magasodik fel előttünk, az örök szomszéd, Nagy István nevében és tehetsége jóvoltából; abból a tehetségből, melynek méretét könyvhelyeinek a lábánál még ma sem tudjuk pontosan áttekinteni.

SÖNI PÁL

TÁRSADALMISÁG – LÉLEKTANI HITEL

Lényegében Földi János történetét játssza le újra — ezúttal városi környezetben és szélesebb keretben — a *Nincs megállás* (1933). A meggazdagodási ábrándokat s „önállósági“ illúziókat melengető Krisán Miklós asztalos mestert reális helyzetének felismerésére és munkásöntudatra ébreszti a valóság. A gazdasági válság sodrában és az osztályharc tetőfokra hágó feszültségében, megpróbáltatásaiban, hasonló folyamaton megy keresztül Klári, Kilin és a regény még néhány epizódszereplője.

Közös eleme a két történetnek a konfliktus családi komponense (ami a téma legelső megközelítésében, a *Semleges Vig Péter*-ben hiányzik): az első változatban apa és fiú áll egymással szemben, itt inkább a két fivér, Miklós és kommunista öccse, Péter között — tehát a nemzedéki problematika kiküszöbölésével — folyik a küzdelem. Megismétlődik a közös börtöncella-motívum is, szinkronizált és bővített formában: Miklós együtt raboskodik Péterrel és Bálinttal, volt segédével is, aki szintén ellenfele. Bővül, családi vonatkozásban, a konfliktus a szerelem frontján is: az ifjú Földit eleve igaz emberi kapcsolat fűzi élettársul választott elvtársnőjéhez, míg Miklós érdekházasságot köt, felesége és ő külön-külön járja meg a maga kálváriáját, hogy végül a társadalmi harcban immár elvtársakként újra összekerülve, igazán élettársakká legyenek. Kovariáns e magánjellegű változásokkal a társadalomrajz bővülése és

gazdagodása: az ország egész munkásságának harcaival összefüggő megmozdulások dokumentáris értékű elevenítésével találkozunk, sztrájkoknak, spontán és szervezett tömegtüntetéseknek, politikai csoportok ütközésének s a csoporton belüli átalakulásoknak vagyunk tanúi. Mindez a műelemzés számára is új lehetőségeket kínál, hiszen nyilvánvaló, hogy minél gazdagabb a mű, annál gazdagabb lehet annak „homomorf leképezése”: az elemzés.

Széles Klára a *Kísérlet egy műelemzés-modell felállítására* című tanulmányában (*Filológiai Közöny*, 1972. 1—2. 130—146.) minden műelemzés elengedhetetlen feladatákként a mű fókuszának (F) megkeresését jelöli ki. Az F „a mű sajátos sűrűsödési pontja, góca, gyűjtőpontja”, mely igen változatos formában jelentkezhet, de mindenképp jelentős elem, a mű lényegét hordozza. „Ez a jelentőség funkcionális telítettségéből következik. Illetve meg is fordítható: a funkcionális telítettség jelentőségének tartalma. Funkciógazdag, mert nyíltan vagy burkoltan belső összefüggések csomópontja.” Az F természetének lényeges vonása: alapvető kettőssége, „bipolaritása”. (Ez egyébként a mű egészének is sajátossága: „az esztétikumnak magának elidegeníthetetlen lényege ez a kettősség, az ellentétes pólusok közti állandó ide-odavillanás” — idézi Hankiss Elemér megállapítását a tanulmány.) Az F „akár konkrét, akár elvont, mindenképpen egy híron pendül az egész művel — pontosabban: olyan húr, amelynek megpendítésére az egész mű visszhangzik [...], az F jellemzése már előrevetíti az eljárás menetét is. Az F-nek és a mű egészének lényegi összefüggése tükröződik az F és az eljárás (P: Procesz) lényegi egybevágásában”. Az F kibontása már a mű hálózatainak kitapintásához vezet. A műelemzés menetének sémája tehát: „1. A fókusz (F) feltárása. 2. A mű hálózatainak — hálórendszerének — fölfejtése (P). 3. A fókusz(ok) és hálózat(ok) kölcsönös összefüggései.”

Visszatérve mármost a *Nincs megállásra*, könnyűszerrel megállapítható: az F maga a cím, egyben téma. (Ilyen fókuszú műként a Széles Klára tanulmányában foglalt táblázat III. pontján Mallarmé: *Évantail*-a szerepel.) Mindjárt hozzátehetjük azonban: az F általános érvényűnek adott „bipolaritását” itt nem észleljük. A „nincs megállás” vonatkozhat a középrétegek felmorzsolódásának folyamatára vagy — tágabb értelemben az egész társadalomnak „rohanunk a forradalomba”-dinamizmusára, de mindenképpen *társadalmi* szférában marad: dekódoló tudatunkat észlelhetően nem készíti „ide-odavillanásra”. Az F itt is „egy híron pendül” a mű egészével: ez az uni-polaritás az egész mű sajátos vonása. Azt jelenti ez, hogy nem tartozik az esztétikum-tartományhoz? Elhamarkodott volna e következtetés. Mert az egyértelműség itt is csak látszólagos, itt is minden az, *ami* és mégsem az, az ingamozgás itt is adott, de amplitúdója 0, a zéró pedig nem „semmi”, hanem szám. Olyasféle jelenséggel állunk itt szemben, mint amilyen a stilsztikában a „degré zéró”, s e jelenség elvezet a mű hálózatának felfejtéséhez, vagyis a P itt is F függvényének bizonyul, azonos F „ön-kibomlásával”.

Elindulási pontunk ama határozott, koherens *társadalmiság*, mely — mint láttuk — mind az F, mind a hálózat sajátja. E társadalmi determinációt nemcsak objektív értelemben kell vennünk — vagyis hogy a mű témája a társadalmi mozgás bemutatása, vagy hogy a társadalmi vonatkozások végig mindenben dominálnak —, hanem alanyi értelemben

ben is. Valóban, Nagy Istvánnál, inkább mint bárki másnál, érezzük, hogy a műalkotás alanya nem csupán egy egyén, hanem — Lucien Goldmann terminológiája szerint — a „transzindividuális szubjektum“. Érezzük a „kollektív öntudat“ jelenlétét: egy bizonyos társadalmi csoport látja itt s láttatja a világot és benne önmagát. Ám „az író nem képviseli a kollektív tudatot, mint ahogy azt a pozitívista és mechanista szociológia hosszú ideig elképzelte, hanem ellenkezőleg, azokat a struktúrákat, melyeket ez a tudat viszonylagosan és kezdetlegesen kidolgozott — nagyon nagyfokú koherencia felé *taszítja*. Ilyen értelemben a mű egyedi tudat — a mű megalkotójának tudata — közreműködésével létrejött kollektív öntudatosodást jelent. Ez az öntudatosulás következésképpen nyilvánvalóvá teszi a csoport számára azt, ami felé »tudta nélkül«, gondolkodásában, érzelmi világában és magatartásában törekedett.“ (L. Goldmann: *Sociologia literaturii*. București, 1972. 139. Kiemelés tőlem — S. P.).

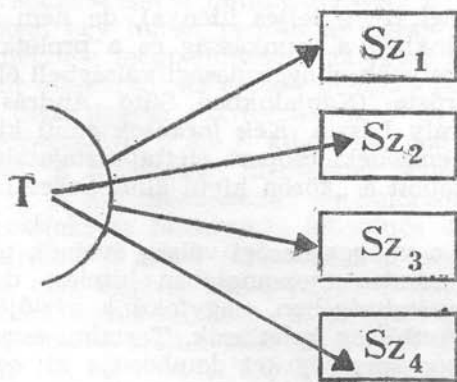
Pontosan ez történik Nagy István művében és művével, ez az, amit Gaál Gábor úgy fejez ki: „értelemmel lát el egy feje tetejére került világot.“ E nagyon nagy fokú koherenciát, hogy ti. a regény minden eleme, minden eseménye a „nincs megállás“ irányába mutat, a csoporton kívül álló leegyszerűsítésnek, idegennek érezheti (jellemző például az értelmiségi réteg teljes hiánya), de nem így a „csoport és annak tagjai“, esetükben a munkásság és a proletariátus soraiba zuhanó kispolgárság, melynek világgazdasági válságbeli életérzését a regény reveláló erővel tükrözte. (Napjainkban Sütő András *Anyám könnyű álmot ígér*-je és Király László *Kék farkasok* című kisregénye idézi ily egyértelműen egy nemzedéki csoport élettapasztalatait és érzéseit. Nem véletlen, hogy ez utóbbit a „körön kívül álló“ Szócs István oly „idegennek“ látta.)

A kép, amelyet a világgazdasági válság éveinek társadalmáról Nagy István fest, reális, minden mozzanatában hiteles, de nem azonos a nyers valósággal: sűrítettségében, nagyfokú kohéziójával „eltérített“, s ezzel már egyfajta kettősség keletkezik. Tartalmi-eszmei vonatkozásban a koherencia a törvényszerűségeket domborítja ki; semmi sem véletlenül történik, minden a társadalmi mozgás törvényszerűségének következménye: Szilveszter azért örül meg, mert nyomorát még a gyárból való elbocsátása is tetézi; Miklós műhelyének anyagi romlásában nagy szerepet játszik, hogy nem kapja meg Klári hozományát. De a pénztől nem azért esik el, mert Kláriék becsapták: a hozomány megvolt, csak a társadalmi mozgás, a bank csődje, a „nincs megállás“-menet sodorta el. Bizonyos „eltérítést“ (*Abweichung*, deviation), „kollektív öntudatosodást“ szolgáló, fokozott koherencia irányába ható lökés az a körülmény is, hogy a regény a harmincas évek elején valahogy közvetlen közeli perspektívaként láttatja a proletárforradalmat. A *Földi János*-ban is van egy jelenet, ahol a rabok zajt hallanak az utcáról, nyugtalanságot érzelenek az örök körében, és azt hiszik, odakint kitört a forradalom. A *Nincs megállás*-ban pedig Péter így gondolkodik: „A mi oldalunkon van az igazság. Jöhet a börtön, az üldöztetés, mégis mi leszünk a győztesek. De hát lehetne ez másként? Csak egy vállrándítás, és összedől ez a világ.“ Több ez a forradalom győzelmébe vetett hitnél: modellezés, a „csoport“ maximális koherenciáját képviselő tudatosítás.

E tömörítés, unipolaritás, egyirányba mutató és bizonyos mérvű „eltérítés” — óhatatlanul s szinte az író akarata ellenére — esztétikai funkciót is teljesít. A rendezettség gyönyörködteti a szemet (még egy egyszerű mértani ábra is). De ez a rendezettség nem statikus, hanem dinamikus, gyors és szüntelenül gyorsuló ütemében is érvényesül. Ez az ütem a valóságé, a meglódult társadalomé, de ugyanakkor szerkezeti elem is, regénystruktúra, esztétikai funkció, mely az F érvényesülését, „önkibomlását” szolgálja. Ily módon ennek az F-nek is sajátja a bipolaritás.

Még érdekesebb az alig észlelhető kettősség, a hálózatban, a jellem-ábrázolás síkján.

A határozott társadalmiság abban is megnyilvánul, hogy a hősök jellemképében, lelki életében bekövetkező változások *kívülről*, a társadalomból indulnak ki. Ha kölcsönvesszük a szegedi novellaelemző konferencia egyik előadójának (Bécsy Tamás) a *Barbárok* elemzésében használt jelölő rendszerét, vagyis a viszonyokat és a viszonyok irányát nyíllal, a személyeket pedig egy-egy négyzettel jelöljük, a következő sémát kapjuk:



ahol a T a társadalom, az Sz₁, Sz₂, Sz₃, Sz₄ pedig a regény különböző szereplői. Egyes nyilak a körívről indulnak, és csak a négyzet oldaláig érkeznek el, ezek a véletlenszerű eseményeket jelzik, melyek nem indítanak el mélyreható változásokat a hősök lelkében, más nyilak a T *belsejéből* indulnak ki, és *behatolnak* a négyzetbe: ezek a társadalmi törvényszerűségekből fakadó mozzanatokot jelölik, melyek gyökeresen megváltoztatják a hősök tudatát, gondolat- és érzésvilágát. Szilveszter megőrülésének, Kilin változásának, Miklós és Klári öntudatra ébredésének egyaránt külső: társadalmi az indítéka. Olyan véletlenszerű események azonban, mint Miklós első letartóztatása vagy Klári értesülése arról, hogy ismeretlen apja nem gróf, hanem egy kocsis volt, még nem alakítják át őket. De olyan események, mint Miklós második letartóztatása vagy Klárinak a gyárba kerülése, melyek a középrétegek elproletarizálódási folyamatának törvényszerűségéhez kapcsolódnak, s abból indulnak ki, egészen átformálják gondolkozásukat, erkölcsi-érzelmi habitusukat és a kettejük közötti viszonyt.

A belső változások külső, társadalmi indíttatását gyakran úgy értelmezték, hogy a munkásíró elhanyagolja vagy lényegtelennek tartja a lélektani vonatkozásokat. A Nagy Istvánról vázolt első portréban magam is így írtam: „Bármennyire is paradoxális ez, az író éppen arra nem fordít gondot, ami regényének tárgya: Miklós és Klári átalakulására. Pontosabban: nagyon is nagy gondot fordít erre, rendkívül világosan mutatja meg a törvényszerűségeket, amelyek ehhez az átalakuláshoz vezetnek és kell hogy vezessenek, az élmény erejével vetíti elének az erőket, amelyek hőseire hatnak, de maga a folyamat, az, hogy odabent, a lélek rezdüléseiben miként megy végbe ez a változás — homályban marad.

És ez nagy hiba. Nem is annyira a *Nincs megállás* művészi hitele tekintetében — hisz végső soron megértjük és elfogadjuk ezt a változást —, mint inkább a továbbjutás szempontjából. Ahogyan az író kezeli Miklós és Klári sorsának alakulását, egymáshoz való viszonyát, abból kitűnik, hogy mindent a külső körülményekre épít. Megteremti a két ember megjavulásának feltételeit, és azt hiszi, hogy ezzel máris, mintegy varázsszóra, megoldódott minden: a korábban sekélyes, sőt aljas embernek megismert Miklós egyszeriben nemeslelkűvé válik, és a házastársak között, akiket mindeddig csak az anyagi érdek, sőt még az sem: pusztá jogi keret tartott össze, máris igazi érzelmi szálak fonódnak. Egyfajta lélektani közömbösség ez, amivel nem lehet sokra jutni a regényírásban.“ (Kacsó—Sóni—Abafáy: *Három portré*. Bukarest, 1963. 77—78.)

Mindebben sok az igazság, és a fejtegetés irodalomtörténeti érvekkel is alátámasztható: visszahatás volt ez a pszichológiai nihilizmus a polgári regényekben dívó mélylélektani elemzésekre (az erdélyi irodalomban például Makkai és Tabéry regényeiben); egyfajta lázadás volt ez is, s a munkásíróhoz jobban illő újmódi hozzáállás, mely analog azaz, hogy a szubjektivitásokban tobzódó avantgarde is eljutott a tárgyias Neue Sachlichkeihez. A képet azonban módosítani kell, mert statikusan szemléli a kérdést, nem veszi figyelembe éppen a „nincs megállás“ koherenciát. S minthogy *mozgásról* van szó, a kérdést legjobban a fizika területéről vett analógiával közelíthetjük meg. (Egyébként Széles Klára szerint a műelemzés elengedhetetlen összetevője: „egy vagy több, szaktudományos vagy egyéni — valamely tudomány fogalmaival dolgozó, esetleg azokat kombináló vagy nem-tudományos eszköztár, terminus technicus-rendszer.“ A *Földi János* elemzésében a piktúrához folyamodtunk*, ezúttal a természetudományoktól kérünk kölcsön.)

Einstein a tehetetlen és súlyos tömeg egyenlőségét a következő példázattal illusztrálja: „Képzeld el az üres világtér egy tágas részét, oly messzi a csillagoktól és egyéb jelentékeny tömegektől, hogy nagy pontossággal azzal az esettel álljunk szemben, amelyre érvényes Galilei alaptörvénye. Így a világ e darabjának kiválaszthatunk egy olyan Galilei-féle vonatkoztatási testet, amelyhez viszonyítva a nyugvásban levő pontok nyugvásban, a mozgásban levők pedig állandó egyenes vonalú egyenletes mozgásban maradjanak. A vonatkoztatás ilyen rendszeréről képzeljük el egy szoba formájú tágas szekrényt, és benne egy

* Sóni Pál: *Belülről látott új valóság*. Utunk, 1973. 40.

mindenféle műszerrel felszerelt megfigyelőt. Számára súly természetesen nem létezik. Kötelekkel kell a padlóhoz kötnie magát, nehogy a padlózatot érő leggyöngébb lökésre a szoba mennyezete felé szálljon.

A külső oldalon a szekrény mennyezetének közepén levő kampóra erősítsünk rá egy kötelet, amelyet állandó erővel húz valamilyen hozánk hasonló lény. Ekkor a szekrény a megfigyelővel együtt egyenletes gyorsulással elkezd »felfelé« repülni. Sebessége az idő múltán fantasztikussá növekszik — ha mindezt egy másik vonatkoztatási testről ítéljük meg, amelyet senki sem húz kötéllel.

De miképpen fogja megítélni ezt a folyamatot a szekrényben levő megfigyelő? A szekrény gyorsulását a padlózat ellennyomás útján adja át neki. Tehát ezt a nyomást a lábaival kell felfognia, ha nem akar testének egész hosszával a padlóra terülni. Így azután éppen úgy áll a szekrényben, mint más ember a földön levő ház szobájában... A nehézségi erőterre vonatkozó... ismereteire támaszkodva arra az eredményre jut, hogy ő a szekrényvel együtt időben állandó nehézségi erőterben van.“ (Albert Einstein: *A speciális és általános relativitás elmélete*. Budapest, 1973. 69—71.)

Nos, Nagy István regénye ehhez a kívülről kötélen húzott, fantasztikus sebességgel száguldó szekrényhez hasonlít. A „nincs megállás“—erő folytán, ott ahol (úgy tetszik) csupán a társadalmi *inercia* működik, pszichológiai-gravitációs erőterre jellemző viszonyok keletkeznek; a hősnek lélektani súlya szerint lebegnie kellene, mégis „éppen úgy áll a szekrényben, mint más ember a földön levő ház szobájában“: lélektani hitele egyenlő a belülről megformált, pszichológiai nehézkes alakította hősök meggyőző erejével. Ez az inercia—gravitáció egyenlőség az a „zéró fok“—kettősség, amelyről a jellemrajz tekintetében beszélhetünk.

Miklósnak és Klárinak más viszonyítási rendszerben meghökkenően gyors átalakulása a „nincs megállás“ ritmusába illeszkedik, és az objektív valóság erejét húzza alá. Ezt látjuk a Földi János említett börtönjelenetében is, ahol a Sándorral egy cellában raboskodó kabátoltvaj, azt hívén, hogy odakint kitört a forradalom, hirtelen egészen megváltozik („fogadkozott, hogy többet sohasem fog lopni. Az arca, amely eddig közönyös és fásult volt, kipirult. A határátlépőt ölelgette, Sándornak pedig megígérte, hogy elvtárs lesz.“). Hasonló mozzanat Pap József *Volt egyszer egy Isten* című avantgardista elbeszélésében a felszabadulás pillanata: „most felkuszálódott a milliók jószágvágya. Valami irtózatatos erejű ököl rántja ég felé a szemek pillantását“; vagy Salamon Ernő *Telepi nép* című színpadi költeményében a Csavargó Költő megjelenése, amely egycsapásra megváltoztatja a magát undok sebektől éktelenítettnek és nyomoréknak, púposnak képzelő Nedves, Nedvesné és Ébérné lelkivilágát. Míg az avantgardista Pap Józsefnél misztikus köntösben jelentkeznek a dolgok, Salamon Ernő pedig e változást is „át-poetizálja“, Nagy István szigorúan a földnehéz valóság talaján marad. De a merész fordulattal bekövetkező lelki változás könnyedsége révén éppoly anyagtalanná és áttetszővé válik, mint akár Hans Castorp francia nyelvű szerelmi vallomása a *Varázshegyben* — s ez a transzfiguráció csakis a művészi ábrázolás sajátja.

VICTOR VASARELY

ARS PLANETARIS

A művészek közötti viszony roppant összetettségének számos oka van: származás, életkor, nevelési és kulturális szint, a társadalmi és anyagi helyzet, ideológiai és politikai hovatartozás, a választott iskola vagy irányzat, az elismerés foka (a mű szentesítése, a művész rangja); hogy a szubjektív, lélektani és jellembeli tényezőkről ne is beszéljünk. Ezek az adottságok keresztezik, kiegészítik, erősítik vagy gyengítik egymást, hatnak egymásra, ellentmondanak egymásnak, összeütköznek, megsemmisítik egymást; fejlődésük a művészetek életének beláthatatlan területein viszonylagos állandóságban nyilvánul meg.

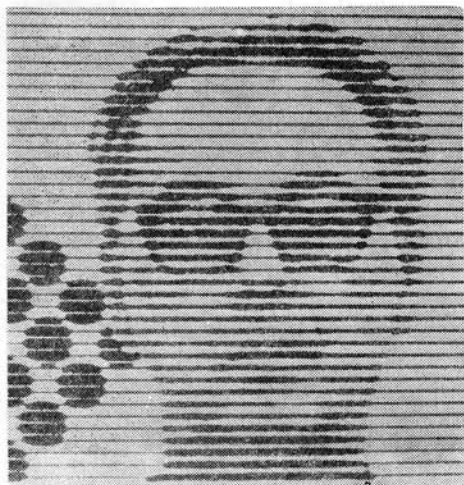
Az életkor, pontosabban a „generációk harca” egyike a legnyugtalanítóbb tényezőknél. A kortárs művészek nem feltétlenül egyidősek is; negyed, fél vagy akár egy egész emberöltővel is fiatalabbak vagy idősebbek lehetnek egymásnál. De hát kit nevezünk „fiatal”-nak és kit „öreg”-nek? Hiszen a veterán avantgarde alkotó „fiatalos” művet fog létrehozni, míg az akadémizmus ifjú követőjének műve mindenképp avitt lesz.¹

AZ ALKOTÓK SZÍNPOMPÁS FAUNÁJA

Beszélhetünk-e szerencsés indulásról? Akik „nyugatiaknak” születnek, erős alapokra építhetnek, de akik „gyengén fejlett országokból” jönnek, azoknak verhetetlen lehet a genetikai képletük. Természetük szerint lehetnek közöttük lusták, kábítószerral élők, pesszimisták éppúgy, mint egészségesek, harcra készek és természetesen optimisták. Egy részük még a „tegnap”-ot éli, más részük már a „holnap”-ot. Egyesek „analizáló” típu-

sok, másokban megvan a „szintézis” képessége. Vannak közöttük aszociálisok, egocentrikusok, nagyzási hóbortban szenvedők, kegyetlenül individualisták; mások pedig nagylelkűek, humanisták, egyetemesség felé törekvők. Az egyiknek az „eredmény” pénz, sikert, nevének vagy személyének hírességét jelenti, a másiknál egyedül a mű számít. Vannak, akik „érzik” a határtalant, a fejezetvéget, a végtelen utakat. Ők a jö-





voért fel fogják áldozni a jelenüket, képesek lesznek eljutni az ismeretlenig, hogy elhozzák a megújuláshoz szükséges magot. Mások, a hagyomány és a kultúra szerelmesei, az örök, változatlan témák, tartalmak és értékek hívei, egyhelyben topogók lesznek. A szélsőségeket csupán példaként idéztük, hiszen a művészek nagy többsége valahol a középuton található, a jó és rossz tulajdonságok más-más arányban keverednek bennük. Bárki elképzelheti, hogy milyen változatosság uralkodik az alkotók színpompás faunájában, amelyet a *képzőművészet* gyűjtőnévvel jelölünk.

Minden művész tevékenységének rugója a bizonyosság, a saját „zsenijébe“ vetett hit, de a választott út ismeretlensége, az eredmények elérésének lassúsága óvatossá teszi a művészt társaival szemben, eklektikus magatartásra kényszeríti. Megszokott dolog a szalonok, csoportok, iskolák alapítása. Az induláskor még minden egyezik, de aztán megjelennek a különbségek, felbukkannak a hangadók, ellentmondanak egymásnak, és a csoportok megoszlanak vagy szétesnek.

A MŰLT ELŐÍRÁSAI ÉS A JELEN FELFEDEZÉSEI

Az alapvető mutációk, azaz a megfordíthatatlan változások az igen ritka előfutárok nevéhez fűződnek, ezért a művészek tömege két pont között ingadozik: óvatosan egyeztetni a múlt előírásait a jelen felfedezéseivel. Míg a *kubizmus* és a *Dada* — destruktív, a *Stijl*, a *purizmus* és mindenekelőtt a *Bauhaus* — konstruktív forradalmak voltak, addig a

így válnak a társak vetélytársakká, az indulás közös elvét már különbözőképpen értelmezik; ellenfelekké lesznek a párhuzamos vagy eltérő törekvésűek, illetve ellenségekké az ellentétes célkitűzéseket vallók. A művész, aki azt hiszi, hogy már kimondta, vagy aki ténylegesen ki is mondta a véleményét, magára marad, a művészársi vagy mesterségbeli kapcsolatok megszűnnek, megkeserednek az emlékek is. A *kultúra* tabu marad. Az emberiség nagy része ádázul ragaszkodik a múlthoz érzelmi szüksége, az „anyához való rögződés komplexusa“ miatt. Mint szimbólumok, a bölcső, a templom, a palota, a könyvtár és a múzeum tovább élnek, különböző formában beszívódnak minden emberi lénybe, teljesen függetlenül a származástól, a felvilágosultság fokától. Avagy nincs-e mindenhol és mindig jelen a történelem előtti idő és a középkor, a fejletlenség és az újszerűség? Az emberiségnek csupán 1%-a tekint a jövőbe, ők a fejlődés előfutárai az élet minden területén. Amíg az egzakt tudományokban és a technológiában a régi kiküszöbölése automatikus, addig a humán tudományok és a művészetek magukkal cipelik a nehéz örökséget végtelenül, bizonytalan időkig. Ehhez kapcsolható az értékek revíziójának és a művelődési forradalmak értelmezésének bölcs szükségszerűsége.²

De térjünk csak vissza a művészek közötti ellentétekhez! Nem szükségszerű, hogy a járt utakat követő művészet rossz legyen. A szépművészetek technikájának változatossága, az egyénnek mondott érzékenység és nem utolsósorban a reális tehetség a megújulás illúzióját keltheti egy olyan műfajban is, amely már rég elérte végső határait³. Még mindig igen sokan vannak az ilyen megkésített és mégis kortárs alkotók, akik valamilyen félelmetes „mikro-világot“ képezve kétségessé teszik az igazi újítók erőfeszítéseit. Annál is inkább, mivel a műpártolók, a kritikusok és a vásárlók még mindig túlságosan kedveznek nekik.

szürrealizmus, a *nonfiguratív*, a *formális*, *lírai* vagy *tassista absztrakció* és kétségkívül a *pop* csak átmeneti megmozdulást jelentettek, múlt elragadtatást idéztek elő, hatásuk inkább lírai, mint plasztikai, és a szerepük hosszú távon anekdotikus jellegű. Más szempontok: régen a *mesterség* pontosan körülhatárolt volt. A kézműves mester kiválóan gyakorolt

tudását átadta a következő nemzedékeknek. A „szabadelvé” modernség a mozgás felgyorsulását, a plasztikai funkciók skálájának kiszélesedését eredményezte⁴, gépesítette a szakmai eljárásokat, megszászorozta a művészek számát, és megváltoztatta az erkölcsüket. Ezentúl saját magukat nevezik *mesternek*. Tehát: a főművek módszeres, lassú kivitelezése, a művészek alázatossága (lásd: névtelenség) — a múltban; ultra-gyors mennyiségi termelés, a hírverés minden eszközt felhasználó viharos siker-keresés — ma. A nagy plasztikai szakok körvonalai elmosódnak, más, nem plasztikus funkciókkal bővülnek, nyugtalanságot, idegenkedést kelte a nézőkben. A műbírálathoz sem tudja már, kinek hódoljon.

A MŰVÉSZ MEGOSZLÁSA A „DIVAT” ÉS A „STÍLUS” KÖZÖTT

A kimeríthetetlen *jövő* tartalékaiból peregenek a pillanatok, percek, órák, napok, hetek, hónapok és évek, hogy kérlelhetetlenül *múltta* alakuljanak. Évtizedekből évszázadok lesznek, évszázadokból évezredek, s a történelem lassan történelem előttivé homályosul, hogy végül elenyésszen a biológiai, geológiai, csillagászati korokban. A jelen pedig végtelenül kicsi, s ezért az ember mindig szeretne volna megragadni, meghosszabbítani, „örökkévalóvá tenni”. Hiszen tudta, hogy ez a jelen véges, hogy a fizikai mindenség folytonos, éppúgy, mint ahogy az emberiség testileg-lelkileg örök. Mesterséges „tartós” időt teremtett magának: szokásokhoz, erkölcsökhöz, törvényekhez, felfedezésekhez igazodott, alkotásokkal mért és építkezések szerinti időt. A mikro-idő szubjektív és személyhez kötődő: az élet mindennapi eseményei halmozódnak fel az emlékezetben, hogy tovább éljenek, hogy az emlékekben megszépüljenek. A civilizáció, az emberiség kultúrájának megőrzött vagy elfelejtett gazdagsága elárasztja és csodálatra készíti a művészt, és ugyanakkor szorongással tölti el; ezt az örökséget áthelyezi és összeveti a saját hozzájárulásával, leélt éle-

tényegében a plexidoboz-selejteket, a poliészter-tárgyak sorozata, a nylonba csomagolt hegyek, a felfújt és préselt tárgyak, a *minimal-art* és az *eat-art*, a mechanika, a kibernetika, a mágnesség, a neon, a lézer, az ultrahangok, a szagok, a gigantizmus, a tagadás és a *happening* igénybevétele megannyi érdekes kísérletnek számít — de jelleükönél fogva túllépnek a képzőművészet megszokott területén. Ezeknek a szórakoztató, izgató vagy vitára készítő megnyilvánulásoknak kevés köze van a festészet—szobrászat—építőművészet hármashoz, már nem gyönyörködtetni akarnak minket, hanem megpróbálnak fel szabadtítani az átélt változások szorongásai alól.

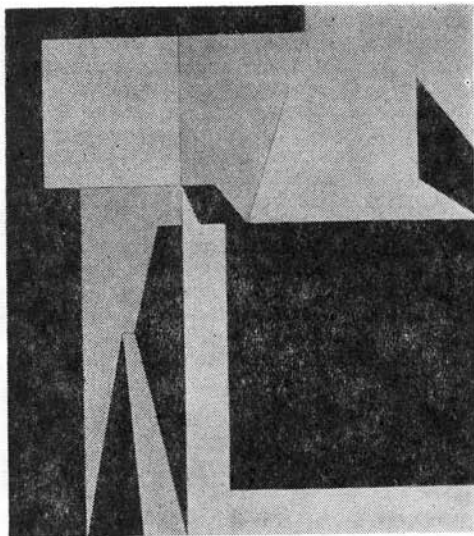
tének tapasztalataival, amire minduntalan visszaréved, miközben önmagát faggatja a még hátralévő időről. Nem választja, csak elfogadja ezt a mulékony vagy „örök” művészorsót. És ez az ő megoszlása a divat és a stílus között. Pedig ez a kettő lényegében kiegészíti egymást. Az egyik a mindennapokat élteti, a másik pedig a minőséget sugározza tartósan: egyformán szép a szappanbuborék — egy pillanatig, és a színes üvegablak — századokon át.⁵ A művész „passzív — költői” vagy „aktív — építő” módszerek között választ, és ez meghatározza az alkotásának jellegét. A mulandót vagy a tartósat, az érzékenyen csapongót vagy a kitartóan gondolatit, a csillogót vagy a sugárzót, a kellemesen könnyűt vagy a nehezen megközelíthetőt, a felületesen vidámat vagy a mélységesen leigázót ugyanabból az alapanyagból hozza létre. Divat, avagy stílus? Nem lehet kizárólagosan az egyiket vagy a másikat választani, csak váltakozva, hol az egyiket, hol a másikat.⁶ A természet példát mutat erre a maga szélsőséges ellentéteivel, a szárazföldi vagy óceáni, fullasztó vagy szelíd, grandiózus vagy jelentéktelen tájaival.

AZ EMBERI ALKOTÁS CÉLJA: TÁRSADALMI

Most pedig megkísérlem mozdulatlaná tenni a jelent és bebizonyítani, hogy napjaink stílusa a „véletlen és a szükségyszerűség” következménye. A piramisok ragyogásában, az Akropolisz, a Fo-

rum Romanum szépségeiben, a katedrálisok, kastélyok, paloták pompájában a művelt ember sohasem az emberi zsenilitás *állandóit* értékelte: a geometriát, a struktúrát és a jeleket. Márpedig a





kör (kerék, sebesség, kommunikáció, gépek, haladás), a *négyzet* (papírlap, nyomdászat, saktábla, bútorok, építmények, világra nyíló ablakok), a *spektrum* (színek, árnyalatok, színskálák, polikrómia, vizuális élvezetek), a *szolfézs* (ének, zene, harmónia, polifónia, auditív élvezetek), az *ábécé* (nyelvek, vers, irodalom, könyvtárak, újságok, ismeretek összessége), a *számok* (a zérótól a végtelen tudományokig) — minden emberi alkotás alapegységei. A világegyetem egységes állandókból épül fel, akár a homokszemet, a legegyszerűbbet, akár az emberi agyat, a legbonyolultabbat figyeljük. Meg kell egyeznünk végre a művészet eredetének kérdésében is! Az alkotás kollektív volt mindig, és az is marad: Leonardo da Vinci nélkül nem lett volna Cézanne; Cézanne nélkül nem lett volna Mondrian... Végül is minden emberi mű célja — függetlenül attól, hogy a megtermékenyítés tudatosul-e a kihordásban — nem lehet más, mint társadalmi⁷.

Kihez szól a művész? A közönség, a sokaság, ez a hatalmas ismeretlen összegve foglalja magába a különböző típusokat, a „művelteket“, „műértőket“, „műkedvelőket“, az „érdeklődőket“, „résztvevőket“, a „ráharapókat“, a „jólérsülteket“, „sznobokat“, „vitatkozókat“, az „ellentmondókat“, „ellenségeskedőket“, „mindenmindegyeket“: a „hallgató többséget“, amely végső fokon egyik vagy másik oldalára billentheti a mérleget. Egyszóval az egész „liberálisnak“ nevezett, ingatag társadalmat magába foglalja

a közönség, amelyet a hírverés, a propaganda, az anyagi, politikai, morális hatás vagy egyszerűen a divat befolyásol. Most nem az elhibázott egyéni siker siratásáról van szó. A mulékony többség ügyeskedéssel megszerzett sikere — alig számít... Az igaziak esetében pedig — a világ nagyvonalúan megnyugtatja magát az utólagos szentesítéssel. Értsük meg végre: az igazi, újító művész nem az önkielégítésre, hanem az emberiség gazdagítására törekszik. Márpedig az új elmélet, az új mű csak hosszú fejlődés, érlelődés eredménye lehet. Az alkotáshoz, a mű megszilárdulásához, a funkcióknak a korstilusba való beágyazódásához, anyagiakon és időn kívül a közönség többségének beleegyezése, az államvezetőség közreműködése is szükséges. A tunya vagy diktatórikus vagy pepecselő társadalom megfullasztja a legjobb szándékokat is, intellektuális és művészi elmaradottságba taszítja az állampolgárait.

Egy káros, undorító és lelkiismeretet bénító fogalom, a „fogyasztói társadalom“ fogalma rendkívül divatos lett napjainkban. Természetesen minden emberi lény „fogyaszt“, hogy megmaradjon. Oxigént, kalóriákat, vitaminokat, ipari termékeket, épületeket, energiát, és — bonyolult szinten — tudományt és művészetet, de nem erről a fogyasztásról, minden lény vitális szükségletéről van szó, hanem a fogyasztói elidegenedésről, arról, ahogy a fogyasztó visszaél ezzel a szükséglettel. A „l'art pour l'art“-nak nevezett, áruvá, spekuláció tárgyává degradálódott művek megszüntetését merném javasolni! A zsebkönyvek, lemezek, sokszorosítások, video-kazetták és a sokszínű városok egy olyan kor közeli szakaszát alkotják, melyben a fogyasztás, a mesterséges szépségek fogyasztása — az emberi alkotás fogyasztása — ingyenes lesz, mint ahogy a természeté is az. Még csak a kezdetén vagyunk az egyetemes öntudatnak, hiszen az értő ember pár évezredes története csupán pillanatát alkotja az elkövetkező koroknak.

Szeretem a jelent! A tudás arányai szerint borzalmak és pazar szépségek váltakoznak. Ha éjszaka New-York felé közeledünk, a város anyagtalannak, mennyeknek tűnik a *smog* fölött milliárdnyi fény-színű ablakával. De ha odéértél, lidércnyomássá változik az elragadtatás. Éjszaka igazgyöngy- és gyémánt-ékszerekké nemesednek repülőgépek alatt a Ruhr-vidéki és svédországi elszomorító kombinátok. És ha az autóútról, száguldás közben, a gyászos tömbházak-

ra tekintünk, a lebukó nap fényében egy mesés elefántesont-nagyváros ragyog fel a szemünk előtt. Az új megszüntette az

emberi mértékeket, az arany metszés szabályait, megváltoztatta az értékek sorrendjét, viszonylagossá tette a szépet.

A MODERN VÁROS „VIZUÁLIS ÁRTALMAI“ ELLEN HARCOLOK

Az elmondottakból már következtetni lehet a programomra, amely kézzelfogható és ellenőrizhető tényekre támaszkodik. Két évvel ezelőtt a gordes-i Didaktikai Múzeumban, Vaucluse-ban bemutatam kutatásaim menetét a szükség-szerű kerülokkal és a meggyőző eredményekkel együtt. A mű végkonklúziója a tömeghasznosság elismeréséből következő pontos cél: harcolni a modern város „vizuális ártalmai“ ellen. Ez az elv most testet ölt Aix-en-Provence épülő házai-ban, itt csupán a program lényegét kívánom vázolni.

Kezdetnek: 1) a „belső terek“ beilleszkedési példának bemutatása; 2) a „külső terek“ beépítésének bemutatása; 3) a „nagy egységeknek“ nevezett „mesterséges tájak“ ismertetése; 4) a „légi tájak“, egy egész vidék „légi tájainak“ bemu-

tatása, a mi falpéldáinkkal és kiállításunk állandóan megújuló anyagával igazolva; 5) látogatóinknak felajánljuk broszúráinkat, plakettjeiket, könyveinket és kép-dokumentumanyagunkat; 6) konferenciákat, eszmecsereket és szemináriumokat szervezünk, a megbeszéléseket magnószalagon rögzítjük az utólagos, széles körű terjesztés érdekében. Ezek után: 7) bemutatjuk audio-vizuális programunkat; 8) elektronikus képernyő segítségével megvalósítjuk a közönség aktív részvételét, biztosítva a szabad esztétikai választás lehetőségét. Ez az akció a kísérleti lélektanba torkollva lehetővé teszi a különböző etnikumok vizuális hajlandóságainak statisztikailag hiteles kiderítését — ez a „folklore planétaire“ gondolata.

A TERMÉSZET VISSZASZORÍTÁSA MEGFOSZTJA AZ EMBERT A SZEM GYÖNYÖRÉITŐL

Alapítványunk első akciójaként bebizonyítanók, hogy Sarcelles, La Courneuve, Ivry, Pantin, Saint-Denis (és természetesen az egész világ) új negyedei sokkal emberibbek, sokkal szebbek s lakályosabbak lennének, ha a tömegükbe belefoglalták volna — szeretettel és izléssel — az elemi esztétikát. Nem a műpítészeket hibáztatom, mert ők áldozatai és nem előidézői voltak egy módszernek. Egyelőre el kell fogadni az adott helyzetet, de le kell vonni a tanulságait, és meg kell keresni a lehetőségeket ezeknek a létesítményeknek a kijavítására; — ez a legégetőbb feladatunk.

A második akció: példák segítségével hatni mindazokra, akiknek valamilyen szerepük lehet a jövő építészetében. Ennek a második akciónak a feladata a megelőzés, és ezt elképzeléseink megvalósítása érdekében ugyanolyan fontosnak tartjuk, mint az elsőt. Ez a két pont (megoldások a már meglévő sémák kijavítására és javaslatok az elkövetkezőkre) nem csupán a városi környezet egyre számosabb épületének megszépülését fogja eredményezni, hanem korunk

stílusának igazi felfokozásához vezet. Mi több, megteremtve összhangját, kielégíti majd az emberiség egyik lényeges lelki szükségletét: a szem gyönyörét, amitől megfosztotta a természet visszaszorítása.

Mivel a nagy egységek felépítése sokrétű és beláthatatlanul szerteágazó feladatot jelent — a szükségletekhez igazodó elképzelés, a kisajátítások, meghatározások, az egészségügyi előírások betartása, a tartósság, az építőanyagok biztosítása, alaprajzok, tervek, devizek elkészítése, árak megállapítása, szerződések megkötése, munkamenet, közszolgáltatások megállapítása stb. —, ajánlatosnak tartjuk tevékenységünk pontos meghatározását. *A célkitűzésünk csakis esztétikai lehet!* Arra törekszünk, hogy:

- 1) közismertté tegyük a plasztikai funkciók elméletéről alkotott nézeteinket;
- 2) elfogadtassuk a plasztika ABC-jének gondolatát, azaz: a) határozott formai egység; b) kettős alapú módszer; c) a feketétől a fehérig terjedő tizenegy színnek, valamint minden szín huszonegy árnyalatának használata; d) a szín—forma egységeink cserélhetősége; e) a közönsé-

ges épületelemek szigorú kompozíciókba való programálásának módja; f) paramétereink és kikísérletezett vetületeink használata: négyzet, egyenlő oldalú háromszög, rombusz, hatszög, axonometrikus hatszög és nyolcszög;

3) megvalósítani egy plasztikai, tehát tisztán művészi elképzelés áttételét a műépítészetbe: a) makettek készítése 1/20-as és 1/50-es léptékben; b) a kiválasztott anyagok meghatározása (színezett cement, kópor, kerámia, üvegpaszta, mozaik, festékek, kezelt fémek, szintetikus anyagok stb.)⁸. Mindezek a válto-

zatok belefoglaltatnak majd a falainkba, a maketteket pedig állandó jelleggel kiállítjuk, és időről időre felújítjuk.

Ha a kiadói szekciónk működni fog majd, az elemi iskolák rendelkezésére bocsátjuk az 1., 2., 3. és 4. „folklore planétaire” játékokat, hogy a fiatalok szeme hozzászokjon a tiszta formákhoz. A papírból kivágott permutálható kettős egységeinket — 222 színárnyalat minden idomát —, a színskáláinkat és a permutáció különböző, általunk javasolt lehetőségeit az erre szakosított iskolák rendelkezésére fogjuk bocsátani.

A GOMBA-VÁROSOK PLASZTIKÁJÁNAK MEGJAVÍTÁSA

Tudatában vagyunk annak, hogy indítványunk — elsőrendű fontossága ellenére — nem foglalja magába a város összes megoldásra váró problémáit. Építenek „javított” kényelmi fokú és magas igényeket kielégítő lakásokat. Szaporodnak a villanegyedek, a nyári- és téli-lakok. Magánkezdeményezők becsvágyó megvalósításait láthatjuk: bankházakat és irodaházakat; az ipar és a kereskedelem nagy megnyilvánulásai létrehozják a nemzetközi kiállítási és vásárcsarnokokat. Ezekben az esetekben a befektetések többnyire hatalmasak, az építész nem győz válogatni a nemesebbnél nemesebb építőanyagok között, az épület formaművész közreműködése nélkül is szép lehet; esetleg a formaművész részleges, az építész által előre meghatározott helyeken történő beavatkozása szükséges. Ilyenkor nem az épület „beillesztéséről” van szó, hanem a dekorációról. Gondoltunk az elkerülhetetlen „kompromisszumok”-ra is, a restaurációkra és a múlt értékes maradványai követelte egyeztetésekre.

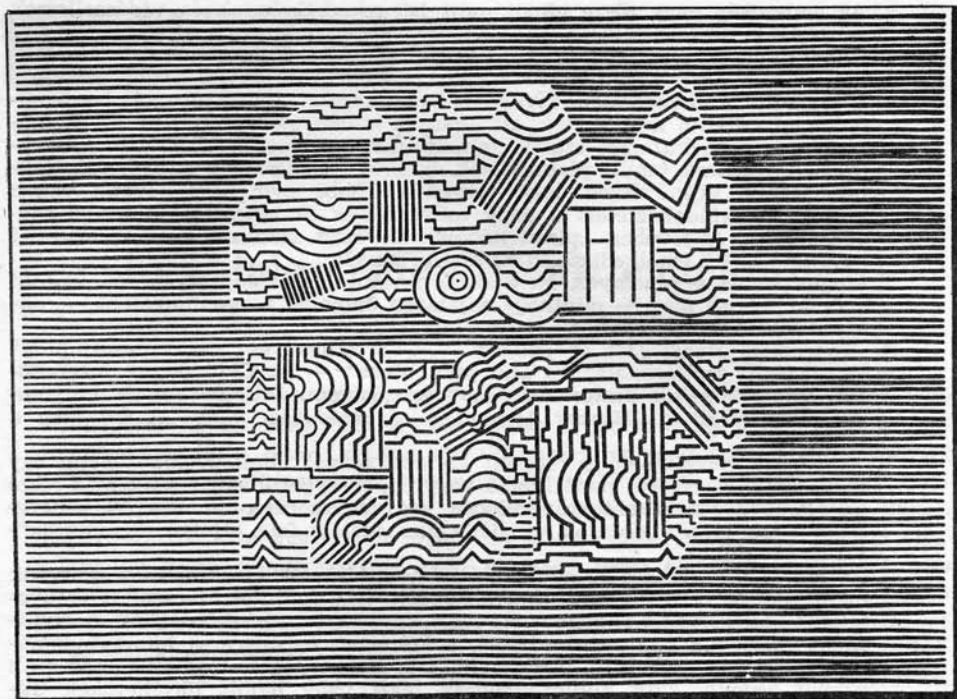
Programunk sajátos jellegének rövid bemutatása után szeretnék körvonalazni egy korlátozást, amelyet magamra erőltettem, s amely a valóságban nem is egyedülálló: mérsékelt bérű lakások — nagy lakótelepek —, valóságos gomba-

városok nőnek a külvárosokban, és elárasztják a vidéket a föld minden szélességi fokán Murmanszktól Cape Townig, Tokiótól Los Angelesig, Rio de Janeirotól Pekingig. Korunk stílusa „a véletlen és a szükségszerű” között ezekben a szüntelenül sokasodó épületekben kristályosodik ki. A népszaporulati görbe világszerte emelkedik, a gyengénfejlettség még fennáll, márpedig ahhoz, hogy az embereknek lakást biztosítsanak, építkezni kell. Az ellentétes ideológiák világméretű szembenállása, a társadalmi változások, a fegyveres vagy gazdasági háborúk nem tudják elrejteni az igazságot: a jövőben a problémákat nem egyéni, hanem közösségi szinten kell megoldani. A halandó egyén csupán egy hasznos vagy káros sejtje az emberiség testének. Az emberek fizikai és lelki szükségleteinek megoszlása nem egyenletes, a többség, a legszegényebbek laktak mindig a legrosszabbul, és így van ez még ma is. Ezek az „új” lakások mindenhol megtalálhatók, a régi város közepéről éppúgy látszanak, mint távolról, ha vonattal, autóval vagy repülőgéppel közelünk a város felé. A természet elüzetett a lakóegyedek övezetéből, az épületek szerkezete egyhangú, külsejük szomorú, gyakran csúf, vizuális ártalmára vannak kivétel nélkül mindenkinek.

GENERÁCIÓRÓL GENERÁCIÓRA KÖZVETÍTENI AZ ÜZENETET

A lakóterületek berendezése, városrendezés a vidékek viszonylatában, a közlekedési utak, az állomások, repülőterek, üzemek és kombinátok elhelyezése, a technológiai munkálatok megszervezése, iskolák, fakultások, egyetemek, múzeumok, stadionok építése, a harmadrangú

feladatok: irodák, adminisztratív épületek, közösségi és presztízsműemlékek építése, egyszóval az egész műépítészeti kutatás rendkívüli hozzáértést és szakosodást igényel. Ezt a listát egy közelebbi elmélyülés érdekében jegyeztük fel nap-tárunkban — a nagy egységek plasz-



tikájának megjavítására törekszünk, ez a szakmánk. Mert *divat* és *stílus* meghatározhatatlan a maga pillanatnyiségében; a mohó, fantasztá, tudományoskodó avantgarde egyazon időben alkotja meg csodáit és borzalmait, a művész álma megelőzi a megvalósítást; mi pedig nem vitázni akarunk a végtelenségig, hanem cselekedni azonnal.

Nem hiszünk a varázsvesszőben. Az ilyen szavak, mint: igény, zsenialitás, nagyzási hóbort, nem szerepelnek szótárainkban. Átalakítani a kitagadottság mindennapos, siralmasan szürke képét egy vidám és szép világgá, ez a feladat sokkal fontosabb lehet, mint „csodákat” építeni, mégha Chandigarh-ról vagy Brasiília-ról van is szó.

Befejezésül szeretnék elosztatni egy félreértést és kifejezésre juttatni egy óhajt. Én az „elméletem“-ről, az „ábécém“-ről, „mintáim“-ről beszélek, de az eredmény azoké a művészeké is, akik előttem jártak. Az egzakt tudományágakban annyira nyilvánvaló törvényt: az alapismeretek továbbítását nemzedékről nemzedékre — a ma művésze nem fogadja el. És ezt korunk művészi stílusa szenvedni meg. Én a plasztikai értékek dialektikus fontosságáról álmodom, elterjedésükről az egész világon, az etnikumok szintjén megvalósuló szétágazásukról, elfogadásukról az egyén viszonylatában. Az emberi boldogság részben azon múlik, meghallják-e szavamat a fiatalok.

Györffi Kálmán fordítása

JEGYZETEK

1. A kollázsok nyolcvanéves Matisse-a egyike lett legfiatalabb mestereimnek. A fiatalon meghalt Seurat örökifjú marad. Ami pedig azokat a fiatalokat illeti, akik úgy vélik, hogy csupán életkoruk érdemén az élvonalban vannak, hamarosan rájönnek majd, hogy ehhez nem elég holmi furcsaságot kiállítani vagy hibás elképzelésekből létrehozni egy alkotást. Ha fennmaradt is némi atmoszféra Duchamp-Villon vagy Yves Klein körül, a tulajdonképpeni plasztikai művük elenyésző.

2. Az emberiség nagy része idejét múlt istenek, bálványok és védőszellemek rabszolgája maradt.
3. Gondoljunk csak a fiatal Bernard Buffet sikereire és Giacometti érett munkáira.
4. A szokott rendszerezésen kívül — szépművészet (festészet-szobrászat-műépítészet), díszítő művészetek, alkalmazott művészetek, művészet és kézművesség — a párhuzamos szakok feltűnő, néha egyenesen elképesztő kibővülésének vagyunk tanúi: plasztikusok, kolorista-tanácsadók, stilizátorok, lakberendezők, tájművészek, ipari tervezők. Többé már nem követik vakon az elit megkülönböztetést a nagy művészet és az alacsonyabb rangú művek között. A jövőben „plasticité“-nek nevezett festészet a műépítészettel egyenlő szintre emelkedik: „PLASTI-CITÉ-style“.
5. Megtorpanást eredményez, ha a stílus hosszú ideig fennmarad; ha viszont a divat marad meg — minthogy sajátsága önmagát megsemmisíteni —, akkor a civilizáció hanyatlik.
6. „Tournedos Henri IV“ és „potée“ — „Versailles“ és „caravane-camping“ — „hegedű szőlőszonáta“ és „La java bleue“ — „a Cid“ és „a megöntözött öntöző“ — „a Sixtusi kápolna“ és „Szívem, Juliette“ — „a Patyomkin cirkáló“ és a „Mickey Mouse“ — a maieutika vagy „A fej meg a lábak“ ...

Saját műveimben is roppant változatosságot látok. Kompozícióim egy része nagyon szigorú: mértéktartó vagy éppenséggel klasszicizáló; más része könnyebben megközelíthető: különös vagy egyszerűen mulatságos. Kétségtelenül ösztönösen fordulok az izlés széles skálája felé, eljutva a „műértők“-től mindenkire.

7. Az idő és a szükséges ismeretek híján nem térhetek ki az állandó tényezők egészére. Én nem a „nagy műveltségűek“-hez fordulok, hanem a „műveletlen“-nek mondott tömeghez, az igazi, egyetemes, új közönséghez. A civilizáció válságban van. Az irodalom, a költészet, az opera, a humántudományok háttérbe szorulnak. Arisztophanész, Shakespeare, Corneille már csak azokat érdekli, akik kívülről tudják igazi vagy hamis történetüket. Téves lenne a múlt kultúrájának egész, hatalmas mennyiségét elsajátíttatni a tömegekkel, melyeknek sem lehetősége, sem pedig szüksége nincs a holt ismeretek megszerzésére. Azt, ami Homéroszban, Ciceróban, Erasmusban érték volt, addig ismételtették, idézték, szűrték, névtelenítették, amíg a mass-media közvetítésével minden ismeret magába foglalta. Soha nem létezett olyan gazdag jelen, mint a miénk! Civilizált az, aki a jelen fizikai és szellemi termékeit fogyasztja. Minden újat hozó lény magatartása szembe fordulás a múlt kultuszával. Közben elkerülhetetlenül létrehozza a saját múltját is.
8. Az építészeti technikák alapvetően megváltoznak. A hajdani kőműves mesterséget egyre inkább az építészeti elemek előregyártása váltja fel, ami — gyakorlatilag — megfelel a mi elgondolásunknak a plasztikai elemekről.
Az építkezés folyamat. Évszázados lakónegyedeket nem lehet egycsapásra eltörölni, csak kiterjeszteni a külvárosokat, a szükségnek megfelelően, szélteben és hosszában, föld alatt és vízen gombavárosokat létrehozni. Az építkezés technológiája tökéletesedik, változik, változatosabbá válik az épületek külseje, de a mennyiségtan és a méterrendszer létrehozta alapegységek érvényesek maradnak. Tisztában vagyunk a városi szövetvénynek, a lakosság sejtburjánzásszerű torlódásának a tartósságával.

Egy jeles műgyűjtőnk emlékére

Wagner Arthur finom megérzésű műértő és műgyűjtő volt, de a lelke mélyéről fakadt szépérzék, a vele született érzékenység fokozatosan igényes mecénássá tette. Akár Cézanne egykori barátja és pártfogója, Victor Chocquet, az egyszerű vámhivatalnok, a szép dolgok csábításának sohasem tudott ellenállni. Am Wagner Arthur, az ugyancsak egyszerű banktisztviselő, Európa perifériáján nem gyűjthetett olyan sok remekművet, mint nagy francia elődje. Így aztán a művészekkel való barátság forró légkörében, egy idő után már nem is a mű megszerzése jelentette számára a legnagyobb örömet, hanem az örömszerzés öröme: az, ha sikerült az akkor még ismeretlen, elszigetelt és nyomorgó művészek életén és gondjain segíteni.

Emlékszem, örökké ott lehetett látni művészbarátai műtermében és kiállításain. Szívós érveléssel vitába szállt a „barna szöszök“-nál megrekedt kritikusokkal, türelmesen igyekezett felvilágosítani a tájékozatlan látogatókat, minden képességét latba vetette, hogy meggyőzze őket tévedéseikről. Wagner Arthur, akárcsak a francia úttörők szerény Tanguy apója, nem volt sem dűsgazdag műkereskedő, sem képzett esztéta, de az eléje került művekből — Kós Károlyhoz, a Barabás Miklós Céh elnökéhez vagy Kováts Józsefhez, az íróhoz hasonlóan — bámulatos biztonsággal kiérezte az újítás szellemét. Nem a hatalom kiválóságai által felkapott művészekről vásárolt, nem a sokpénzűek értékhalmozó szándéka vezette a gyűjtésben, nem is a sznobok és szélkakaslesők mércéjével közeledett a művekhez, hanem a felfedezők lelkesedésével és bátorságával a „lázadók“ mellé állt.

Legfőbb pártfogoltját, Szolnay Sándort Szervátiusz révén ismerte meg, aki gyermekkori barátja és osztálytársa volt; Nagy Istvánra, Tassy Demianra, Catul Bogdanra meg Marchinire viszont Szolnay hívta fel a figyelmét. Emlékszem, amikor 1933-ban barátját is magával vitte a Minervában megrendezett Marchini-kiállításra, Wagner valósággal megrészegült a látottaktól. „Na, ezt nézd meg — mondta Szolnay —, s máris vedd ki a bukszádat, mert ilyen kiállítást nem sokat láthatsz!“ A vele született szépérzéken kívül Wagner két legjobb művészbarátja is nyilván segítette a tájékozódásban, de hogy melyik képet vagy szobrot vásárolja meg, abban már nem kellett eligazítaniuk, azt már nem is engedte meg, hogy megfosszák a választás izgalmától és örömétől. Amikor, mint vásárló, először bekopogott Szolnayhoz, a művész egyik legjobbnak tartott tájképet ajánlotta megvételre, de Wagner mást választott. „A művészek nem mindig tudják, hogy melyik munkájuk a legjobb“ — jegyezte meg tréfálkozva, és a szétrakott képekből egy pompás csendéletet emelt a hóna alá, távozáskor.



Szolnay Sándor:
Wagner Arthur arcképe

„1928-ban vettem meg Szolnaytól az első Narancsos csendéletet — írta nemrégiben —, s ettől kezdve örökre melléje szegődtem.“ És ez a meleg barátsággá fejlődött ismeretség (lásd A világ legvégén címmel nemrégiben megjelent Szolnay-levelek kötetét) volt Szolnay legnagyobb szerencséje. „Nélküle talán éhen is halhattam volna“ — mondta egy alkalommal a művész, s hogy ez mennyire igaz volt, arról épp a most kiadott levelek tárnak fel bőséges részleteket.

Az említett kötet bevezető és összekötő szövege is hű képet ad Szolnay küzdelmes életéről: „Szolnay Sándor éppen azokban az években talált Wagner Arthurban megértő, hű barátira és mecénásra — írja Banner Zoltán —, amikor a legmélyebb pontról kellett elindulnia, még alig, de teljesen sohasem gyógyult tüdővel, háborúból és fogságból visszamaradt gyengeségekkel, gyarapodó családdal és a művészet befogadására képtelen társadalommal hadakozva, kínlódva, fuldokolva, akkor kellett feltörnie a legmélyebbről az erdélyi művészeti élet élvonalába, és egyáltalán a lét partjára, amikor Wagner Arthur megvásárolta tőle a Narancsos csendéletet.“

„Még ajándékoztam is a képeiből — közölte az előző írójával —, de semmibe se vették. Az 1958-as nagy emlékkiállítás után aztán levélben köszönték meg nekem a tulajdonosok, hogy annak idején Szolnay-képhez juttattam őket, mert most, harminc év után, látják csak, milyen nagy festő volt...“

Mi több: művészbarátai támogatásában odáig ment — ezt magam is tanúsíthatom —, hogy sokszor még házalt is érdekükben. Nemegyszer láttam, amint a lakásán felhalmozott művekből magához véve néhányat, elindult velük műveltebb és pénzesebb ismerőseihez; tárgyalt képerkeskedőkkel, gyár-igazgatókkal, bankárokkal; kirakta irodájukban a Szolnaykat, Szervátiuszokat, Marchiniket, hogy tetszésük szerint válogathassanak az „áru“-ból. És hozta és küldte a „pénzmagot“, az élelmiszert, a ruhás-csomagot, az olvasnivalót meg a dohányt Szolnaynak, hogy ne kelljen csikkeket gyűjtenie sem Ko-

lozsvárt, sem Nagyenyed utcáin; a pénzt meg az orvost Marchininek; és küldte a festéket, az albumot és az orvosságot Fülöp Antal Andornak is, meg nekünk is, hogy egészségünk legyen a további munkához.

És mindezt úgy tette, sokszor még a köszönetet is szerényen elhárítva, hogy rajtunk kívül senki meg ne tudja. Am mindez: a mecénási bőkezűség s értékes gyűjteményének kisugárzó hatása, megkésve bár, de végre is áttörte szerénységének korlátait. A híres tudós és műkritikus László Gyula — kinek, hozzá hasonlóan, szintén nagy része van abban, hogy szárnyra kaptak közös művészbarátaik — már évekkal ezelőtt felfigyelt a Wagner-gyűjteményre, s ettől kezdve más kritikusok is be-bekérezkedtek a kis házi múzeumba. Szolnayról megemlékezve, a Művészetben László Gyula professzor leánya, László Emőke idézetet közölt a művész egyik, Wagnerhez intézett leveléből, s a tömör, szép, meleg hangú tanulmánnyal együtt néhány Szolnay-képet is közölt, illetve reprodukáltatott a Wagner-gyűjteményből. Ezt követően az Utunk két belső oldalán közzétett Szolnay-levelek bevezető szövegében olvashattunk Wagner Arthur nagy hatású mecénási tevékenységéről; majd hat kitűnő reprodukciót is mellékelve, a Műgyűjtő című folyóirat tárta fel méltóképpen e gyűjtemény kincseit, s a jóízű és áldozatkész művész- és műbarát nagyra becsült érdemeit. „Nemcsak gyűjti az értékes és művészettörténetileg is jelentős darabokat — állapítja meg többek között a cikkíró —, hanem valóságos dokumentációs központot alakít a vásznak és szobrok köré. Nem passzív élvezője a műkincseknek. Mindent tud az alkotókról, a művek keletkezéséről, és ma is figyelemmel kíséri a lezárt vagy még folyamatos életművek további sorsát.“

Nos, ezek a több helyen is felbukkant elismerő méltatások már eltitkolhatatlanul jólestek neki. „Ha már ennyire »lelepleztek« — írta rejtett örömmel, legutolsó levelében —, még csak annyit szeretnék megérni, hogy a fiam befejezze műgyűjteményi tanulmányait, és hogy kézbe vehessem már a Szolnay-levelek kötetét. A sír szélén állva, immár kezdem elhinni, hogy mégiscsak érdemes volt...“

Mindössze két nappal a vágyva-várt könyv megjelenése előtt, egy szempillantás alatt végzett vele a nagy kaszás.

Hogyne fájna a távozása! Jóval kedvezőtlenebb viszonyok és arányok között, ő volt a mi Paul Durand-Ruelünk, Ambroise Vollard-unk. Amit nagy francia elődei tettek az impresszionistákért, a modern művészetért, vékonyabb bukszával, kisebb közvetítői lehetőséggel bár, de ugyanazt tette és ohajtotta tenni Wagner Arthur is a helybeli, korabeli avantgarde-ért.

Gyűjteményének zömét az erdélyi magyar, román és szász művészek munkái alkotják. Csak Szolnaytól, Szervátiustól és Marchintől mintegy két tucatnyi mestermű szerepel a kis házi múzeum kincsei közt. A kollekció többi részét Nagy István, Nagy Imre, Ziffer Sándor, Tassy Demian, Catul Bogdan, Ion Vlasiu és Widmann Walter művei alkotják. A magyar mesterek később vásárolt munkái közül főként Szőnyi István és Szentiványi Lajos művei gazdagítják a Wagner-hagyatékot.

Holttestét Budapesten hamvasztották el, de szellemének termékenyítő hatása és lelkének egy darabja itt maradt közöttünk — szülőföldjén. Neve, emléke — mint ezt már az eddig megjelent és megjelenés előtt álló kiadványok is tanúsítják — fennmarad a művészettörténet lapjain.

Balázs Péter

Gruzda János, az erdélyi tél festője

Gruzda János, akit Aprily Lajos „a tél festőjének“ nevezett, több mint kilencven évvel ezelőtt, 1881. november 18-án született Tövisen a református parókián. Apja nem sokat törődött a művészettel, csak azt akarta, hogy fia pap legyen, de az anya hamar észrevette korán festegetni kezdő fia tehetségét. Krétát vett neki, hogy rajzoljon, fessen, de arra biztatta, végezze el előbb a teológiát, hogy biztos kenyér legyen a kezében.

Gruzda Jánost beadták a nagyenyedi kollégiumba, de akkoriban (1900) a felső osztályokban nem volt rajztanítás. Egymagában, lényeges útmutatás nélkül kellett a festékek titkait kikísérleteznie. Érettségi után beiratkozott a kolozsvári református teológiára, s ott is inkább festőnek tartották, mint papjelöltnek. 1902-ben, a Mátyás-szobor leleplezésekor Kolozsvárt képzőművészeti kiállítás nyílt. Sok biztatás után Gruzda is rászánta magát, hogy két képét beküldje. A megnyitás napján alig mert, remegve, belépni a terembe, de micsoda meglepetés várta ott: mindkét képe előkelő helyre volt függesztve, és alattuk a felirat: „El van adva“ (Gruzda Jánosné közlése).

Fadrusz adott döntő lökést Gruzda művészi pályájának: felkereste a fiatal festőt a teológián, és azt mondta neki: „Ön a festészetet a szobrászattal egyesíti, ami ritka adomány. Jöjjön hozzám. Én nem tanítom, csak nézzen! Utána majd maga választja meg, hogy kiket látogasson meg, és kiktől tanuljon. Magának olyan látóképessége van, hogy nagy művész lehet.“ Volt ezenkívül Gruzdának Tövisen is egy pártfogója, dr. Boér Jenő, a mindenkitől megbecsült orvos személyében; nála ismerkedhetett meg Körösfői-Kriesch Aladárral, aki ezekben az években ott töltötte a nyarakat. A Boér-házban megforduló és Diódon nyaraló művészek társasága bizonyára hatott Gruzda festői ambíciójára, habár közvetlen kapcsolataikról nem tudunk.

Nem is nyugodott meg Gruzda a teológia elvégzésével. A püspök kinevezte ugyan tövisi segédlelkésznek, de engedélyezte, hogy beiratkozzék a budapesti képzőművészeti főiskolára, és azt Tövisről feljárva a következő négy évben (1904—1908) elvégezze. Ferenczy Károly, Hegedűs László és a kiváló pedagógus, Balló Elek voltak a tanárai. Noha Gruzdát kitűnő rajzáért azonnal felvették a főiskolára, és erős művészi egyéniségét is mindjárt észrevették, mégis, gyengébb technikai felkészültsége miatt néha a tehetetlenség érzése vett rajta erőt. Különösen a figurális munkákkal volt sok nehézsége. Tanárai hallgatólagosan fel is mentették az ilyen munkák erőltetésétől, mert látták, hogy milyen erős a tájfestésben. Sokszor hosszabb időre haza is engedték tájképek festésére. Ekkoriban már szerepelt a kolozsvári kiállításokon, s 1908-ban kivitték egy képét a londoni világkiállításra (egy angol folyóiratnak feltűnt a festmény, és reprodukálta); a következő években (1909—1918) a Nemzeti Szalon, illetőleg a Műcsarnok rendszeres kiállítói közé tartozott.

Gruzdát már ekkor leginkább a téli táj színei vonzották. Megcsodálta Akseli Gallen-Kallela, a nagy finn festő alkotásait, aki 1907-ben és 1908-ban Magyarországon járt, és munkái a finn művészek kiállításán is feltűntek Pesten. Ugy érezte, hogy a finnek kemény, szűkszavú művészetével, a havas, jeges, fenyves tájakkal közeli rokonságba került, mert őt is hasonló

problémák izgatták. Hívták is Finnországba, a hó és jég világába, de ő mégis inkább itthon maradt, és az erdélyi táj festője lett (Gruzdané közlése).

Utolsó évében Szinyei útján kultuszminiszteri ösztöndíjhoz jutott, és Szuhaneck Oszkárral együtt európai tanulmányútra indult. Egyenként 800 aranykoronát kaptak; ezzel az összeggel egy németországi útra indulhattak. Bécs, Prága, München, Berlin, Drezda és Königsberg múzeumaik tanulmányozták, innen tovább akartak utazni Oroszországba, de elfogyott a pénzüik, és Breslau felé hazatértek (Szuhaneck Oszkár szíves közlése). Míg Szuhaneck ma is Temesvárt él, Gruzda visszatért Tövisre segédlelkésznek, és élete jó részét azon a vidéken élte le; megházasodott, és feleségében, Ripka Annában hűséges társra talált, aki állandóan munkára serkentette, biztatta, és segítségére volt képei eladásában is. Közben tíz évig (1914—1924) Becében élt, egy szegény, a világtól elmaradt faluban, ahonnan sáros időben még Enyedre is alig lehetett bejutni. Megosztotta a nép szomorúságos életét, de nem tette le az ecsetet, bár ezekben az években művészekkel nem érintkezhetett. Csak a világháború utáni időkben elevenedett meg körülötte egy kissé az élet. Dóczy-né Berde Amál és Göllner Elemér ekkor jártak Nagybányán, friss tervekkel, lelkesedéssel tértek haza. Gruzda ekkoriban ismerkedett meg velük, valamint Aprily Lajossal, aki sokat gyönyörködött a csendes, téli tájban, és Gruzda művészetének megértő tisztelője volt.

Gruzda művészetének első tövisi és becei szakaszából (1908—1918) kevés képet ismerünk. A tövisi iskoláról, a becei tehénről, a hóolvadásról, a becei házokról festett képei fokozatos fejlődést mutatnak. Kezdetben a sötét tónusokat kedvelte, a zöld és a barna voltak az uralkodó színei. A barnába vöröset, zöldet vagy kéket kevert, de a napfény még alig hatolt be ezekbe a képekbe. Többnyire egyhangúság, elhagyatottság nehezedik festményeire.

Az 1920-as években leginkább tájképeket festett. Fő témája a becei hóolvadás volt, amikor a havas hegyoldalban feltűntek már a barna foltok, és egy kanyargós út a képet átlósan keresztülszelve, mintha a végtelenbe vinne (Szentkirályi hegyoldal). Gruzda halványkék foltokkal, nemcsak a napfényben szikrázó hó vakító fehérségét, hanem anyagiságát is kifejezte. Az ellentétek, a fény és az árnyék, a tél és a tavasz, a megújuló természet izgatta. Problémákat látott a tájban, magának az életnek a problémáit, azokat akarta megoldani képein.

Jó hatással volt Gruzdára Aprily Lajos barátsága. A művészet iránt közben Enyeden is megnőtt az érdeklődés. 1922 októberében a Bethlen-kollégium jubileumi ünnepségei alkalmával a kollégiumban képkiallítást rendeztek. Ezen Gruzda számos erőteljesen megfestett, biztosan megkonstruált képével tűnt fel. A becei falusi élet nyomorúsága mellett itt új téma volt a remetei táj, a mokányság hazája és élete. Ezekben a tájképekben „a tapintható anyagszerűség és a felépítésben az egyszerűség őskifejező ereje“ (Enyedi Újság, 1926. 13.) döbbenetes hatást váltott ki.

Gruzda egyre tovább, egyre biztosabban haladt Remetén, a mokányok világában tanulmányokat végzett, rengeteget rajzolt, megörökítette a jellemző típusokat és a hegyoldalhoz lapuló havasi házakat. 1924 áprilisában elbúcsúzott Becétől, és Kolozsvárt a teológián kiállítást rendezett utolsó éveinek terméséből. Képei egyszerre meghódították a kritikát és a közönséget. Gruzda a kicsi földhözragadt becei házakban meglátta a falusi szegénységet, az évszázadok óta szinte változatlan, nyomorúságos falusi életet, és azt minden szépitgetés nélkül ábrázolta. A becei hegyoldalak vonulatában a táj szerkeze-



Gruzda János: Téli est

tét is észrevette. Ugyszólván háromszögekre bontotta fel a tájat, a meztelen hegyoldalakat, és a napfény ajándékával meg-megvilágította az egész, csendben élő völgyet.

Első kolozsvári kiállításakor a Vasárnapi Ujságban (1924. 17.) azt írták róla, hogy „a havasok monumentális tömegeinek hivatott festője“. De milyen „monumentális“ témákat kínált neki a világtól elzárt becei völgy? Elég volt számára a kopár hegyoldalba mélyen bevágódó út kanyargó vonala vagy az intergáldi völgy sziklái alatt meghúzódó néhány apró faház és templom. A téma a legegyszerűbb volt, mások ecsete nyomán talán sivár kép lett volna, de Gruzda ebbe is erőt és lendületet vitt. Vastagon, durván kente fel a festéket a vászonra, s megérezte a táj, a föld anyagi valóságát, mélységét és nyugalmát. Aprily Lajos találó jellemzése szerint Gruzdában az „emberi igénytelenség s a művészi lobogó energia szerencsés megtestesülése“ egyesült. Gruzda János Párizsba készült, a párizsi útból azonban semmi sem lett, ám akkor már megtalálta önmagát, és megtalálta azt az erdélyi tájat is, amelyben otthon érezte magát. Ennek a szerkezetébe, az anyagi és szellemi élet végtelenbe vesző összefüggéseibe, rejtett titkaiba akart egyre mélyebben behatolni. Valóban fáradhatatlanul, szinte önfeledten, teljes odaadással dolgozott.

1924 pünkösdjén kiköltözött Zalatnára, ott kellemesebb környezetbe került. Ebben a kis bányavárosban nem élt olyan elhagyatottan, mint Becében. Hivatali munkája nem foglalta le túlságosan, és a kisváros értelmiségét a közös érdekek, a nagy városoktól való távolság és a viszonylagos elszigeteltség összetartotta. Ezenkívül Aprily Lajos, Kuncz Aladár, Tavaszai Sándor és társasága is gyakran kirándult ide. Jancsó Béla is többször meglátogatta. A vadabb, sziklás táj, a Zsidóhegy, a Detonáta, a Vulkoj, a hegyekről lezúduló jeges patak és a hegyoldalban megkapaszkodó bányász vagy falusi jellegű román és magyar házak folyton új témákat nyújtottak számára.

Gruzdát nem a nyugati, modern festészet vonzotta, inkább a Gallen-Kallela útmutatását őrizte meg fiatalságából, és Nagy István kemény, szűkszavú művészetével érzett közeli rokonságot. Őt ugyan nem az arcok mélységében tükröződő szenvedés izgatta, hanem az embert környező, sokszor sivár és vadnak látszó táj küzdelme az élettel, a fénynek, az életnek a feltörése a sötétségből, a homályból, a hegyoldal olvadásából felcsillanó barna,

zöldes föld, a hegyi patak áttörése a jégpáncélon, a télből tavaszba forduló idő sejtelmes zöld színei és a zalatnai hegy kálváriája, amint belenyúlik a végtelen kék égbe.

Zalatnán fáradhatatlanul dolgozott. 1926 márciusában Kolozsvárt 76 olajképét, 1927 karácsony hetében pedig 60 képét állította ki. Nem annyira a témái változtak az idők folyamán, hanem inkább festői problémái, a színei, a stílusa. Számára egy őszi hegyoldal éppen olyan érdekes téma lehetett, mint a jeges patak, a Zsidóhegy vagy a Kálvária hegye. A monumentális hatást vonalainak határozottságával, sötét, erőteljes színeivel, mély tónusaival érte el. De a természet nyugalmával szemben, amely hatalmas erővel sugárzik felénk egyik utolsó, zalatnai téli tájképeről (A Kálvária télen), a természet másik arca: az esti naplemente, a jeges patak diadalmas harsogása is állandóan izgatta. A nyugalmat itt az élet örökös mozgása, a sötét háttérből előtörő fények kékes csillogása váltotta fel. Az ellentéteken, a színek kontrasztjain, a fények és árnyékok változásain túl az egész természet egységét és harmóniáját kereste, azt a végtelenbe vezető nyugalmat, amely az emberi életnek is nyugalmat ad.

Mintegy két évtizeden keresztül (1953. november 3-án halt meg Zalatnán) viaskodott azzal a Zalatna környéki tájjal, amelyet a maga változatos, sziklás hegyeivel, komor domboldalaival és a hegyekről frissen lezúduló, jégtörő patakjaival az Erdélyi-medence egyik legjellegzetesebb természeti világának tartunk. Ebben a környezetben Gruzda főként a román nép, a szegényesen élő munkások, bányászok házeit, életkörülményeit láthatta maga körül, és a természettel együtt ezt elevenítette meg. Így lett a két világháború közötti időszaknak az a kiemelkedő erdélyi festője, aki az új festői áramlatokkal nem sokat törődve haladt a maga útján, és mint Kós Károly írta (lásd Nagy József cikkét: Református Szemle, 1953. 256.), „kizárólag [...] népének szentelte a tehetségét“.

Az 1930-as és 1940-es években Gruzda egyre ritkábban vett részt tárlatokon, de azért számon tartották minden erdélyi gyűjteményes kiállításon, mint például a Károlyi Gáspár Társaság művész-tagjainak a kolozsvári kiállításán (1933), továbbá az erdélyi művészek budapesti (1940) és brassói (1943) kiállításán. Képei közül egyesek külföldre is eljutottak és díjat nyertek (Budapest, London, Milánó), de az 1950-es években Gruzda olyan visszavonultan élt, hogy a művészkörökben megfélemedtek róla. „Elnyelte a végzetes erdélyi közömbösség“ — írta egykor Kós Károly, de ez a közömbösség most a múltba süllyed, és a művészi értékeink iránt mindenütt újra megnyilvánuló érdeklődés fényében a Gruzda-képek is új életre kelhetnek. Egységes, keményen megfogalmazott koncepciójukkal, a tömör kifejezés és a távlatokat megnyitó elhallgatás művészetével a természet nagysága, végtelensége és a mindig újjászülető élet előtti mélységes alázatot, az anyag súlyát és meghatározó erejét, de ugyanakkor az élet fölfelé törését és diadalát hirdetik. Gruzda tájképfestészetét az erdélyi művészet olyan hagyományai közé sorolhatjuk, amelynek eleven erejét ma is érezzük, és időtállóan tartjuk. Az erdélyi tél nagy festőjének alkotásaiban nem a tél mozdulatlansága, hanem a tavaszvárás feszítő ereje és izgalma fog meg.

Vita Zsigmond

Klein József és Nagybánya

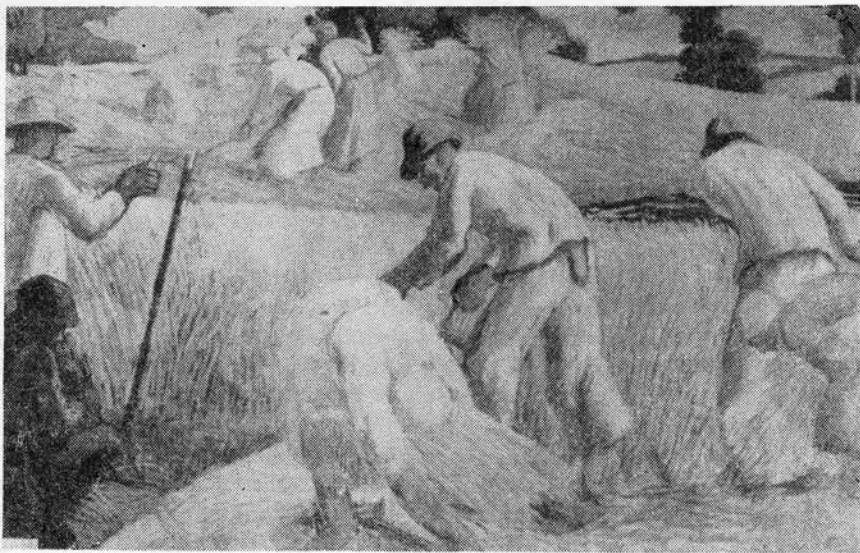
Harmincöt olajkép, két színezett linóleummetszet, két tempera, két kerámia és két relief — Klein József életművének valójában csak töredéke szerepelt az 1973-as nagybányai retrospektív kiállításon, amely azonban így is a tárlatlátogatók elismerését és háláját váltotta ki. A kiállított munkáknak talán a tizszerese, szétszóródva az országban s a határokon túl, holnapi muzeológusok és művészettörténészek felfedező szenvedélyének eredményeként válhat csak közkinccsé. Am így is gazdag, értékes anyag gyűlt össze, amely messzemenően igazolja alkotóját. Mint volt tanítvány, noha már több alkalommal megemlékeztem Klein Józsefről (Korunk, 1966. 9., Utunk, 1971. 47., Bányavidéki Fáklya, 1973. június 30.), ez alkalommal megpróbálok felvázolni a művész életútját, helyreigazítva azokat a tévedéseket, melyek egyes korábbi cikkekben megjelentek.

*

Klein József az Arad melletti Csermön született 1897-ben. Apja szobafestő volt, s fiát is annak szánta, de közben elvégeztetett vele négy gimnáziumi osztályt. Klein tizenöt éves, amikor elhatározza, hogy művészi pályára lép. Hogy a kecskeméti művésztelepen vagy a budapesti Képzőművészeti Főiskolán kezdte-e meg tanulmányait, azt kiderítik majd a monográfusok, tény azonban az, hogy Pesten Réti István tanítványa volt. 1920—1921-ben a nagybányai Szabadiskola növendékei között találjuk, de már mint kiállító művész is szerepel 1921-ben Kolozsváron, közösen a nagybányaiakkal. Pár évvel később Aradon és Szatmáron állít ki önállóan, képeit jó áron veszik, megnövsül, Párizsba megy másfél éves tanulmányútra. 1927-ben visszajön Bányára, itt dolgozik 1932-ig, majd Bukarestben tölt öt évet. 1937-ben újra hazajön Bányára, és itt él 1944-ig, amikor a németek elhurcolják, és ugyanebben az évben (vagy 1945-ben) elpusztítják.

Művészi indulása szerencsés volt: Pesten Réti a mestere, a kecskeméti művésztelepen valószínűleg Iványi-Grünwald, Nagybányán megint Réti és valószínűleg Thorma (Réti csak nyaranta járt le Pestről korrigálni). Természetesen eleinte a nagybányai impresszionizmust vallotta magáénak, de Párizsban könnyűszerrel levetette ezt a stílust, hogy élete utolsó rövid szakaszában újra visszatérjen hozzá, részint kedvtelésből, részint kényszerből. Expresszionistának vallotta magát, de az ő expresszionizmusa művei nagy részén át meg át van szöve „nagybányaiság”-gal. Figuralista volt a szó legszorosabb értelmében. Az ember áll érdeklődésének központjában, eleinte mint magáért való szépség, aztán mint az ember küzdelme, nyomorúsága, tiltakozása a kizsákmányolás ellen, később a munka szépsége, dicsőítése. Kezdeti kompozícióin a figura majdnem mindig egyedül szerepel, később mind gyakrabban a tájba helyezi alakjait, de sohasem fest olyan képet, ahol az ember csak része a természetnek, dekoratív színfolt vagy kompozicionális kellék.

Párizsi éveiben s azután itthon az aktkompozíciók dominálnak, ritkán a táj vagy a csendélet. Aktjai átlényegültek, szinte testetlenek, időtlenek, misztikusak — sohasem erotikusak —, ritmikus mozgásúak, mégis passzi-



Klein József: Nyár (a Négy évszak ciklusból)

vak. (Ez a ritmikus mozgás későbbi, munkástémájú képein is feltűnik.) Az arcok alig jelzettek, érzelmet, gondolatot sohasem tükröznek. Figuráit fehér alapra festi, kobaltkék vagy világos krapplack puha kontúrokkal, kevés világos közömbös színnel oldva fel az egyhangúságot.

A harmincas évek elején jön a gyökeres fordulat, szakít a *l'art pour l'art*-ral, hogy helyét felváltsa a munkásmozgalommal kapcsolatot tartó, elkötelezett művészet. (Akkoriban tendenz-művészetnek hívtuk.) Megjelenik képein a munkás, bányász, a munkanélküli, az éhes család, a rönkhúzó, a kubikos stb. Ebben az időben kompozíciói (különösen linómetszetein) egysíkúak, a perspektívát teljesen mellőzi, az alap most is fehér, de a kontúrok keményebbek, a színek komorak, az alakok nehéz küzdelmet, reménytelenséget fejeznek ki. (A gazdasági válság csúcspontjának évei ezek.) Ebből az időből valók remek linómetszetei, feketén nyomtatva, eleinte kevés tompaszínű akvarellal, a későbbi években élénk színű temperával színezve.

Ugyancsak ebben a periódusban egyes képein kezdi elhagyni a kontúrt, alakjait enyhén plasztikus sziluettben festi, s kezd feltűnni a táj, a perspektíva. A szín most is kevés, többnyire kissé tónusos fehér, s a leg-sötétebb barna és sötét okker. Minimális eszközzel egyszerű munkák; legfőbb értékük, hogy szociális mondanivalójuk mellett egy percig sem mondanak le a szépről, a gyönyörködtetésről. Sajnos, nagyon kevés mű maradt meg e korszakából, nagy részük lappang, sok került belőlük külföldre.

Ezután jön a színek s a nagyméretű kompozíciók korszaka. Csodálatosképpen ez a fordulat a bukaresti években következett be és érte el a csúcst. Valójában a művész a nyarakat Nagybányán töltötte, s visszatérve Bukarestbe, a bányai élményekből táplálkozva festette mindjobban elbányasodó képeit. Kezdte az Évszakok ciklussal, az első a Tavasz volt, s minden bizonnyal az Ősz az utolsó. Egymás után születtek a több- vagy egy-kétalakos kompozíciók, amelyeken most már a Klein-nál megszokott remek vonal-

vezetés mellett a színek csodálatos tobzódása, harmóniája vagy kontrasztja dominál. Az alakok némelykor szoborszerűen plasztikusak, tömörek, egyszerűek, máskor részletezőbbek, de most is elvontak, stilizáltak. A táj — a gyönyörű nagybányai táj — néha átkomponáltan, de mindig emlékezetből festve ott van minden képén, ám sohasem öncélúan. A perspektíva most már majdnem természetű, az alakok térbe vannak helyezve, s munkásai, parasztjai jellegzetesen Nagybánya vidéki típusok. A robusztus férfialakok mellett, kisebb kompozícióin, nagyobb számban jelennek meg a női alakok. Figyelemre méltó, hogy akár nehéz munkában, akár pihenés közben vagy gyermekkel az ölékben ábrázolja őket, mindig valami éteri finomság, gyengéd líra szövi át ezeket a képeket.

Ebben a színes korszakban — művészete csúcán — festményeinek harcos mondanivalója többnyire a munka és a természet szépségének hirdetésébe oldódik, de az alkotó sohasem tagadja meg önmagát, a dolgozó osztállyal való együttérzését.

Élete utolsó szakaszában vissza-visszatér az impresszionizmushoz, tájat fest az Izvorán vagy intérieurt, ritkán csendéletet, s ebből a periódusból ismerünk néhány remekművet. Emellett kisebb kompozíciókat készít, két-három figurával, amelyekben az erős színkontrasztok dominálnak, az alakok stilizáltak, kevésbé plasztikusak, mint előző képein, a táj alig jelzett. Ezeket a képeit hasonlítják legtöbbször a Gauguinéihez. Nekem csak Klein József új útját jelzik, amelyet az erőszak oly drasztikus módon berekesztett.

Negyvenhét éves volt, amikor elpusztították. Harmincéves korában már kiforrott művész, de nem reked meg egyetlen kifejezési formánál, mindig képes megújulni, tökéletesebbé válni. Nem kapkod jobbra-balra, nem kerül különféle befolyások alá, ám helyes érzékkel szűri le a modern művészet eredményeit a maga számára. Linóleummetszeteiben egyszerre konstruktivista, expresszionista és kubista — de elsősorban elkötelezett művész.

Nem csinált művészi forradalmat, nem tartozott az újítók közé, stílusa mégis teljesen egyéni. Szinte minden korszak művészetéből tanult, anélkül hogy valamelyiket is szolgáiban utánozta volna. A kortársak közül Frans Masereel, Derkovits, Käthe Kollwitz, Brâncuși voltak ideáljai. Szerette Rétit, Ferenczyt, Szinyei Merse Pált, a francia impresszionistákat, a korai s késői reneszánsz mestereit, a néger primitíveket, Csontváryt, de nem szerette Munkácsyt s a szürrealistákat sem. A legkülönbözőbb művészi koncepciójú művészekkel tartott fenn kapcsolatot, mint például Csikós Antónia, Ferenczy Noémi és Béni, Krizsán János, Korda Vince, Florián Gheorghe, Pascu Eugen, Kmetty János, Kádár Géza, Jándi Dávid, Perlrott-Csaba Vilmos.

Párizsból hazajöve, nem szakadt meg kapcsolata a nagyvilággal. Elég gyakran utazott Bécsbe és Budapestre, több évet töltött Bukarestben, többször kapott meghívást az Egyesült Államokban élő sógorától, hogy vándoroljon ki — maradt mégis Nagybányán, ez volt az igazi hazája, művészetének forrása.

Balázné Csizér Lilla

„Finom remegések az erőm”

Felirat egy kiteljesedett pályáivra

Ezeket az Ady-szavakat először Tabéry Géza mondta ki Erdős Imre Pál művészetének jellemzésére. Műkritikusi telitalálat volt ez a 17 éves fiatalember képeiről, mert az azóta készült Erdős-munkák legjavára éppúgy alkalmazható, mint azokra, amelyeket annak idején, a harmincas évek közepén Tabéry látott a csodagyermekszámba menő ifjú nagyváradi kiállításán. Pedig ott, akkor, a jószemű író még csak egy induló tehetség első szemérmes megnyilatkozásainak eredményét láthatta, amely a tanítómesterek, Mikola András, Molnár C. Pál, s közvetve talán még Thorma, Kmetty, Perlrott-Csaba, Ziffer hatásának közelsége miatt sem volt annyira vegytisztán egyéni teljesítmény, mint a későbbi, messziről felismerhető Erdős-képek. Festett akkor még Erdős, néhány megmaradt képe alapján ítélve nem is rosszul, de előtte volt még párizsi tanulmányútja, sokévi rajzolóművészi tevékenysége különböző lapoknál, s az a beéréséhez szükséges néhány esztendő, amely a fiatal piktort — talán Móricz Zsigmond, Szabó Dezső, Kodolányi János, Veres Péter, Babits Mihály s egy seregnyi film- és színművész portréjának sikeres elkészítése hatására — végérvényesen a rajzművészettel, a ceruzával és a tussal kötelezte el.

Ez volt az az időszak Erdős I. Pál művészi fejlődésében, amikor mindenki „portretistának” nevezte, bár ez eléggé felületes megítélése volt munkásságának. Ebből az időből származó rajzain ugyanis egyáltalán nem az emberi arc titkainak keresése az új vonás, hanem azok a tendenciák, amelyek már a későbbi harcos, politikus művész önmagára eszmélésének első jegyeit képviselték munkáin. Ezek a jegyek a háború után erősödtek fel lényegi, tartalmi tényezőkké, s ha ma úgy érzi, hogy volt egy időszaka pályájának, amikor nem tudta különválasztani magában az aktivistát a művésztől, az tulajdonképpen erre az időre esik, amikor mint másokat, őt is megrészegítette a társadalom fejlődésének alakulásába való beavatkozás közvetlen lehetősége. 1945-ben már egy kilenc rajzot tartalmazó kis füzetet ad ki, amelynek címe — Fény és árnyék — körülbelül kifejezi azt, amit Erdős mint aktivista saját rajzolóművészete feladatául szán ebben a kezdeti időszakban. Összefonódó társadalmi és művészeti tevékenységét — mind művészi szerepléseit, mind a különböző kultúrintézmények: színház, filharmónia, múzeum igazgatását tekintve — a személyes példamutatás, a felelősségvállalás, a formálódó új világ alakításának sűrűjében való jelenlét jellemzi. Sikerral szerepel olyan kiállításokon, mint a szocialista országok 1950-es Moszkvai Biennáléja, ahol először aratnak munkái nemzetközi sikert, jelen van minden jelentős hazai kiállításon, kiállít Leningrádban, Budapesten, Alexandru Ciucurencuval az Ernst Múzeumban, eljutnak munkái Luganóba, Lipcsébe, Ordzsonikidzébe, Pozsonyba, Prágába, Berlinbe, Londonba, Kairóba, Alexandriába, Rigába, Varsóba, Bécsbe, Damaszkuszba, Szófiába, az 1962-es XXXI. Velencei Biennáléra, Athénba, Pekingbe, sőt Sao Paulo-ba is. Ezért a széles körű aktivitásért az 1955-ben már állami díjjal ki-

tüntetett művész megkapja a legnagyobb elismerést is, a Művészet Erdemes Mestere címet.

Erdős pályaképének szempontjából jól elkülöníthető három fejlődési szakasz vezet idáig, amelyeket egy-egy nagyszerű ciklus fémjelez. A marxista ideológia művészi téren is érvényesülő hatóereje váltja ki belőle az első tizenkét rajzból álló, A kapitalizmus árnyékában című ciklust, amelynek minden darabját megvásárolta az állam. A megváltozott életforma, a robusztus, most már szabadon érvényesülő életerő mindennapi megnyilvánulásában felfedezett valóság ihleti a még epikusan fogalmazó művész Új élet az Avasban és Bányászok című sorozatát, amelyeknek expresszionista szimbolikája már a következő és mindmáig tartó, lírai vibrálásokkal és érzékeny allegóriákkal ható korszak közeledtét vetíti előre.

Az Ifjúság, szépség, béke talán az utolsó olyan ciklusa, amelynek egyes darabjain a kifejezés epikussága, finom melodikus vonaljátékok szimbolikájába ágyazva, még jelen van. Ezután azonban, úgy a hatvanas évek közepétől, Erdős munkáin hiába keressük ezt a bizonyos epikus vonást, ami lényegében, a gyakori látszat ellenére sem tudott soha szemléletté válni nála. Mert a korkövetelmények és koráramlatok közvetlen hatása alatt született képeinek tematikáján is mindig átsütött, ha másként nem, legalább a megoldás módjában alkatának érzékeny líraisága, amely annak idején Tabéry figyelmét is felkeltette, s amely ma születő képeiről éretten, művészi leg kiteljesedetten sugárzik.

Az induló-önmagához magasabb fokon visszatérő Erdős mai munkái, intim hangulati oldottsággal, a művészi szublimáló készség remek példaként hoznak felszínre egy olyan, mind technikai, mind tartalmi tekintetben sajátos művészi világot, amelynek középpontjában a szép vonallal kifejezhető szép gondolat kivetítésének szándéka áll. A szépségnek ez a szüntelen keresése, amely finommívű, sokszor bámulatos, műgonddal megrajzolt női arcok (ritkábban testek) ideges vibrációinak érzelmi és értelmi hatására bizza a művészi mondanivaló közvetítését, Erdős mai tevékenységének megkülönböztető, lényeginek tekinthető jegye. A címadás (Győzelem, Sze szélyes visszatérés, Elégia, A szépség dicsérete, Odisszeusz szerelmei, Tavasz tüzek, Nyakék, Tizianra emlékezve, Holdfénysonáta) ezekhez a képekhez csak asszociatív támpontot nyújt a szemlélőnek bizonyos érzelmek felkeltéséhez, s csak a legritkább esetben érvényes a cím szó szerinti jelentése is. Ezeknek a műveknek az élvezetéhez feltétlenül szükséges a néző élő kontaktusa az alkotással. Kommentálásuk, tartalmuk megfejtése, leírása meddő kísérlet, hiszen a vonalak ritmikája, a formák szinte zenei vibrálása olyan jelentésrétegeket takar, amelyeknek felfejtéséhez a mű láttán keletkező érzelmi reakciókat nem lehet mellőzni.

Képi gondolkodás ez a javából. Nemcsak gyönyörködtetés a célja, de az is, hogy a vonalvezetés asszociatív, logikai és esztétikai egységének megteremtésével a műélvezés elmélyültebb módjaihoz szoktasson hozzá bennünket. Erdős újabb munkái alkalmasak erre. Ahogyan egész munkássága alkalmas arra, hogy egy történelmi periódus lényeges társadalmi változásainak művészi tükrözését nyomon kövessük benne, úgy mai munkái is mutatják rajzművészetünk jelenlegi fejlettségi színvonalát, amelyben Erdős rajzai eredeti értéket képviselnek.

Gyöngyösi Gábor

Egy centenárium ürügyén

Bevallom, ez a megkésett krónika a bosszúság szülötte.

Abban az erkölcsi normarendszerben, amelyet a magam számára szigorúan kötelező érvénnyel kidolgoztam, nagy súllyal és fajsúllyal szerepelnek az igazságosság, a méltányosság, a lojalitás, ha szabad magam így kifejeznem, a szellemi elegancia parancsai. Az vesse rám az első követ ezért, akinek nincsenek személyes vagy közösségi helyrehoznivalói ezen a téren. S csak az vádolhat túlzással e vonatkozásban, aki azt hiszi, hogy erkölcsiekben, tudományban, irodalomban nem érvényes az a tapasztalati tény, hogy a helyből kimozdított inga nem nyugalmi állapotba tér azonnal vissza, hanem előbb ellentétes irányba lendül. Éppen ezért, érzésem szerint, nem szabad visszariadnunk az idézett parancsok követésében kisebb-nagyobb túlzásoktól, természetesen azzal az elemi feltétellel, hogy az igazságosságra való becsületos törekvés ne vezessen a tárgyi igazság megsértéséhez.

Ezeket a megfelelő érzelmi hullámzásoktól kísért reflexiókat az váltotta ki bennem. és az ültet az írógéphez, hogy megemlékezésre, jubileumok megülésére fúrge sajtónk elég szűkmarkúan bánt gróf Bánffy Miklós emlékével. Nem annyira a közéleti férfiú és a politikus húzta itt a rövidebbet, hanem az író, akiről pedig feltételezhetnénk, hogy több megértésre és értékelésre tarthat számot alteregójánál, a Bethlen-kormány volt külügyminiszterénél, az osztálya előítéleteitől szabadulni nem tudó „Nagyúrnál“.

Pedig éppen fordítva történt. Bányai László cikke az *Igaz Szó* 1973. szeptemberi számában Bánffy közéleti szerepéről összegezi gróf Bánffy Miklós politikai pályafutásának lényeges adatait, erélyesen, de tapintatosan bírálja mindazt, ami abban kifogásolható, és elismeri azt a jót, amit élete során tett. Bányai tanulmányában kellő nyomatékkal szerepel az az akció, amelyről a szélesebb olvasóközönség első ízben Csatáry Dániel könyvében olvashatott: Bánffy romániai utazása és tárgyalásai a második világháború záró szakaszában a háborúból való közös kilépés ügyében.

A tudomásom szerint egyetlen terjedelmesebb és igényesebb évfordulói cikkel Bánffy írói hagyatékáról (Tamás Gáspár Miklós: *A nagyúr. Száz éve született Bánffy Miklós*. Utunk, 1973. 48.) nehezemre esne egészében egyetérteni, annak ellenére, hogy grosso modo elfogadom, el kell fogadnom következtetéseit. Bevallom, e különben szellemes, fordulatos cikkben is ingerel a fölösleges idézgetés megrögzött szokása, amelytől a szerző nyilván nem tud vagy nem akar megszabadulni. E cikkében Andrzej Wajdát, Walter Benjamin Baudelaire-tanulmányát, Adornót, Leo Löwenthalt idézi, s a cikk nem zárulhat egy Habermas-utalás nélkül. Az sem töltött el különösebb örömmel, hogy gróf Bánffy Miklósról írva, a szerző

szükségesnek tartotta Saint-Simon herceget, Castiglione grófit, Zrínyi grófit, Lampedusa herceget, sőt Lev Tolsztoj grófit is említeni. Nyilvánvaló, hogy Bánffy nem írt a fenti kitűnő kritikusok és esztéták szellemében, és az is bizonyos, hogy nem állja meg az összehasonlítást a felsorolt nagyságokkal, a világirodalom négy évszázadából. Efelől azonban kitűnő író lehetne, és főműve, az *Erdélyi történet* háromrészes, ötkötetes ciklusa a hazai magyar irodalom kiemelkedő alkotása. Minden továbbiban osztom Tamás Gáspár Miklós negatív értékítéletét: ez a trilógia nem kitűnő és nem kiemelkedő, hanem nagyon is egyenlőtlen alkotás. Ezt a megállapítást pedig sajnálkozva, önmagammal viaskodva teszem meg. Éspedig azért, mert a trilógia első két részét annak idején, amikor pedig tele voltam a szerző személyét és szerepét illető súlyos és talán nem indokolatlan politikai fenntartásokkal, nagy érdeklődéssel olvastam, és jó könyvnek tartottam. Megkövettem Gaál Gábor emlékét, de úgy találtam, hogy az első részről szóló bírálata túl kemény.

Vitatkozom az *Utunk* cikkírójával, de hálás is vagyok neki. Arra kényszerített, hogy minden sürgős dolgomat, olvasni- és írni valómat félretéve, átolvassam Bánffy Miklós oeuvre-jét.

Ennek a nagyrészt újraolvasásnak az élményei alapján elsősorban azt szeretném megmondani, hogy ez az oeuvre megérdemelne egy elmélyült, komoly tanulmányt, amely — gondolom — pontot tehetne a „Bánffy, az író“-kérdésre, ahogy még néhány ilyen tanulmány elkelve, például Makkai Sándor, Reményik Sándor életművéről is.

Természetesen, e jegyzetben nem lehet igényem arra, hogy alapos ítéletet mondjak. De talán nem haszontalan néhány szóban elmondanom, milyen művészi ellentmondásokat találok az *Erdélyi történet*ben, ma, amikor már a benne foglaltak fölött végső ítéletet mondott a történelem, és így lehetségessé válik, hogy a regényhez elsősorban mint műalkotáshoz, mint irodalmi hagyatékunk részéhez nyúljunk, egyesítve a múlt értékei iránt megnyilvánuló gondosságot a művészi igényességgel. Sok mindenben nem értek egyet azzal a móddal, ahogy Tamás Gáspár Miklós a Bánffy-regényt vizsgálja. Eredményei, finom megfigyelései mutatják, hogy nem illetéktelenül. Anélkül, hogy a saját ízlésemet és a saját vizsgálódási eljárásomat óhajtánám reátukmálni, csupán egy mulasztásos vétkeket vete szemére. Elfelejtí megmondani azt, hogy a Bánffy-trilógia ma is érdekes (nyomban hozzáteszem, ingerlően, sőt bosszantóan érdekes) olvasmány. Mivel ezt nem hiszi, vagy nem mondja ki, természetesen nem is keresi az okát. Anélkül, hogy az általa jelzett hiányosságok magyarázatait külön-külön szemügyre venném, csupán arra szeretnék hivatkozni, hogy a Bánffy-trilógia első két részének megjelenésekor elért nagy közönségsikere végtelenül egyszerűen magyarázható. A szándék és a megvalósítás között tátongó mély szakadék folytán Bánffy nem igényes történelmi regényt alkotott, és nem is ítéletet mondott ki saját osztályáról és világáról, hanem (ha erre ráébredt volna, talán még szégyellte is volna magát) bestsellert írt, az akkor divatos formában. Talán mégsem volt annyira igazságtalan Illés Endre, amikor Bánffy-esszéjének elég kétértelmű módon, de mégis félreérthetetlenül az *Il dilettante* címet adta. Bestsellert főúri, de közrendű dilettáns is írhat. Bánffy Miklós az irodalomban is gróf maradt. Nem tartotta magára nézve kötelezőnek, hogy megkínlódjék a művészettel. A trilógia dialógusaiból, kulturális-művészeti utalásainak egész hálózatából és alig álcázott önéletrajzi elemeiből világosan kitűnik, hogy nem tartotta szükségesnek lépést tartani a két világháború közötti idők társadalmi, filozófiai, esztétikai, művészeti forrongásaival. Ebből a nagyúri nonchalance-ból, amely idegen volt a világirodalom nagy

arisztokratáitól és természetesen közrendű nagyjaitól is, származik a Bánffy-trilógia szövegének szervetlensége. A kortörténeti adalékok és anekdoták naív moralizálása, annál az írónál, aki elítélte az obstrukciók és elvtelen pártharcok vége-láthatatlan sorát, de nem a történelemhez, hanem Tisza Istvánhoz apellált eszményért és megoldásért, stilisztikailag és szellemileg is mélyen alatta áll az általa magáénak vallott réteg, az erdélyi arisztokrácia életét bemutató részeknek, amelyekben a kitűnő keveredik a közepessel, az elvetélt történelmi önbírálat alig-alig érzékelhető elemei a nosztalgikus felidézéssel, az anekdota az igazmondással. Ami társadalmilag e rétegen alul létezett, arra csak ritkán néz az illetékes író átható tekintete, s annál gyakrabban a paternalista arisztokrata szeme.

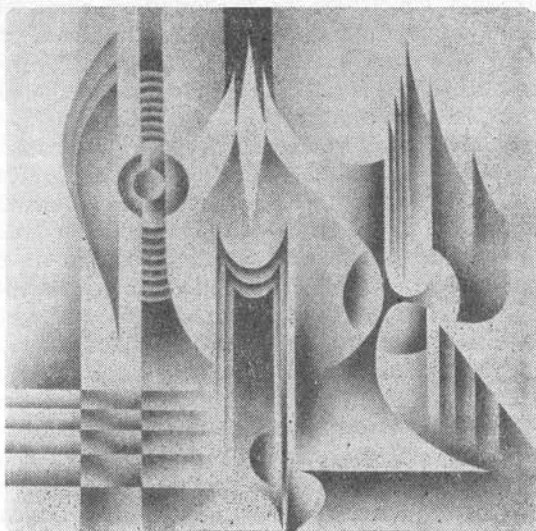
A magánélet, az érzelmek, a szerelem ábrázolása és a bensőséges kapcsolat a természettel hinti be ezt az egészében oly kiábrándítóan nem színvonalas szöveget olyan lapokkal, mozzanatokkal és jelenetekkel, amelyek arról tanúskodnak, hogy mire lett volna képes gróf Bánffy Miklós, ha legalább írói alkotó munkájának utolsó szakaszában átadta volna a szót és a tollat Kisbán Miklósnak.

A tehetség mértéke nem a képesség, hanem a megvalósítás. Az az író, aki a szerkezetben át nem gondolt, a nyelvezetben pedig ezer apró hibát és pontatlanságot követ el, minőségileg kvalifikálja le magát.

Ezt a megjegyzést szeretném egy parányi, de jelentőséggel teljes példával illusztrálni. A családi ménes alkalmazottainak hűségéről szólva, Bánffy megjegyzi, hogy ezek az emberek a lovakról, a csikókról, a rétekről beszélve a birtokos névmást többes szám első személyben használták, mint valamilyen „pluralis majestaticus“-t. A hiba csak az, hogy a többes szám megnevezése latinul semleges nemű *plurale*, nem is szólva arról, hogy a szerző által használt kifejezés megszokott formája: *plurale majestatis*.

Bánffy Miklós sem a szó közvetlen, sem átvitt jelentésében nem vett tudomást arról, hogy „non comes supra grammatikos“. Ez nem vált sem trilógiájának, sem írói művének javára. Ezt a sommás ítéletet lényegesen árnyalhatná, nem ritkán az író javára, a tüzetesebb vizsgálódás, amely remélhetőleg nem várat magára sokáig.

Csehi Gyula



Molnár Zoltán: Növekedés

Nemzetek feletti monopóliumok a tőkés világban

A világgazdaság gyors növekedése, amelyet elsősorban a tudományos-műszaki forradalom váltott ki, mélyreható, minőségi gazdaságpolitikai követelményekkel jár. A kapitalista országokban a tőkekoncentráció olyan új, távlati kihatású formái jelennek meg, amelyek határozottan rányomják bélyegüket mind az egyes nemzetgazdaságokra, mind az országok közötti gazdasági kapcsolatokra. Mindez csak tetézi a mai világ alapvető ellentmondásait, a szocialista és a tőkés világ közötti versenyből adódó problémákat, súlyosbítja a fejlett és a fejlődő országok közötti szakadék elmélyülését.

Napjaink gazdasági életének egyik jellegzetes tünete a nemzetközi vagy „multinacionális“ konszernek, vállalatok kialakulása és rohamos fejlődése. A világ szakirodalma újabban különbséget tesz a „nemzetközi“ és a „multinacionális“ között, a következő különbség hangsúlyozásával: míg a multinacionális konszern több különböző országban működik, elvben mindenütt az illető nemzetgazdaság keretében és az ország törvénykezéséhez alkalmazkodva, addig a nemzetközi társaság (legújabb már „anacionálisnak“ — anational —, sőt „cosmocorporation“-nak is nevezik) elméletileg és gyakorlatilag nemzeten felüli szervezet, amely az illető országok érdekeitől függetlenül alkalmazza gazdaságpolitikáját és üzletvezetését. Alapjában véve azonban a különböző elnevezések mögött azonos jelenség húzódik meg, hiszen ismeretes, milyen egyszerű manapság a tőkés állam növekvő beavatkozása ellenére vagy éppen azt kihasználva, a nemzeti törvény-keretet a világ-konszernek érdekeinek megfelelően értelmezni, vagy — ha az érdekek úgy kívánják — módosítani. Ezért tehát lényegében mindezen formák a tőkés világ hatalmas konszernjeinek, szupermonopóliumainak „globális“ politikáját fejezik ki, vagyis azt az irányzatot, hogy világviszonylatban érvényesítsék a legnagyobb profitot biztosító expanzió elvét: a legolcsóbb nyersanyagforrások és a legolcsóbb munkaerő felhasználásával minél nagyobb mértékben uralni a bel- és külföldi piacokat, az egész világot saját működési területnek tekintve.

A két világháború közötti időszakban a nagy konszernek tőke kiviteli politikájának legfontosabb célja a kevésbé fejlett országok nyersanyagforrásainak birtokbavétele és új piacok meghódítása volt. Ismeretes, hogy Afrika, Ázsia és Dél-Amerika nyersanyagforrásainak legnagyobb része amerikai, angol, francia, holland, belga társaságok kezében volt, s ezek a természeti kincseknek olcsó bennszülött munkaerővel való kiaknázása révén biztosították a „hazai“ termelés rentabilitását és versenyképességét. Ebben a korszakban a gyarmatokon vagy félgyar-

matokon létesített feldolgozó ipar még ritkaságszámba ment. Csak néhány dél-amerikai és ázsiai államban (Argentína, Brazília, India) épült ki valamennyire számottevő (ugyancsak az olcsó munkaerőre alapozott) feldolgozó ipar, amelynek célja főképp a helyi piac kézben tartása volt. Ugyanakkor egyes kőolajtermelő országokban (Közel-Kelet, Venezuela) megteremtették a nyersolaj elsődleges helyi feldolgozását, amely megkönnyítette a konszernek számára a tüzelőanyagok értékesítését.

A második világháború után a nemzetközi tőkés monopóliumok fejlődése érezhetően meggyorsult, a tőkeexport célkitűzései és formái lényegesen módosultak. Egyrészt a háború gazdasági győzteseként kikerült amerikai nagytőke igyekezett biztosítani vezető szerepét a többi fejlett tőkés ország piacain, mind Nyugat-Európában, mind Japánban, Kanadában és egyebütt. Megindul az USA-konszernek tömeges fiókvállalat-alapítása ezekben az országokban. A *Le défi américain* (Az amerikai kihívás) című könyvében J.-J. Servan-Schreiber rámutat arra, hogy már a hatvanas évek közepén amerikai konszernek ellenőrizték a tőkés Európában az elektronikus fogyasztási cikkek (rádió- és televíziókészülékek, magnók stb.) piacának 15%-át, a félvezetők piacának 50%-át, az elektronikus számítógépek piacának 80%-át, az integrált áramkörök piacának 95%-át. E piacok nagy részét az amerikai cégek európai fiókvállalatai látják el, illetve tartják kézben. Becslések szerint ma az egyesült államokbeli multinacionális vállalatok a nyugat-európai és a szomszédos észak-amerikai országok összmunkaerejének 20%-át foglalkoztatják, és ezen országok ipari össztermelésének ugyancsak 20%-át állítják elő.

Eleinte az érdekelt kormányok többsége általában jóindulatú magatartást tanúsítva fogadta a multinacionális vállalatok behatolását, ami rendszerint a korszerű technika, technológia és vállalatvezetés meghonosításával is járt. Ezzel párhuzamosan azonban nyugat-európai és japán cégek, kormányaik határozott támogatásával, fiókvállalatok létesítése, egyesülések révén ugyancsak aktív nemzetközi terjeszkedési politikát folytatnak, nem utolsósorban az amerikai verseny ellensúlyozására. De a nagy világkonszernek sorában a vezető szerep továbbra is az Egyesült Államoké: a hetvenes évek elején a világ legnagyobb 100 konszernje sorában 67 amerikai, 9 nyugat-német, 8 japán, 5 angol, 4 olasz, 3 holland, 2 francia, 1 belga és 1 svájci cég szerepelt — mind a „multinacionális“ kategóriából. A Közös Piac országainak arra irányuló erőfeszítései, hogy az amerikai szupermonopóliumokkal szemben „európai“ (főleg közöspiaci) nemzetközi társaságokat hozzanak létre (például a számítógéptechnika, atomerő-felhasználás, mosószeres terén) csak viszonylagos sikerrel jártak; ugyanakkor „reprodukálják“ a multinacionális vállalatok növekedésének és terjeszkedésének tendenciáját. A hetvenes évek elején a multinacionális nagyvállalatok termelte áruk és szolgáltatások értékét mintegy 500 milliárd dollárra becsülték, ami a tőkés világ gazdaság össztermelésének majdnem egynegyede.

Jellemző az is, hogy ezeknek a nagyvállalatoknak „saját“ országuk határain kívül eszközölt eladásai — amelyek összegét jelenleg évi 300 milliárd dolláron felülre becsülik — kétszer olyan gyorsan növekednek, mint a világ nemzeti össztermelése, és 40%-kal gyorsabban, mint a nemzetközi kereskedelem volumene.

A versenyképesség biztosításáért folyó harc az utóbbi 10—15 évben új stratégiához vezetett a nemzetközi konszernek gyakorlatában. Bár a fejlődő országok politikai függetlenségének kivívása után a nyersanyagforrások közvetlen birtoklása

egyre problematikusabbá vált, ezt a nehézséget közvetve meg lehetett kerülni fiókvállalatok, illetve feldolgozó üzemek felállításával az illető országokban; ezek az üzemek egyben fontos szerepet játszanak a helyi, a nemzeti piacok uralásában. Bonyolultabb lett azonban a helyzet a fejlett országok piacain, valamint azokon a piacokon, ahol különböző nagy nemzetközi vállalatok érdekei ütköznek. Itt a konkurrenciátörvényei újra a rentabilitás emelésének, tehát elsősorban az önköltségi ár leszállításának kérdését hozták előtérbe. Az erre vonatkozó megoldásokat egy „globális stratégia“ keretében hozott döntések szabályozzák, amelyekben nem az a lényeges, mi a legelőnyösebb a „hazai“ érdekek szempontjából, hanem az, hogy mi a leghasznosabb a vállalatok számára: tulajdonképpen minden telephely szerves része a multinacionális vállalatgazdasági komplexumnak.

Az önköltségi ár csökkenésének első számú forrása és lehetősége az olcsó munkaerő. Ez ma már nemcsak a bányaiparra és a nyersanyagtermelésre, hanem különösen a munkaerőigényes feldolgozó iparra, sőt ennek legkorszerűbb ágazataira (gépipar, elektronika, könnyűipar) is vonatkozik. A konszernnek, elsősorban ismét az amerikaiak, felmérték: ha ez a megoldás jövedelmezőbb, a hazai piac számára is külföldön kell termelni. A munkabéreknek az infláció kiváltotta állandó emelkedése az iparilag fejlett országokban messzemenően előmozdítja ezt a szemléletet.

Megindult a termelőüzemek, majd szinte egész termelőágazatok „kitelepipítése“. A nagy észak-amerikai cégek először Európában alapítottak fiókvállalatokat autó-, traktor-, számítógép-részegységek és alkatrészek, motorok, vegyi cikkek, cipők, textilárúk gyártására, amelyek főként (egyes esetekben kizárólag) az amerikai piac számára termelnek. Hasonló, de nagyobb méretű kitelepítés történt Latin-Amerikába. Például Mexikóban, az amerikai határ közelében, és más közel fekvő közép-amerikai országokban jelenleg már több száz iparvállalat működik, amelyek az Egyesült Államokból szállított alkatrészeket munkálják meg, vagy félkészárut gyártanak; ezeket azután visszaküldik az Egyesült Államokba, ahol előállítják a végterméket. Az olcsó munkabérek ezeknek az úgynevezett „ikerüzemi komplexumoknak“ — az amerikai vámrendszer biztosította előnyök kihasználásával — óriási nyereségeket hoznak.

Az utóbbi években ez az irányzat legerősebben Kelet- és Délkelet-Ázsia felé érvényesült, ahol rendkívül nagy számú olcsó, könnyen betanítható és fegyelmezett munkaerő áll a nyugati konszernnek rendelkezésére. Így Dél-Koreában, Hongkongban, a Fülöp-szigeteken, Malaysiában, Singapore-ban, Tajvanon és másutt sok száz feldolgozó üzem létesült, külföldi tőkével, külföldi cégek fiókvállalataként. Ezek a fióküzemek főleg textilipari s — egyre nagyobb mértékben — villamosági és elektronikus cikkeket és alkatrészeket gyártanak. Szinte kizárólag kiviteltre szánt évi termelésük több száz millió dollárt tesz ki.

Az ázsiai kitelepítési akció élén ismét csak az amerikai konszernnek, főképp elektronikus, villamosági, adatfeldolgozó, gép- és könnyűipari vállalatok állnak (Westinghouse, Singer, Remington, Semikor, IBM, Control Data, Corning Glass, General Instrument, Ford, RCA); de emellett egyre tevékenyebben kapcsolódnak be a nagy japán cégek is, helyenként az amerikaiakkal együttműködve, közös fiókvállalatok keretében. Tajvanon, Dél-Koreában, Thaiföldön a japán konszernnek (Toshiba, Sony, Sumitomo) százával építik a részfeldolgozó üzemeket, amelyek a japán piacra és exportra gyártják termékeiket. Előfordul, hogy a Japánban be-

fektetett amerikai tőke, az illető közös vállalat által valamely más ázsiai országban újraberuházva, termékeit az Egyesült Államok piacán értékesíti, és ezáltal háromszoros hasznot hoz.

Figyelemre méltó, hogy a nyugat-európai ipar sem marad ki ebből a nagy keresetet és piaci lehetőségeket biztosító fejlődésből. Habár a nyugat-európai ipari országok az olcsó munkaerőt elsősorban a vendégmunkások tömege révén biztosítják, számos üzemet építettek és építenek az iparilag kevésbé fejlett országokban vagy vidékeken is (Spanyolország, Portugália, Görögország, Dél-Olaszország). Ezenkívül a nyugatnémet, angol, francia, olasz, holland eredetű nemzeti vagy multinacionális konszernek (Siemens, Bosch, Daimler-Benz, Bayer, Hoechst, Plessey, ICI, Olivetti) nem maradnak ki a Latin-Amerikában és Ázsiában folyó fiókvállalat-létesítési harcából sem; akárcsak Európában, a többi földrészen is igyekeznek kiharcolni maguknak egy kisebb-nagyobb „szeletet“ az amerikaiak „kálcsából“.

A kitelepítési hullám hatalmas előretörése több, az ebből hasznot húzni remélő fejlődő országban érdekes fejleményt vont maga után. Ezek az országok, amelyek a multinacionális vállalatok beruházásait gazdasági fellendülésük fontos tényezőjének tekintik, „feldolgozóipari exportzónákkal“ igyekeznek ezt a folyamatot megkönnyíteni, meggyorsítani és kiterjeszteni. Ezekben a kijelölt övezetekben a beruházó multinacionális cégek fiókvállalatai és -üzemei vámmentességet, adókedvezményeket és egyéb lényeges előnyöket élveznek, sőt itt-ott szubvenciókat is kapnak. Ilyen zónák léteznek Dél-Koreában, a Fülöp-szigeteken, Tajvanban stb. A hazai tőke is igyekszik bekapcsolódni az üzletbe, részesedni a befektetésben és a haszonban. Egyes esetekben maga az érdekelt ország kormánya építi fel és bocsátja a nemzetközi tőke rendelkezésére a szükséges iparüzemeket vagy -telepeket.

Az olcsó munkaerő kihasználása mellett a kitelepített termelőüzemek több fontos előnyt biztosítanak a multinacionális vállalatoknak: a konszernnek szállítják (természetesen ellenértékért) a kizárólag a „hazai központban“ kidolgozott műszaki ismereteket (know-how, szabadalom), a kutatási és fejlesztési munka eredményeit, az új technológiát. Az átadott műszaki ismereteket azonban úgy válogatják ki, hogy az illető fejlődő ország a tudományos-műszaki újításoknak mindig csak egy részecskéjét ismerje meg, és így teljes technikai függőségben tarthassák. Ugyanakkor maga a tőkeexport viszonylag csökken, mert a termelés folytatásához és esetleges bővítéséhez szükséges beruházásokat a nyereségből — tehát az illető ország munkaereje termelte értéktöbbletből — fedezi.

*

A multinacionális vállalatok, szupermonopóliumok „globális“ gazdaságpolitikája a tőkés világban nem vesz tekintetbe semmiféle nemzeti érdeket. Az ENSZ egyik jelentésében foglalt megállapítás szerint a multinacionális vállalatok „tevékenysége gyakran az egész világra kiterjed ugyan, érdekeik azonban társasági színvonalon maradnak“. Az ilyen jellegű tevékenység nem maradhatott visszahatások nélkül.

Egyrészt a kitelepített kapacitások és üzemek érzékenyen érintik a „hazai“ munkaerő foglalkoztatását, és növelik az amúgy is számottevő munkanélküliséget, különösen a munkaigényes iparágakban. Ezért a nemzeti szakszervezetek, beleértve még a konszernek érdekeit eléggé szem előtt tartó hatalmas amerikai AFL—CIO szervezetet is, határozottan állást foglalnak a kitelepítés ellen, amely

helyenként súlyos helyzetbe sodorja a hazai munkaerőt, és növeli a kizsákmányolás fokát.

Hallatják hangjukat egyes fejlett országok kormányai is, amelyek érdekelték bár saját „nemzeti“ (de a valóságban nemzetközi) vállalataik expanziójában, ugyanakkor ellenőrizni kívánják a betelepített más országbeli multinacionális konszernek tevékenységét. Ezek az igyekvések egyre kevesebb sikerrel járnak: növekvő gazdasági erejük révén a multinacionális szupermonopóliumok kicsúsznak az állami, főleg a pénzügyi szabályozás alól, akadályozzák a nemzetgazdaság kiegyensúlyozására irányuló erőfeszítéseket. Ezzel a kérdéssel foglalkozott a közelmúltban a Közös Piac Bizottsága is, amely különböző intézkedések foganatosítását határozta el a multinacionális — elsősorban amerikai — vállalatok nyugat-európai ténykedésének ellenőrzésére.

Különösen érzékenyen érinti a multinacionális vállalatok uralma a fejlődő országokat, amelyek kormányai többségükben átlátják, hogy bár ezek a vállalatok jelentős szerepet játszanak egyes zónák műszaki és gazdasági fejlődésében, ugyanakkor káros befolyást gyakorolnak az illető országok általános gazdasági és társadalmi célkitűzéseinek megvalósítására. Az ENSZ Gazdasági és Szociális Tanácsának 1973-ban közölt jelentése — amit egy novemberben tartott ülésen Genfben is megvitattak — rámutatott arra, hogy „míg a nemzeti terv a mezőgazdaság vagy a hagyományos ágazatok fejlődését szorgalmazza, a multinacionális vállalat tevékenysége a városi övezetre vagy a korszerű szektorra összpontosulhat. Míg a nemzeti terv a nemzeti jövedelem igazságosabb elosztására irányul, a multinacionális vállalatok elmélyíthetik az egyenlőtlenséget. Míg az új munkalehetőségek megteremtése egyike a legfontosabb célkitűzéseknek, a multinacionális vállalatok által bevezetett technika és termelés munkaerő-megtakarításra vezethet.“ A saját érdekeit követő nemzetközi tőke semmilyen tekintetben nem számol a tőkésvilág fejlődő országainak gazdaságpolitikai törekvéseivel.

Mindezek alapján a világ haladó közvéleménye állást foglal a multinacionális, nemzetén felüli és kívüli monopoltőke világhatalma ellen, amely miatt a nemzeti állam elveszítheti ellenőrzését a saját nemzetgazdasága felett. Új utakat keresnek terjeszkedésük korlátozására. Az említett ENSZ-jelentés óvatosan javasolja: „bevezetni a multinacionális vállalatok bizonyos formájú felelősségét a nemzetközi közösséggel szemben.“ Ennél a meglehetősen jámbor óhajnál talán reálisabb a Vegyipari Szakszervezetek Nemzetközi Szövetsége főtítkárnak, Ch. Levinsonnak követelése, amely szerint „ahhoz, hogy ellenőrizni lehessen a multinacionális vállalatokat, ellenálló erőket kell teremteni, nem pedig felülről takargatni őket“.

A multinacionális vállalatok fejlődése, terjeszkedése, egyre növekvő gazdasági ereje új hatalmat teremt, amely a tőkés világban, bizonyos esetekben veszélyeztetheti egyes nemzetek és államok önállóságát, függetlenségét, szabad fejlődését. Mindenképpen növeli és elmélyíti a tőkés világ belső ellentmondásait.

Kun János

Az Egyesülés évfordulóján

Ha igaz az, hogy nincs vesztes forradalom (márpedig a történelem nagyjából ezt tanúsítja), akkor a román fejedelemségek egyesülése — gondolunk itt az előzményekre és a Cuza-időszak reformjaira együttvéve — igen-igen sokatmondó történelmi aktus e tekintetben: a forradalom elbukhat ugyan, de ha a nép elfogadja s emlékezetében tartja célkitűzéseit, akkor idő múltával (és fordulótával), más történelmi helyzetben újra napirendre tűzheti a régi ígéket.

A két fejedelemség egységének gondolata századok álma volt. A történelem során sok-sok világos elmének szemet szűrt az az anakronizmus, hogy egyazon nép két külön államban éljen, erőit megossza, sőt, olykor-olykor véres háborúban is törjön egymásra. A veszélyes történelmi helyzetekben vetődött föl különösen élesen az egység gondolata. Helyet kapott már Mircea cel Bătrîn terveiben, Hunyadi János magyarokat, szerbeket, románokat, bolgárokat, horvátokat, görögöket egyesítő nagy törökellenes koalíciójának gondolatában, testet öltött egy esztendőre Vitéz Mihály vajda három fejedelemséget összehozó országában, foglalkozott a kérdéssel Bethlen Gábor és Rákóczi Ferenc, a két Rákóczi György, egyesíteni akarta az erőket Tudor Vladimirescu is, határozott követeléssé, mozgalmak és tömegek ügyévé azonban csak a XIX. század első felében érlelődött a nagy európai eszmeáramlatok hullámkörében, s vált forradalmi programmá 1848 tavaszán. Hanem az ellenforradalmi külső intervenció és a belső reakció (a forradalmak társadalmi követeléseivel együtt) az egység gondolatát elvetette. És igyekezett elfelejteni.

Sikertelenül. A történelem iróniája, hogy a nagyhatalmak (különösen Oroszország és Ausztria), amelyek a népek szabadságharcának vérbefojtásában oly egyetértően játszottak egymás kezére, nem sokkal azután hosszú és véres harcba keveredtek. Szerencsénkre. A krími háború a dunai fejedelemségekre terelte az európai közvélemény (és a nagyhatalmak) figyelmét, a párizsi tárgyalások résztvevői közül pedig négy hatalom — Franciaország, Oroszország, Poroszország és Szardínia — már határozottan sikraszállt Havasalföld és Moldva egyesítéséért — ki-ki a maga érdekében. Csakhogy Anglia, Ausztria és a legérdekeltebb Törökország — ellenezte az egyesülést. Különféle mesterkedésekkel — diplomáciai sakkhúzásokkal éppen úgy, mint hamis választói listák összeállításával és a reakciós, egyesülés elleni főurak támogatásával — azonban iparkodtak gátat vetni a folyamat elé, konzerválni mindent, ami volt; a török uralmat, a megosztottságot, a társadalmi elnyomatást, a gazdasági elmaradottságot. De rosszul számítottak.

„Az 1848-as események tanulságai meggyőzően bizonyítják — mondotta pártunk főtitkára Balázsfalva mezején —, hogy a nemzetek, a nemzeti államok kialakulása törvényszerű, visszafordíthatatlan folyamat, hogy nincs a világon erő,

amely megakadályozhatná ezt, amely megtörhetné a szabad és független életre törekvő népek akaratát. Mint ismeretes, a román nép forradalmi küzdelme, bár vérbefojtották, határozottan folytatódott. Mindössze tizenegy esztendővel az 1848-as forradalom után egyesült Moldva és Munténia.“

Ez az egyesülés valóban történelmi szükségszerűség volt. Arra az időre már jelentős polgárosodás, tőkésfejlődési csírák mutatkoztak meg a két ország gazdasági és társadalmi életében. Megkezdődött az olajtermelés a Prahova és Tatros völgyében, gépek és haladóbb jellegű művelési eljárások honosodtak meg a mezőgazdaságban, aminek következtében megnőtt a termelés, a dunai kikötőkből hajók sokasága vitte külföldre a gabonát, olajat, fát; mindez messzemenő társadalmi következményekkel járt. A vállalkozóbb szellemű földbirtokosok bekapcsolódtak az iparba, kereskedelembe és — sajátos kelet-európai jelenségként — magukra vállalták (részben) a polgárság szerepét, de kezdett kialakulni a tőkés burzsoázia, sőt gyarapodtak a városi proletárelemek, valamint a kalmárkodó, árutermelő, módosabb parasztok is. Ezek az erők és jelenségek szabadabb mozgásteret, tágasabb országhatárokat s társadalmi reformokat követeltek.

Ilyen körülményeknek köszönhető, hogy hiú törekvésnek bizonyult a Porta választási fondorlata, megfélemlítő és elodázó politikája, az angol vagy az osztrák kormány fenyegetőzése, a belső „antiunionista“ erők ármánykodása. A néptömegek nyomására nemcsak Moldvában, hanem Havasalföldön is Cuzát választják meg fejedelemmé (30 000 ember gyűlt össze a Dealul Mitropoliei-en), s ezáltal személye az egység jelképe, kezessége, de letéteményese is lett. Nem véletlenül nevezte őt Kogălniceanu — több kormányának minisztere — az „Egyesülés uralkodójá“-nak. Ezt a forradalmi elhatározottságot helyesen értékelték a korabeli román forradalmárok és polgári demokraták, amikor önérzetesen jegyezték meg, hogy Európa nagyjai — ki örömmel, ki kénytelen-kelletlen — végül is csupán szentesítették azt, amit a románok maguk megvalósítottak.

Megjegyzendő, hogy a 48-as forradalmak leverése révén megtorpant európai egyesülési törekvések közül a románoké volt az első, amelyik győzelemre vezetett. Az Italia Unita-mozgalom még éppúgy távol állt a megvalósulástól, mint a német vagy görög egység. Számottevő volt az a viszonylagos önállóság is, amelyet a Portával szemben az új Románia elért; a magyarok, lengyelek, horvátok, bolgárok milliói akkor még orosz, osztrák, török iga terhét viselték. Érthető hát az a nagy lelkesedés, amelyet január 24-e kiváltott Európa haladó köreiből. Marx és Engels, Kossuth és Klapka, Garibaldi és a lengyel, görög, orosz forradalmárok egyaránt örömmel köszöntötték az Egyesülést, s a románság elszántságát példaként állították a hasonló célkitűzésű mozgalmak elé.

Ezt annál inkább megtehették, mivel a következő évek igazolták a haladó szellemű elemek és a néptömegek ama bizakodását, hogy az egység létrejötte növeli a haladó erőket, csapást mér a maradi körökre, s a további haladás kerekeit és alapjait teremti meg. Cuza fejedelem korszerű intézkedései, társadalmi reformjai — gondoljunk csak a jobbágság felszabadítására, a mégoly felemás volta ellenére is jelentős földreformra, a közoktatás megújítására — létrehozták a modern román államot, bekapcsolták az országot az európai haladásba, elindították a polgári jellegű gazdasági-társadalmi és politikai fejlődést.

Erről az alapról ívelhetett az ország erősödése odáig, hogy az 1877—1878-as háború során sikeresen küzdjön és kivívhatta teljes állami függetlenségét, aminek birtokában még eredményesebben harcolhatott a teljes nemzeti egység létrehozásáért, az egységes román állam megteremtéséért, amely végül 1918-ban valósult meg, amikor is Erdély egyesült Romániával.

Noha a nagyburzsoázia és a földbirtokos arisztokrácia maga aknáza ki a jeles történelmi fordulatokat s az egységes nemzeti állam megszületése nyomán kialakult lehetőségeket, Románia a társadalmi előbbrejutás terén is tovább lendült. A tőkés fejlődés, az ipari haladás nyomán létrejött munkásosztály vállalta a jövőalakítás tudatos harcát, s a kommunista párt vezetésével következetesen küzdött a dolgozó tömegek fölszabadításáért, a kizsákmányolás megszüntetéséért, a teljes emberi kibontakozást ígérő új társadalom megteremtéséért.

1944. augusztus 23. — az 1859-et követő kimagasló történelmi aktusok közül is a legdöntőbb. E nap jelzi azt az útkezdetet, amelytől fogva minőségileg új tartalmat nyert az egység fogalma. A pártja köré tömörült nép — románok és az együttélő nemzetiségek — politikai és erkölcsi egységben, célirányos cselekvésben összefogva építi — immár 30 éve — a régi álmokat valóra váltó új társadalmat, a rohamosan fejlődő országot, a szocialista Romániát.

KORUNK

Az 1848-as forradalom kezdetei Háromszéken

Vázlatok a népi ellenállás kibontakozásának előzményeihez

Népünk forradalmi múltjának, harcos haladás-akarásának egyik leg-szebb emléke és tanúbizonysága az a tény, hogy az 1848-as forradalmi hullámverés Európában itt csapott a legmagasabbra, és hazánk földjén lobogtak legtovább a forradalom fákllyái.

„A kor európai közvéleménye — mutatott rá pártunk főtitkára tavaly, Balászfalván mondott ünnepi beszédében — csodálattal és tisztelettel kommentálta a negyvennyolcas harcosok forradalmi elszántságát és nagyfokú áldozatkészségét, hangsúlyozva, hogy az erdélyi forradalom volt egyike a legnehezebbeknek, a leghosszabbaknak és a legdrámaibbaknak...”

Ismeretes, hogy míg sok országban a reakciónak néhány nap vagy hét alatt sikerült elfojtania a tömegek megmozdulását, s a csatazaj már jórészt 1848 tavaszán-nyarán elcsitult (Petőfi szavaival: Európa csendes, újra csendes), addig a mi szabadságharcunk tovább élt, tovább radikalizálódott (és erősödött), s átnyúlt messze 1849-be (mi több, legnagyobb harci sikereit abban az évben érte el), és az európai forradalmárok végső reménységének számított.

„A császári csapatoknak Erdélybe behatolva — mondotta Nicolae Ceaușescu elvtárs említett beszédében — sikerült elfoglalniuk az országot, az Avram Iancutól védett Nyugati Szigethegység övezetének és a Székelyföldnek a kivételével, ahol az ellenállást Gábor Áron, a székely forradalmár vezeti.”

Ezt az ellenállást, az eltelt 125 esztendő során sokat vitatott „háromszéki csodát” világitja meg Egyed Ákos újabb kutatásai alapján.

Írásunk annak az útnak az első szakaszával foglalkozik, amely Háromszéken a tavaszi eszméléstől és mozgalmaktól elvezetett a népi ellenállás kibontakozásához: a forradalom tüzén át az 1848 őszen és 1849 telén kibontakozott Habsburg-ellenes szabadságharchoz. Azt kutatjuk: hogyan vált lehetővé az osztályokra, ren-

dekre bomlott, belső ellentétéktől is megosztott kis társadalomnak — modern fogalommal élve — olyan egységfrontja, mely később az önvédelmi harc záloga lett.

A háromszéki népi ellenállás történeti irodalma csak krónikaszerű munkákból áll, amelyek minden hasznosságuk és rangosságuk ellenére is megmaradnak az eseménytörténet szintjén. Csak leírnak, nem elemeznek. (Nem vonatkozik ez a megállapítás egyes, Gábor Aronról szóló tanulmányokra.) Így aztán mindig homályban marad az, ami az egységfront, az önvédelem irányába feszítette-tolta az eseményeket. Az, ami a „mélyebb régiókban történt“. Pedig csak a láthatatlan, ám mindenhol jelenvolt osztály-, rendi s az ezen felülkerekedő közösségi érdekek egymás közti mérkőzésének felderítése, a forradalmi és szabadságharcos eszmék fejekbe való beépülésének észlelése adhatja kezünkbe a háromszéki események megértésének a kulcsát.

1

Kétségtelen, hogy Háromszék társadalmában adva volt, a többi székely székkel szemben, egy olyan minőségi többlet, amely már a forradalom kezdeti szakaszában, 1848 tavaszán, sajátos útra terelte az eseményeket. Kérdésfelvetésünk szempontjából éppen ez a minőségi többlet a legizgalmasabb. Ha általánosabb síkon közeledünk a kérdéshez, talán azt kell hangsúlyoznunk, hogy Háromszék polgárosultabb volt, mint a szomszédos Udvarhely és Csík-szék. Ebből pedig az következett, hogy a polgári forradalom eszméi érettebb viszonyokat találva, nagyobb társadalmi erőket voltak képesek felszabadítani. Konkrétebben szólva: a liberális nemesség és a radikális értelmiség gyorsabban tudatára ébredt saját feladatának, s megpróbált aszerint cselekedni. Ugyanakkor a határőr katonai rend, miközben megvívta „saját kis forradalmát“, jelentős változásokon ment át: szűkebb csoporttudata általános nemzeti alapozást nyert. A jobbágyság magartatása is kedvezőbbben alakult, mint más erdélyi megyékben. A tavaszi osztályharcos megmozdulások lezajlása után, bizonyos fenntartásokkal ugyan, de részt vállalt a Habsburg-ellenes küzdelemre való felkészülésből, majd magából a küzdelemből. Utoljára hagytuk a városi népesség megemlégtetését, pedig az 1848-as eseményekben játszott szerepe alapján első helyen kellene foglalkoznunk vele: Sepsiszentgyörgy és Kézdivásárhely népe legalább háromszor mentette meg az ellenállás ügyét, s mindig akkor, amikor a szék vezetősége már-már kész volt kapitulálni a túlerő előtt. Egyébként — s e kérdésben felül kell vizsgálnunk az eddigi irodalmat — a szék vezetőségéről is az árnyaltabb „ítélkezés“ hangján kell szólnunk; bár nagy hajlandóságot mutatott a kompromisszumra az ellenféllel, végül is mindig kész volt együttműködni a népi ellenállás szervezőivel.

Milyen volt a társadalom-szerkezet Háromszéken a forradalom előestéjén?

Lakossága mintegy 96 500 főből állt. Ebből kb. 43 938 (49,9%) tartozott a katonarendhez, 4150 (4,3%) egyént számlált a nemesi réteg, míg a jobbágyság és zselérek osztálya 43 940 (45,5%) lakost foglalt magában. (Saját számításunk a következő források alapján: Kővári László: *Erdélyország statisztikája*. Kolozsvár, 1847. 201.; J. Söllner: *Statistik des Grossfürstenthums Siebenbürgen*. Nagyszeben, 1856. 270.; Apor Károly tabellái, I. Állami Levéltár, Sepsiszentgyörgy, Apor család levéltára.) Továbbá mintegy 246 családot tartottak nyilván a „polgárok“ s 125-öt a papok rendjében.

Tehát aránya szerint a katonai rend volt a legjelentékenyebb, s annak bizonyult a forradalomban is. Ez a rend a feudális függő viszonyt nem ismerte, társadalmilag szabad emberekből, foglalkozás szerint földművelőkből, kisiparosok-

ból és más kategóriákból tevődött össze. De szabadsága igen korlátozott volt, szigorú katonai szervezetben élt, és a katonáskodás terhét is maga viselte. Ebből a helyzetből csak igen kevesen emelkedhettek ki, hiszen a fiú éppen úgy beleszületett egy zárt katonai életkeretbe, mint például a jobbágyfiú a feudális függő viszonyba. Nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy azt a katonai intézményt Habsburg-szellem hatotta át. Mindezekért a katonai rend szabadulni szeretett volna korlátaitól, hogy a polgári életben érvényesülhessen. S amikor 1848-ban a tavaszi napokkal beköszöntött a forradalom, a cselekvés útjára lépett, első számú érdeke szerint megkísérelte azonnal lerázni a katonáskodás nyűgét.

A jobbágyság feudális függő viszonyban élt, s a nemesi tulajdonban levő föld használatáért robottal tartozott. Helyzetét társadalmi szempontból megaláznak, gazdaságilag nyomasztónak érezte. Leghőbb vágya az volt, hogy szabaddálgyen, hogy a maga művelte földet megarthassa. 1848 tavaszán, akár Erdély más tájain a jobbágyok, megtagadta a robotot.

A katonai határőr és a jobbágyrend nem élt elkülönülten, hanem vegyesen Háromszék mintegy 100 falvában. Régebbi eredetű ellentétek tompítása s közeledésük előmozdítása igen lényeges kérdése volt az egység megteremtésének.

Háromszéken négy ún. taxás várost tartottak nyilván: Sepsiszentgyörgyöt, Kézdivásárhelyt, Berecket és Illyefalvát. A város elnevezést az első kettő érdemelte ki. Ezek népességének zömét a kisiparosok alkották. Sepsiszentgyörgy és Kézdivásárhely termelési „módja” nem volt falusi jellegű, bár lakói a földműveléstől nem szakadtak el teljesen. A legtöbb városi kisiparos és plebejusi elem életformája nem a földtulajdonra alapozódott, hanem a szerszámtulajdonra. Ehhez a munka mesteri tudása párosult. Éppen a fentiek következtében vállalhattak kimagasló szerepet a sepsiszentgyörgyi, kézdivásárhelyi s (kisebb mértékben) berecki kis műhelyekben dolgozó munkások (mesterek, legények, inasok) a népi ellenállás műszaki feltételeinek biztosításában. Vajon mit tudott volna kezdeni Gábor Áron — a Turóczy Mózesek műhelye nélkül, mi lett volna tüzéréségének sorsa Tóth József salétromkészítő, Bene József „gyutacsgyáros” és a hozzájuk hasonlók nélkül?

Mindez azonban a kérdésnek csak az egyik oldala. A másik sem kevésbé fontos. Az ugyanis, hogy a városi népben a forradalom kettős célkitűzése: a társadalmi haladás és a nemzeti szabadság nagy visszhangra talált. Amint mondtuk, a legkritikusabb pillanatokban állott ki a forradalom ügye mellett; kíméletlenül megbüntette az árulókat. Balázs Manó kivégzése Sepsiszentgyörgy főterén nem valami véletlen eset, hanem a nép forradalmi elszántságának példája.

Mint általában, Háromszék nemessége is két pártra szakadt, konzervatív és liberális csoportra. A konzervatívok (köztük Horváth Albert főkirálybíró) főként a kolozsvári Guberniumhoz s Teleki József főkormányzóhoz igazodtak, bár például az Apor család egyes tagjai a szélső konzervatív csoportosuláshoz álltak közelebb. A liberális nemesség a Wesselényi Miklós és Kemény Dénes képviselte álláspontot s politikát tartotta célravezetőnek. Ezek balszárnyán helyezkedett el a radikális értelmiség, amelynek határőrkatona- s jobbágy családot tanult fiai, ügyvédek, papok voltak a résztvevői. A radikális értelmiség forradalmi szellemét Gál Dániel és Bíró Sándor neve fémjelezte. A dokumentáció gondos tanulmányozásából kitűnik: a liberális nemesek és főleg a radikális értelmiségiek voltak az egységfront fő kovácsai, akik bátran felléptek a nemesi önzés olyan túlkapásai ellen, mint a jobbágyok robotra való erőltetése, a jószágból való kiűzése. Erejüket fokozta, hogy a nemzetőrségek szervezését sok helyen maguk vették kézbe, s egységfrontos felfogásuk szerint jártak el.

Nagy hiba volna, ha a háromszéki események eredőit kizárólag e kis szék társadalmában vélnök megtalálni. Itt a viszonyok érettek voltak a forradalmi áramlat befogadására, de az impulzus az erdélyi forradalomból röppent szét. Így Háromszéken a kezdeti alkotmányos mozgalom, a katonai rend és a jobbágyok mozgalma a legszorosabb kapcsolatban állott a széken kívüli fejleményekkel. Igaz viszont, hogy mindezek sajátosan fejlődtek tovább.

3

Amikor a márciusvégi kolozsvári események híre eljutott Háromszékre, elsőként a nemesség mozdult meg. Már április másodikán összegyűlt mintegy kétszáz személy, főként a liberális nemesség képviselői, egy-két pap, s valamivel több határórtiszt. Említést érdemel, hogy a gyűlésnek rövid időre vendége volt Horváth Albert főkirálybíró. Alsócsernátonban megválasztották az ún. *Bizottmányt* azzal a céllal, hogy előkészítse a szék közgyűlését. Emellett elfogadtak egy igen általánosan fogalmazott programfélélt, melyben „a törvényes szabadság idvét“ jelölték meg feladatként, afféle alkotmányos mozgalomra gondoltak, amely nem helyezkedik szembe a Habsburg-hatalommal. Egyébként a modellt már Kolozsváron megalkották március 21-én, amikor a liberális és konzervatív párt paktumot kötött. A háromszéki alkotmányos nemesi mozgalom, mely erőtlen volt, rövidesen kiszélesedett, de csak néhány napra, hogy utána széthulljon a sokkal erőteljesebb népi mozgalom árnyékában.

Háromszék rendjeinek közgyűlése 1848. április 11-én ült össze Sepsiszentgyörgyön, a szék köztermében. A megnyitó beszédet Horváth Albert főkirálybíró tartotta, a programbeszédet pedig Szentiványi György követ. Azazhogy éppen csak megkezdette a szónoklatát, amikor a terem falain kívül rekedt tömeg beleszólt a közgyűlés menetébe. Arra kérték a vezetőséget, hogy a közgyűlést a város főterén folytassák, ami meg is történt. Ez a fellépés volt az első, amikor a város népe (természetesen a falvakból jött küldöttekkel együtt) forradalmi módon cselekedett, s bebizonyította: véleményével ezentúl számolni kell. Amikor a közgyűlés színterét a szék terméből a főterre tette át — átalakult népgyűléssé. Az *Erdélyi Híradó* 1848. április 30-i száma szerint „a nagy terembe be nem fért több ezernyi nép szabadbani tanácskozásra felhívó nagy nyomatékú szava a szónokot félbeszakasztá, s néhány perc múlva a piacon, Isten szabad ege alatt, a permetező eső dacára, több ezrek helyeslő kiabálása közt, tanácskozásainkat Szentiványi György beszéde folytán megkezdők“.

A gyűlés egyik központi témája a katonai rendek terhének rendezése volt. Megjegyzendő, falvanként legalább három katonaküldött is megjelent a gyűlésen. A programbeszéd elhangzása után a katonai rend egyik ad hoc képviselője a határóri intézmény azonnali megszüntetését javasolta, s a javaslatot „ezrek tor-kából hangzó helyesléssel fogadták“. De a széki tisztikar és a liberális nemesség határozottan ellentmondott, hiszen elképzelései szerint a fegyveres erőre nagyobb szükség volt, mint bármikor, az események békés, alkotmányos kibontakozása érdekében. A nép viszontválasza tömör volt: „Megcsalatlunk, mint valánk csalva 84 év óta“ (A határórség 1764-ben történt megszervezése óta. — *Erdélyi Híradó*, 1848. április 30.). Már-már úgy tűnt, hogy a katonai rend és nép egészen más irányba tereli a gyűlést, mint az egybehívók kívánták. Ekkor azonban fordulat

következett be: a szónoki emelvényre lépett Horváth Albert főkirálybíró, aki nagy tekintéllyel rendelkezett a szék lakossága előtt, s „felizgatá a székely katonák keblében szunnyadó honfias érzelmeket, kéré mindenre, ami előttük szent, sérelmeiknek országosan leendő orvosoltatása el- és bevárását“. Megígérte, hogy még mielőtt az országgyűlés a katonáskodásnak ezt a rendszerét megszünteti, eszközölni fogja a katonai terhek könnyítését, s öt gyermeke boldogságára fogadta: „közterhekbeni részvétét azzal bizonyítandja“, hogy a megalakuló nemzetországba közlegényként lép be. Amiből persze semmi sem lett, de a sok szónoki s nem kevés demagóg fogást tartalmazó beszéd célba talált, a tömegek kedélye lecsillapodott. A katonai rendek mindössze annyit értek most el, hogy két követet választottak a kolozsvári országgyűlésre, Berde Mózsát és Hankó Dánielt.

A gyűlés végül is elfogadta a következő programpontokat:

- a közterhekben mindenki részesedik;
- egyenlő polgári és vallási szabadság illet meg mindenkit;
- az úrbéri viszonyok kárpótlás mellett teljesen megszüntetendők;
- a székely katonáskodás országgyűlési eltörlése és nemzetország szervezése.

Megállapítható, hogy a liberális nemesség az alkotmányos átalakulások érdekében a jobbágyság megszüntetésének, a közteherviselés elvének, a polgári és vallási egyenlőség eszméjének, valamint a katonai rendek követeléseinek *elvi* elfogadásával olyan programot lobogtatott meg, amely alkalmasnak látszott neki vezető szerepet biztosítani. Ehhez még hozzá kell tennünk, hogy a közgyűlés felkérte a főkirálybíró, állítson bizottmányt a nemzetországok szervezésére.

Csakhogy a programpontokat a katonai rend és a parasztság másként, a maga módján értelmezte, s ez hamarosan nyílt kitörésekhez vezetett. Főleg azért, mert a katonai terhek könnyítéséből és a jobbágyszabadságból egyelőre semmi sem lett, s így az osztályérdekek érvényesülésének spontán folyamata kezdődött meg április 11-e után.

4

A háromszéki katonai rendek külön „kis forradalma“ április végén zajlott le. Ehhez ugyan már régen összegyűlt a gyúanyag, de a lángra lobbantásához a szikra a szék határain kívül pattant ki. Nevezeten azért, hogy a katonai főkoromány a 2. székely gyalogezred négy századát kivezényelte háromszéki állomáshelyéről Nagyszébenbe, illetve Szászsebesre. A négy század április 25-én gyűlekezett Uzonban. Az akkori helyzetben természetesnek tűnt, hogy a helység és a környék falvainak népe is „roppant“ számban csoportosult össze. Amikor a századok kiindulóban voltak, megérkezett Gál Dániel illyefalvi határőr, katonai származású ügyvéd, érett korú forradalmár, számos ifjútól kísérve. Gálnak rövidesen tudomására jutott, hogy a katonasággal tartó 11 társzekéren mintegy 1500 fegyver van. Miért, hova viszik? E kérdésekkel rögtön az ezredparancsnokhoz fordult, aki valódi szándékát rejtendő azt állította, hogy a fegyvereket javítani szállítják. A katonák azonban kereken kijelentették, hogy a fegyvereket elindításuk előtt megjavították a kézdivásárhelyi fegyverkovácsok.

Gál és társai átláttak a Habsburg-politika hálóján, s felismerték: az osztrák katonai parancsnokság arra törekszik, hogy a székely katonaságot minél messzibbre eltávolítsa, s a szék területéről a fegyvereket is kivonja, hogy a forra-

dalom helyzetét rontsa. Gál Dani azonban forradalmár módjára cselekedett: a fegyvereket és a lőport lefoglalta, s felkérte a tiszteket, gondoskodjanak Sepsiszentgyörgyre való szállításukról. Mindezt azért tehette, mert maga mögött tudta a négy század katonát és a sokkal nagyobb számú népet. Az esemény jelentőségét mérlegelve arra a következtetésre kell jutnunk, hogy az *Uzonban történt fegyverlefoglalás jelentette Háromszéken az első olyan forradalmi lépést, mely a mérsékelt alkotmányos mozgalom határain messze túl esett, s már a későbbi népi ellenállás irányába mutatott. Ezt a forradalmi tettet nyomban megtoldották egygyel: a négy század katonaság megtagadta a szék területének elhagyását s szétoszlott* (Erdélyi Híradó, 1848. május 5.; Horváth Albert főkirálybíró jelentése a miniszterelnökhöz, I. Országos Levéltár, Budapest, G.P. 1049/1848.).

Milyen parancsot tagadott meg a katonaság, és hogyan értékelhetjük felépését?

Utólag sokan vádolták Gál Dánielt és társait azzal, hogy „a katonai fegyelem nimbuszát megtörték“. A dolog azonban nem ilyen egyszerű, ugyanis a háromszéki katonaság a General-Commando parancsát tagadta meg, nagy mértékben hozzájárulva az osztrák rendszerű katonai intézmény széthullásához, illetve első lépésként a katonaságnak osztrák parancsnokság alól történő kivonásához. A katonaság csak azután oszlott szét Uzonból, miután felesküdt: a General-Commando parancsára nem fogja a szék területét elhagyni. A későbbi események bizonyították, hogy Puchner nem felejtette el ezt a leckét, de szerencsére a háromszéki forradalmárok is tudták s készültek a népi ellenállás megszervezésére.

Az uzoni forradalmi mozgalom ugyanakkor felrázta a határőrök és a háromszéki nép tudatát, még jobban felkeltette benne az elnyomottság, sérelmezett-ség tudatát. Ennek messze kiható következményei voltak.

Április végén és május elején számos közösségben robbantak ki katonai mozgalmak. Ezek Torja környékén voltak a legerősebbek, s kimondottan társadalmi jelleget öltöttek, a nemesség ellen irányultak. Így hát a rendek, társadalmi osztályok közti ellentétek valósággal megsemmisítették a társadalom hagyományos kapcsolatait. Úgy látszott, hogy az alkotmányos-liberális, nemesi-értelmiségi mozgalom elveszíti a nép feletti befolyását; a hatóság és tisztikar pedig ténylegesen elveszítette. Kibontakozóban volt az alkotmányos, nemesi vezetésű mértékelt mozgalommal szemben egy alulról jövő népforradalom, a katonai rendek és a jobbágyság forradalma.

5

A katonai rendek forradalmi mozgalmával egyidőben jobbágymozgalmak robbantak ki. Az előzményekhez tartozik, hogy a háromszéki jobbágytartó nemesség egy része 1848 tavaszán a forradalom hírére hozzákezdett az ún. székely örökséges jobbágyság egy részének a telkekből való „kihányattatásához“. Mivel ez belháború veszélyét idézte fel, ellene volt a radikális értelmiség és a tisztikar is. A parasztmozgalmak láttán nem egy radikális értelmiségiben érlelődött meg a gondolat, hogy mindaddig nem számíthatnak a jobbágyság támogatására, amíg robotra hajtják őket. Első lépésként meg kellett szüntetni a robotlást.

Ez Háromszéken eredeti módon ment végbe. Május 30-án a Gál Sándor összehívta csernátoni nagygyűlésen Pünkösdi Gergely, az egyik határőrtiszt felállt a szónoki emelvényre, s kihirdette: a jobbágyság nem kötelesek többé robotot tenni. Gál Sándor ezt a következőképpen jelentette a miniszterelnöknek: „...miután a tömegből eltávoztam egy székely tiszt több nemesekkel egyet érve, túlbúzgóan a

robot megszüntetését kikiáltá, minek a jobbágyság igen örvende, de pár napok alatt ezen hír átfogá egész Háromszéket és csakhamar több helységben megtagadták a robotot" (Történeti Levéltár, Kolozsvár, 1848-as törzsanyag. Számozatlan.).

Ennek a forradalmi tettnek a jelentősége, olyan körülmények között, amikor mindegyik társadalmi rend lázadt a másik ellen, őriási volt, nevezetesen a legjelentősebb lépés a haladó társadalmi erők összefogásához.

6

A háromszéki események híre megdöbbenést váltott ki Kolozsváron a liberális nemesi vezetők között, s igyekeztek más irányba befolyásolni a megmozdulásokat. Megkezdődött a katonai rend meggyőzése, hogy vesse alá magát a Kormányshék intézkedéseinek. A meggyőzés egyik módszere az volt, hogy elárasztották röplapokkal Háromszéket. Mások az újságok hasábjain szölkáltak a székelyekhez, ugyanakkor számos küldött járta a falvakat.

Bár konkrétan a katonai rend még semmit sem kapott a forradalomtól, a hír- és röplapok mint valami nagy vívmányt emlegették a katonák felé is a közteherviselés elvének kimondását és várható gyakorlati megvalósulását. Miért? Azon túl, hogy a szerzők őszintén hitték e polgári eszmék boldogító, varázserejű hatását, jól tudták: a katonai terheket hordozó székelynek fájó pont volt a nemesi mentesség, a társadalmi egyenlőtlenségnek ez a szálkája. Tény, hogy a katonai rend szeretett volna egyenlő lenni a mentes nemesekkel, s ezért a feudális jogok eltörlését nagyra értékelte. Más kérdés, hogy maga vonakodott az adózás terhétől, s ezért nem mindig lelkesedett a jobbágyokkal való egyenlőségért.

Az átalakulások békés vonalának hívei felléptek a rendek közti ellentétek elsimításáért. Május közepe táján 27 közeleti személyiség, köztük Berde Mózsá, az erdélyi forradalom egyik jelentős és igen tiszta alakja, az *Erdélyi Híradó* hasábjain felhívást intézett az országgyűlés választott követeihez. Arra kérték őket: hassanak oda, hogy a fejét már feltartott jobbágyokat, az alkotmányos rendezést óhajtván váró katonai rendet a rendezés halogatásával ne keserítsék. Gondjuk legyen — a jobbágyok és katonák közti ellentétek elkerülése és egymáshoz való közelítése miatt —, hogy „a robot megszüntetése és a katonáskodás rendezése egyszerre történjék“ (*Erdélyi Híradó*, 1848. május 23.). Az összefogás belső hívei tehát céltudatosan keresték az egység útját.

Háromszéken valóban kialakulóban volt egy olyan összefogás, melynek pártját hiába keresné az érdeklődő máshol, mint a Mócvidéken. Az Erdélyi Érchegeységben Avram Iancunak és híveinek dolga annyiban volt könnyebb, hogy ott a nép társadalmilag egységesebb maradt.

Háromszéken — amint láttuk — a nemesség, katonaság és a jobbágyság rendi-társadalmi ellentéteivel is meg kellett birkóznia annak, aki egységfrontot akart létrehozni. Felmerülhet a kérdés, vajon nem a későbbi, az önvédelmi harc idején létrejött állapotokat vetítjük-e vissza a tavaszi hónapok eseményeibe? Erre határozott nemmel kell felelnünk, ugyanis az ellentétek leküzdésére irányuló törekvések egyszerre jelentkeztek az ellentétek nyílt felbukkanásával. A már említettek mellett, íme, néhány példa.

Amikor Gál Sándor és társai Maros és Udvarhely székéről a megnyilvánuló közöny és a hatósági üldözés miatt dolguk végezetlen megérkeztek Háromszékre, itt merőben más kép fogadta őket; mozgásban volt minden, s ez alkalmas közegnek bizonyult arra, hogy a felbolydult közvéleményt az általuk kívánt irányba befolyásolják. Már megérkezésükkor hatalmas népgyűlés verődött össze Sepsi-

szentgyörgyön, s azon a nép kinyilvánította: ha kell, fegyvert fog (ti. a Habsburgok ellen), „*de nemes, katona és jobbágy együtt menjen*“ (Történeti Levéltár, Kolozsvár, 1848-as törzsanyag, számozatlan; az én kiemelésem — E. A.). Alsócsernátonban, ahol május 30-án jóformán az egész felső Háromszék képviselői megjelentek, megismétlődött az, ami Sepsiszentgyörgyön történt. „Itt a népgyűlés igen nagy lelkesedéssel pártolá az ügyet — jelentette Gál Sándor a miniszterelnöknek — *mondá a nemesség, hogy ha megyünk együtt menjünk — nemesek, katonák és jobbágyok*“ (Uo. Az én kiemelésem — E. A.). S amikor világossá vált, hogy a jobbágyság bevonása az előkészületekbe mindaddig lehetetlen, amíg felszabadulását nem mondták ki, akkor került sor Alsócsernátonban a robot megszüntének kihirdetésére (lehetséges, hogy Gál Sándor tudtával, esetleg sugallatára).

Hogy mennyire tudatosan cselekedtek a forradalom egyes vezetői, azt a nemzetőrsek szervezése is bizonyítja. Április 11-én és 12-én a már elemzett közgyűlésen a rendek azt a határozatot hozták, hogy *őrségeket az előkelő osztályból állítanak fel, tehát a nemesi rend a maga kebeléből*. Nos, erre néhány helységben sor is került, s ott a parasztmozgalmak ellen használták fel őket. Ez a tendencia azt a nyilvánvaló veszélyt rejtegette magában, hogy a nemzetőrsek eszközei lesznek a nemesség önzésének, s csakis annak. Erre Erdélyben volt példa bőven.

Végülis Háromszéken szerencsésebben alakult a helyzet, s ebben a vonatkozásban figyelmet érdemel az a tény, hogy az őrségek szervezésekor a katonai rendek képviselői komoly politikai érettségről tettek tanúságot. Horváth Albert főkirálybíró Teleki főkormányzóhoz intézett jelentésében kénytelen beismerni: a nemesi nemzetőrsek megalakítását be kellett szüntetnie, mert a székely katonaság ellenezte azt (ti. a nemesi nemzetőrseket), „*a nemesi rend és a katonai rend közti válaszfalnak tekintvén*“. A tisztikar hiába csürte-csavarta a kérdést, amelynek végső célja az volt, hogy a nép kezébe ne adjon fegyvert, végülis be kellett venni az őrségekbe a katonai rend tagjait, a jobbágyokat, sőt több helyen a zselléreket is. Uzonban egy század nemzetőrség létesült, amelynek tagjai mind a három rendből kerültek ki, s a jobbágyok közül többen őrmesteri rangot kaptak; erről írta a beszámoló: „szóval itt már az egyenlőség eszméje létesülni kezdett“, Torján pedig „a legutolsó elvénült, félszeg, gyalogszeres (zsellér) ember is őrkatona, hogy lakjóságá neki maradjon“.

Lassan mindenhol megalakultak a nemzetőrsek, s folytak a gyakorlatozások is; „*Háromszék harotérként nézett ki mindenütt*“ — állapítja meg Bíró Sándor radikális népparát pap Kossuthhoz küldött beszámolója. Ez az állapot természetesen „hosszas küzdelmek eredménye volt“ a konzervatívok és a forradalom erői közt, akikhez most már az iskolákból hazatérő ifjak is csatlakoztak.

Ilyen viszonyok közt találta Háromszéket a Kolozsváron május 29-én összeült utolsó rendi országgyűlés, amellyel lezárult a polgári-demokratikus forradalom első szakasza.

*

Az intenzív mozgalmak, az egymást erő nyílt viták és a nemzeti propaganda megmozgatta Háromszék egész népességét, s ez a sorok rendezéséhez vezetett. Mindenik rend kitartott ugyan saját érdekei mellett, de a legöntudatosabbak egyre inkább előtérbe állították az általános érdekek védelmének ügyét. Általában a középnemesi szabadelvű koncepció kerekedett felül, de ez Háromszéken *közlebb került a népi vonalhoz*, mint máshol. A spontán népi hazafiság itt tudati ele-

mekkel erősödött fel, s ez a szülőföld védelmének vállalásában nyert konkrét formát.

Mindezek a tényezők együttesen vezettek az egységfront létrejöttéhez, s ez az „egységfront“ *egészen más volt*, mint egyszerűen a régi „rend“ helyreállítása, amit a tisztek és a konzervatívok követeltek. Ez a viszonylagos egység úgy jött létre, hogy a katonai- és jobbágyréteg közben megívta a maga harcát, s nem adva fel vívmányait, érdekei további teljesedésének reményében vállalta az összefogást. S bár az egységfrontban az országgyűlés után bizonyos lazulás következett be, a későbbi események bebizonyították: a tavaszi hónapokban lefektetett alap eléggé szilárd volt ahhoz, hogy arra a Habsburg-ellenes önvédelem is építkezhesen. Talán nem túlzunk, amikor azt mondjuk, hogy ez az összefogás volt az önvédelmi harc főpróbája.

Egyed Ákos



Kós András: Ketten

A fantasztikum variációs lehetőségei a mai népmesében

„Emberek, állatok, növények, égitestek, legendás hősök és istenek úgy beszélnek és cselekszenek, mint ahogyan a törzs köznap életében szokásos.“

J. E. LIPS

Ki ne ismerné a mindenkit megtáncoltató csodálatos furulya motívumát, amely számtalan mesetípusban és altípusban oly szépen példázza a népi fantázia ama sajátosságát, hogy egyetlen motívum milyen rendkívül gazdagon ágazódik-bogozódik végeredményben a végtelenségig? Ki ne ismerné a hőssel együttérző fa motívumát, amely virágzik, ha a hős érkezik, és virágait elhullatja, ha a hős eltávozik, vagy pedig elszárad, ha a hős meghal?

Eredet

Szándékosan idéztem e *már csak költői* sugallatú motívumokat, a mesei fantasztikum szép példáit. Ha azonban jobban szemügyre vesszük e motívumok „életútját“, amelyet évezredekben át futottak be, együtt a tudatszint változásával — eredetüknél egykori *hiedelmek* elemeit találjuk. Hogy példáinknál maradjunk: a csodálatos furulya kései leszármazottja annak a csontnak, amely az ártatlanul meggyilkolt lány teteméből származik. E motívum sokáig, szinte az újkorig eleven hiedelem volt (Solymossy). A hőssel együttérző fa motívuma pedig azokat a hiedelmeket idézi, amelyek az emberiség emléktárában olyan makacsul és szívósan őrződtek meg fa és ember kapcsolatáról. Sok ezer adatból utalunk talán egy frissre s hozzánk közel állóra. Horváth István gyermekkori élményként jutott hozzá: a falu hiedelme szerint nagybátyja azért halt meg, mert a fát, „akivel“ mágikus kapcsolata volt, kivágta.

A nádszálból kilépő tündérkisasszony ugyancsak ismerős motívuma (akit a hős azzal szabadít meg, hogy vizet ad neki) azoknak a hiedelmeknek az emlékét őrzi, amelyek nálunk már nem élnek ugyan, de természeti népeknél, a század eleji számbavételkor, még igen eleve-

neknek mutatkoztak. Idézzük hát J. G. Frazer ide vágó összehasonlító megállapításait: „a fák lélekkel bíró lények“; a fának is van „neme“; a fák is „házasodnak“; a fák „a szellem teste“, „istenek lakóhelye“ lehetnek; a primitív ember engedélyt kér a fától, ha árnyékában akar pihenni, s nem töri le az ágát, mert az anyyi, mintha valakinek a karját vágta volna le, és így tovább.

A szép jelképiséget hordozó „hálás állatok“ motívumában, ha már nem is olyan könnyen, de etnológiai adataink birtokában kikövetkeztethetjük a valamikori „totemős“ (Rörich) vagy halott ős személyét, aki a hiedelem szerint állatalakban siet utódai segítségére, illetve valamelyik isteni heroszt, hiszen tudvalevőleg az állati megjelenés isteni ősré utal (Leyne).

Mozgástörvények

Nem értjük meg a mesei fantasztikum „mozgástörvényeit“, ha nem utalunk természetére is: arra a sajátosságára, hogy már kezdetől fogva, amikor még elsősorban hiedelem-elem volt, és az ősember világlátását jelentette, bonyolult kettősség jellemezte — azaz konkrét *valóság*elemekből és a *valóságon túlmutató* „természetfeletti“ elemekből ötvöződik. Ősi intuíció eredménye, amelyben a megismerő tapasztalat és a képzelet együtt sugallja a világ képét. Az ősember világlátásában — ez őrződött meg a mesei fantasztikumában is — a világ minden jelensége kettős: egyfelől megfogható, érzékelhető és megismerhető, másfelől láthatatlan, belső valóság. Eszerint a kő, a fa, az állat vagy az ember nemcsak önmaga, hanem önmagán túlmutató „lényeg“ megtestesítője is, illetve azzá válhat a szellem, az isten vagy más titokzatos erő megnyilvánulási formájaként. Épp ezért a fantasztikum mindig érzékfeletti, a „lényegre“ mutató jellegű, de ugyanakkor érzékletes, képszerű is.

Ha az idézett motívumok legszélsőségesebb formáit (a mágikus-mitikus töltésűeket s a már csak költői sugallatúakat) összehasonlítjuk, nem nehéz elképzelnünk azt a számtalan alakzatot, amelyet az idők során a motívum felvett, ameddig eljutott az ún. „mesei fantasztikumig“ (Meletyinszkij). Miközben az ősi hiedelem-elemekből mind több lemorzsolódott, helyettük — a fejlődő, változó népi tudat hú tükreként — mind több újabb motiváció, újabb indíték társult a motívumhoz.

A mesei fantasztikum évezredek óta valóság- és fantáziaelemek szüntelen kavargása, állandó kaleidoszkópszerű változása által fejlődik. E soha meg nem szűnő mozgás vastörvénynek van alávetve: a lemorzsolódás mindig az *ősi állagot* veszélyezteti, a feltöltődés a *valóságos* felé hajlítja a mesei világképet. Mindezt pedig a meseteremtő közösség tudatszintje, a mesemondó egyén művészi alkata, a valóság vagy a fikció igénylése befolyásolja döntő módon.

Az alábbiakban megpróbálom a mai meseanyagban kimutatni azokat a „stílustörvényeket“, melyeknek alapja az, hogy a tudat a mesei fantasztikumot különbözőképpen interpretálja és vállalja. A mesék, amelyekre hivatkozom, az utóbbi években végzett saját gyűjtéseimből

valók; részben kiadatlan, részben már megjelent anyag. (Hiteles szövegek a társadalomtudományok kolozsvári központja Etnográfia és Folk-lór Osztályának magnetofon-alapjából.)

Fantasztikum „hiedelemszinten“

A mérai Boros Hicsi mesemondó archaikus jellegű meséiben különös varázsvilág tárul elénk, amelyben az ősi elemek még borzongató hiedelem-szinten leledzenek. Meddő királynénak nem születik gyermeke, mire egy „varázslóné“ azt tanácsolja neki: menjen ki a kertbe, egy bizonyos szőlőtőről szakítson és nyeljen le egyetlen szőlőszemet, majd némán térjen vissza. Mire visszatér, már „vastag“ is lesz. E mágikus tanács szinte teljesen a maga ősi hiedelemszintjén van jelen a mesében. Egy másik mesében Isten lejön az égből:

[...] kivett a zsebiből négy cső kukoricát, leejtette a földre. Mikorrrá a palotával szembefordult volna, a törökbúza már csúzótt, meg volt rakva ezüst törökbúzával a kocsaný.

A fantasztikumnak ez a hiedelemszerű interpretálása mesemondónk tudatszintjétől függ. Ő mindezeket „igaznak“ érzi, s nem kíván rajtuk változtatni; tudatosan vállalja a mesei fantasztikumnak ezt a nem fikcióra, hanem „igazra“ utaló szerepét. Ez nyilván fékezőleg hat a képzeletére. Tolmácsolásában a motívum bizonyos statikusságra van ítélve a képzeletet megköthető tudatszint miatt.

Ugyanakkor nem tagadhatjuk meg ezektől az elemektől a költőiséget, ami lényegük, hiszen az ősi világlátás maga is „költői“: a mágikus világlátásban és a költőiben ugyanaz az intuíció nyilvánul meg. Vico szerint az ősi (animista) világfelfogás nélkül elképzelhetetlen a metafora, a képszerű látásmód. Az állatmesék hősei sem beszélhetnének az ősi világlátás nélkül (Gennep). A költő és az ősember belsőleg azonosan viszonyul a tárgyakhoz, állatokhoz vagy növényekhez. „A vers mágikus gondolat“ (Biberi), a költő éppúgy „újrateremti“ a világot, mint az ősember tette. „A költő ott kezdődik, hogy meghallja az öröklétre vágyó dolgok hangját és befogadja azt“ (Féja). Eszerint az ősi hiedelemszint egyben *költői lehetőség is*. De mondhatjuk-e, hogy egyetlen elem képes „tiszttán“ képviselni valamilyen szintet? Vajon az őselem nem indul-e meg már születésekor, és továbbgörgésében az egyes tolmácsolók (még ha a hiedelemszint mezében is) nem színezik-e saját képzeletükkel? Az ősi szint, az ősi fantasztikum tehát szerintem úgy hull egybe a későbbi „mesei fantasztikummal“, hogy az egyes elemeket már nehéz szétválasztani.

Számbavéve mesemondónk mese- és hiedelemanyagát, az összehasonlítás ahhoz hasonló megállapítást kínál, mint amelyet Fedics kapcsán tett Ortutay: a két elem között „demonológiai azonosság“ áll fenn.

Grandiózum — mitikus alapon

Boros Hicsi meséiben a hiedelemszint a fantasztikumot nem emeli a mese föld- és térfelettségébe, e mesék tehát egy olyan földi világot

idéznek, amelyben varázslatok esnek meg. A marosvécsi Dávid Gyula ugyancsak archaikus mentalitású mesemondó, de az ősi világlátás őnála már magasabb szinten sugall egy grandiózus, nagy dimenziójú világot. Egyik meséjében a hős az aranyhuszár képében felhőből megjelenő sárkányt arra kötelezi, hogy változzon saját rusnya „sárkányi képire“. Ez megtörténik; mire a hős harcba száll vele:

[...] megfogta a sárkányt, és kettébe hasította. Az egyik felét hazadobta, abból aztán kút lett, annyi víz volt benne, hogy az egész falu hordhatott belőle. A másik felét az udvarra dobta, abból meg istálló lett, akkora, hogy ezer meg ezer marha fért volna bele.

A felhőkből aláereszkedő sárkány még a század elején eleven népi hiedelem volt, a varázformula kényszerítő ereje is ősi mágikus elképzelés. A sárkány testéből fakadó kút eredetmítoszra utal, persze nem „tisztán“: az elemben meseiség is van. A másik feléből keletkezett istálló már a mitikus elem továbbfejlődése. Ugyane mesében világhírű vitézek — Penészvitéz, Favitéz, Csontvitéz — italoznak. A „királyi vendéglőben“ kétéves borjút esznek meg és hozzá százvedres akó bort isznak. Ekkor a hős közébük szökik:

[...] megfogta Favitézt az egyik lábánál fogva. Úgy elshintotta, hogy a hetedik országba pottyant le, pontosan a Favitéz anyjának udvarába. Ráesett egy fára, a fáról pontosan az anyja kezibe. Ha nincs ott az anyja, bemegy a földnek a fenekibe. De így is kitört a lába, sánta maradt egész életére.

E példákban éppenúgy akadnak még eleven hiedelemelemek, mint már „gyökértelenül tengődő“ (Solymossy) mitikus elemek. A döntő benünk mégis a *tolmácsolás*, amely beleérzi az elemekbe a grandiózumot, a mese óriási, tér- és időfeletti dimenzióit. Ebben a tolmácsolásban igen nagy szerepet játszott mesemondónk magasabb tudatszintje, mert számára az ősi „igaz“ már nem eleven, hanem amolyan „valamikori igaz“ (passzív hiedelemállapot). Ez különben kiderül „elméletéből“ is, ami a mesét illeti; a mese őszerinte ugyanis „történelem. Régi vitézek és hősök igaz tetteiket mondják el. Ebből tanulják meg a mai emberek, hogy milyenek is voltak régen“ (Nagy).

Fantasztikum és fikció

Hogy a hiedelem- és mesei szintű fantasztikum között milyen néhez különbséget tenni (hiszen mindkettő költőiség, mindkettő a képzelet domináns szerepe által jön létre), azt két érdekes példával szemléltetem; mindkettő az elmúlt évek mérai gyűjtéséből való.

Az egyik példát Csurka János mérai mesemondó szép meséjéből (*A sárból gyúrt lány meg a Világhíres Vitéz*) idézem. Az alábbi motívum teljesen meseinek hat, valójában azonban — etnológiai adataink segítenek felismerni — a természeti népeknél ma is eleven hiedelemre utal. Két öregnek nem lehet gyermeke. Az öregember egy napon azzal áll elő: — Csinálok neked gyermeket. — Hát már hogy csinálhatnál ilyen öregem? — csodálkozik az öregasszony. — Tán künn sár van,

gyúrok belőle leánykát. Kimegy, sárból gyúr egy leányalakot, majd kiegészíti, mint az agyagot, és odanyújtja a nanónak: — Szoptasd meg! Nem hallod, hogy sír Föld gyengéje?

Ősi mágikus hit lappang e motívumban. „A szumátrai batakoknál — írja Frazer — az a meddő nő, aki anya akar lenni, egy gyermek képmását csinálja meg fából, és ölében tartja, abban a hitben, hogy kívánsága teljesül.“ És: „A Babar szigetcsoporton babát készítenek vörös gyapotból, ezt a nő karjára veszi, mintha szoptatná.“ Motívumunk azonos mágikus talajból sarjadt ki — de Csurka János hiedelemállagában ez már nem apellál semmilyen eleven beleérzésre: megmarad a mesébe ágyazva, mégpedig azért, mert van költői ereje, mert belenőtt a mese szép szimboliztikájába. Ami a szumátrai batakoknál még utánzó mágia, a mérai mesemondók számára már tisztán mesei fantasztikum, és azt sugallja, hogy a mesében nincs lehetetlen, az ember „végtelen szabadsága“ úgy valósul meg, hogy lerombolja a biológiai lét korlátait.

A másik példával már arra utalok, hogy más mesemondó ugyanezt a motívumot továbbfejleszthetja, s miközben egyre jobban cifrázza, mindinkább eltávolítja az eredeti hiedelemforrástól. Az ugyancsak mérai Árus András meséjében a két öreg — bapó és nanó — már hóból, földből, mészkből is próbál gyermeket készíteni, de csak az utóbbiból sikerül. E tolmácsolásban nem maga az őselem fontos, hanem a motívum köré szövődő körülmények. A mesemondó hosszasan és igen érzéketlenül meséli el, miért nem volt jó a hó és a sár; hogyan faragta ki aztán bapó a leányt mészkből, és hogyan elevenedett meg. A motívum szinte realiztikus módon jelenik meg, azt példázva, hogy a mesei fantasztikum egyik lehetősége a „valóságos“ mez.

Készség a fantasztikum tolmácsolására

Következő példánk Csurka János mérai mesemondótól már azt bizonyítja, hogy a mesemondó alkata, leleményessége, merész kombinatív készsége, képzelete egy archaikusabb tudatszinten is képes az őselemet játékosan továbbcifrázni. A legősibb elemnek is egyéni szint kölcsönöz egy későbbi, egyéni tolmácsolás. E továbbcifrázásban döntő a mesemondó attitűdje, aki nem valamilyen „ősigazat“, hanem valamilyen nemlétező meseiséget akar sugallni; tolmácsolása tehát nem a valóság, ellenkezőleg, a valótlanosság illúzióját adja, és ezzel a mese vágyálm-kifejező szerepét hangsúlyozza.

Öreg, magtalan asszonynak úgy születik gyermeke, hogy egy táltos ló ránéz. A hős csodálatos fogantatása mitikus elem. A csodálatos erejű hős megszületik, abban a percben csicset kér, és beszél. Ez is a mitikus hősök tulajdonsága. De amit ezután tesz, az már igazán mesei játékoság. A király elküld két csendőrt, nézzenek utána, miért nem jön a hős anyja szolgálatba.

Megérkeznek a csendőrök. Az asszony éppen akkor szoptatta Jánost. Megállnak a csendőrök, s mondják:

— Király parancsára azonnal indulni kell.

Felugrik erre János:

— Jöjjenek csak, bátyáim.

Odamennek a csendőruvak. Mindjárt összefogta, összekötözte bajszukat s a fülöket összevarrta, s úgy fenékbe rúgta őket, hogy a Zöld király elejiben ébredtek fel.

Egy másik meséjében a csodálatos fogantatású ikrek születésük percében felkelnek, és elmennek a királyhoz, akitől azt követelik, hogy az ország minden szabója csináljon ruhát nekik az ország minden szövétéből. Mikor ez elkészül, s az apró hősöket kezdik belerázni, a hősök szemlátomást nőnek, úgyhogy mire a ruhát rájuk adják, két hatalmas ifjú válik belőlük. E mesei képből a fantasztikum alapja a hősök apró mivolta és a ruha óriási mérete közötti kontraszt, ami ugyancsak a játékoságot szolgálja.

Humánus és fantasztikum

Még a legarchaikusabb meserétegben is, amelyben a hősök mítikus ragyogásúak (varázserejük, látónoki képességük stb.), a mesei látásmód kettőssége szerint ugyanazok a hősök életkörülményeikben földiek, emberiek. E mindig érvényesülő kettős beleézés miatt, ahogyan a hősöknek az emberire utaló vonásai kerülnek előtérbe, mind fontosabb lesz annak hangsúlyozása, hogyan esnek valamilyen galádság, cselszövény áldozatául. Ez nyújtja a lehetőséget a mesemondó számára, hogy a hős sorsát mindinkább *rokonszennvel*, nem pedig áhítattal kövesse. Alakjában most már az ember testesül meg — bizonyos tudatszinten tehát a fantasztikum már képes az ember sorsát tükrözni.

Mindez lassú, évezredes folyamat eredménye, és sem a mesemondó, sem a közösség nem érzékeli.

Egy bizonyos: ahogy az idő telik, és a népi tudatban mindinkább meginog a hit az ősi varázslatban, a mesében megindul a deheroizálás és a hős humanizálása. A mesemondók egyre inkább kidolgozzák a hősök tetteinek „lélektani rugóit“, megokolják cselekvéseiket, részletezik, mit éreztek a hősök, miközben nehéz próbáikat végezték. Nincs szó azonban tudatos lélektani ábrázolásról, amely a mese minden szereplőjére kiterjedhet; a mesemondó többnyire egy bizonyos szereplőjére teszi a hangsúlyt, azokkal érez együtt, azokkal azonosul. Figyelemre méltó például, ahogyan Palkó Jánosné mesemondó a hősnők lélektani ábrázolását nyújtja (Dégh), vagy ahogy Filep Istvánné széki mesemondó az asszonyi szenvedést részletezi.

Mindig akad azonban mesemondó, akiben ezek a tendenciák a legtisztábban kristályosodnak ki. Jakab István görgényüvegcsúri mesemondó meséiben a hősök töprengve, tétovázva, a legemberibb „lelki beállítottságban“ végzik el feladataikat. S mert a hősöknek emberfeletti erővel kell megbirkózniuk, meséiben a félelem, a töprengés örökké visszatérő motívum. Meserepertoárjának e sajátos jelenségét elemezve, arra a következtetésre jutottam, hogy a mesét csupán *ürügynek* tekinti arra, hogy *önmagáról valljon*. Hősei igen sokszor negyvenes éveiket tapasztalják, akárcsak ő, és amit sorsukról mond, abban sok az önéletrajzi elem. A mese tehát számára vallomásirodalom, hősei pedig nem vértelen, egydimenziós, hanem élő, szenvedéllyel telt emberek.

Cifra János mesemondó varázserejű hőseit azzal hozza emberközelbe, hogy töprengéseiket belső monológokban fejezi ki. Ortutay Gyula először figyelt fel hasonló jelenségre Fedics esetében, de hogy ez ma már „korjelenség“, az is mutatja, hogy Ovidiu Bîrlea a román mesék kapcsán ezt a tehetséges mesemondók rendszeres stílusjegyeként tartja számon.

Igény a valóságszerűségre

Furcsa, de így van: a fantasztikum alapul szolgálhat a szűzsé „valóságszerű“ tolmácsolására is. Az egyes mesemondók jóvoltából sokszor megteremtődik egy-egy sajátágosan valószerű történet az *elhihetőség* szintjén.

A valóság illúzióját több lehetőség útján kelthetik a mesemondók. Egyik lehetőség, hogy a fantasztikumot megőrizve (talán kegyeletből), úgy megtüzelik valóságelemekkel, hogy a közösség figyelmét eltereli a „gyanús“ valótlanságtól. De tálalhatják a fantasztikumot realiztikusan is, szinte tudományos igénnyel, s ily módon létrejön valamilyen népi „sci-fi“ költészet. Ebben a népi tudatnak a technikum iránti bámulata fejeződik ki, amelyet — mert számára érthetetlen — a képzeletével próbálja megragadni-megmagyarázni.

Havasi mesemondók meséiben igen gyakori, hogy a csodát „technikailag“ támasszák alá. A csodás motívum tehát még jelen van, de „modern“ magyarázattal. Így aztán a hőst, akit összekaszaboltak, egy libánfalvi román mesében „táltos“ (năzdrăvan) királyleány gyógyítja meg, de immár nem élő-haló vízzel, hanem „mútéttel“, ő maga ugyanis a szakorvos, és firmája ott lóg a királyi palota falán.

A szentkirályi Puci Jóska meséjében az a csodálatos aranyhegedű, amelynek hangja elhallatszik a világ végére, a régeni hegedűgyárban készül: egy-egy véka aranyért a legjobb mesterek készítik a királyfi számára. A csodálatos hegedű modern változata annak a csodahangszer-motívumnak, amelyre már bevezető soraimban utaltam, s amely az ősi hiedelem szerint halott csontja; a szentkirályi cigánymesében a csodahangszer forgács volt, amelyre az anya három vércseppje cseppent.

Egy elterjedt mesetípusban (*Fehérlófia*) a hősöknek le kell ereszkedniük az alvilágba a „föld gádorjánál“, egy lyukon. Igen sok görényvölgyi mesében részletesen dolgozzák ki az egyes mesemondók, ki-ki a maga tehetsége szerint, hogyan lesz ez lehetséges. Majdnem minden mai variánsban a hősök „csigán“ ereszkednek le, s a legtöbb mesemondó kínos gondossággal részletezi a leereszkedés epizódját (a hősök kendert vásárolnak, kötélverőhöz mennek, hetekig verik a kötelet, koszarat szerelnek a végére, harangot vagy csengettyút tesznek a csigaszervezetre, hogy a leereszkedők jelt adjanak stb.). Ezek a részletező leírások arra hivatottak, hogy az őselemnek valamiképpen valószerű színezetet biztosítsanak. Ez *anakronisztikus keveredésnek* tűnik, de egy maibb tudatszinten éppen olyan természetes, mint régen a motívum ősi formája; az anakronizmus legtöbbször nemcsak a mesemondónak, de a hallgatónak sem tűnik fel (Bîrlea).

Más ilyen, mindinkább tért hódító jelenség az, mikor a mesemondó úgy tereli el a figyelmet a csodáról, hogy pontos *tér- és időviszonyokat* ad (például a hős háromszáz méterről veszi le a királylány jegykendőjét; pontosan *háromnegyed kilenckor* megy be az istállóba, ahol valamilyen csodálatos dolog történik stb.).

E példákban a csodás dimenzió megmarad, de valóságos színezetet kap a konkrétnek látszó adatok révén.

Nem tagadhatjuk, hogy e mai tudatelemek beszüremlése árt a mese költői stílusának. Az archaikus meserétegben a mesélő az időt és a tért nem *kifejezi*, hanem *sugallja*. A hosszú, végeláthatatlan időt vagy utat például az elkoptatott hét vassarival és hét vaspálcával érzékelteti, a gyorsaságot a villám, a szélvész hasonlatával. Fontos az is, hogy az ősi meserétegben a mágikus tér- és időviszonyokat kifejező elem a domináns: a cselekmény akkor esik meg, mikor a varázslatok ideje van (például éjfélkor), s a helyszínek is varázslatot sugalló helyek (például keresztutak), illetve valamilyen téren kívüli és térfeletti térségek: Ope-renciás tengeren túl, Nap és Hold birodalma stb. Mivel a mesében — mint láttuk — mindig kettős beleérzések érvényesülnek, nem hiányoztak ugyan a régi korok idő- és térviszonyait kifejező „mértékegységek“ (mérőföld, hüvelyk, diónyi vagy mogyorónyi nagyság stb.) — e „reális“ tudatelemek azonban egy, a valószerű arányokat voltaképp leromboló világképben tűntek fel.

Meg kell jegyezmem, hogy az említett beszüremlések csak felületiek; a népi tudat még vállalja a fantasztikumot. De „mai módra“.

Fantasztikum és anakronizmus

Már az eddigiekből is láttuk, hogy a népi tudatszint *nem egységes*: változik közösségek szerint, sőt egyének szerint is. A tudatszint ingadozása már a természeti népeknél is megfigyelhető. Itt nemcsak arra utalok, hogy a természeti népek kultúrájában is kimutattak bizonyos periodicitást, hanem arra, hogy egyetlen közösség keretében is vannak, akik a meséiket még a mítosz szintjén „igaznak“ tartják, s vannak, akik már kételkednek (Gennep). Tegyük hozzá: a hitnek és a kételkedésnek is hány finom árnyalata lehet!

Erthető tehát, hogy egy-egy mesemondó, sőt egész közönsége eljuthat oda, amikor a csodát már anakronizmusnak érzi, sőt komikus hatást kiváltó elemnek. Így született meg a mese „paródiája“ (Berze), amit jól példáz a cingár szabólegény esete, aki az óriással vívott párbajban úgy ütteti magát „vitézzé“, hogy csak mímeli a harcot.

Egy libánfalvi mesemondó, Gliga Vasile (Rischi), a csodás elem megtartásával úgy teremt komikumot, hogy kontrasztos hatásra törekszik. Meséje egyik jelenetében a nép összegyűl, és várja a Gyöngysíró leányt, aki az orcájáról rózsákat simít, szeméből gyöngy hull, a hajából aranyvirágok. Helyette a boszorkány leánya áll elő.

Hát ahogy a csúnya lány elkezdte fésülni a haját, abból biza nem igazgyöngy esett ki, hanem tetű, de annyi, hogy marékkal lehetett volna szedni. Bezzeg lett olyan kacagás, hogy csakúgy potyogott a könnye az embereknek.

Ugyancsak kontrasztos hatásra épít és állandóan ellenpontosz, de a groteszket gondosan elkerüli egy tókai mesemondó, Ion Suciú, aki a más mesemondóknál szórványos valóságélemeket tudatosan és nagyon is kontrasztos módon építi bele a mese cselekményébe. Hősei a faluban ismert dülőkön nyargalnak tántoslovaikon, s az arany lópatkót is ismert helyen, a Régen felé vezető út hídján találják meg; az aranyhajú ikrek anyját Görgényvölgye egyik ismert kőművesmestere falazza be, az aranyfiúk kivégzését pedig a faluban jól ismert cigányra bízza a király stb. Az irreálisnak ez a pontos konkretizálása már tudatos művészi fogás. Feszültségkeltő és feloldó ereje van: az állandó egymásbajátság mind a két funkciót ellátja.

Mese nagy dimenziók nélkül

Nem vitás: a mai meseteremtő népi tudat érzékenységének csökkenése a fantasztikum iránt a költészet veszteségét is jelenti. A népmese a kontrasztok költészete, a szélsőséges realitásnak az irrealitással való ölelkezése volt, s ezt a mese *lényegi vonásának* kell tartanunk, anélkül azonban, hogy kizárólagosnak is tekintenők. Mint minden műfaj, a népmese is változik.

Bár a mese, mint mondtam, a kontrasztok költészete, tapasztalatom és gyűjtéseim szerint legvégső stádiumában szélsőséges kontrasztos látásmód nélkül is megőrizte műfaji épségét, és sajátos látásmódja az ősi szüzsé által az ember győzelmét tolmácsolja (s talán ez a mese sine qua non-ja).

Egy hazai variáns szinte klasszikus példája lehet annak, mi történhetik a meseanyagban, ha a tudat már nem vállalja a fantasztikumot. Mert nem szűrheti ki a bonyodalomból, inkább elhagyja magát a bonyodalmat, és a szüzsé másként alakul. Más epizód nyer fontos funkciót: maga a tett, amely az előző variánsban még csak indíték, de itt központi jelentőséget kap.

Cégér Ferenc búzai mesemondó variánsában *Az aranyhajú gyermekek* című mesetípushoz a bonyodalom már nem abból adódik, hogy az aranyhajú gyermekek milyen csodálatos kalandokat élnek át, míg visszakerülhetnek a szülői házba, hanem akörül forog, hogyan sikerül kinyomozni az aranyhajú gyermekek gyilkosát. Az archaikusabb változatokban ez csupán indíték, itt viszont a mese gerince. A variáns szabályszerű krimivé válik: feljelentés a milícián, a „séf“ beavatkozása, nyomozás stb. — végül pedig a gonosz szakácsné (nem boszorkány) előkerítése, aki azért akarta elpusztítani a fiúkat (akik nem is aranyhajúak), hogy elvétesse magát a gróffal.

Mi történhetik egy ilyen szüzsével, ha a tudat nem vállalja azt a „grandiózumot“, amely a mese egyik alapeleme? A dimenziók leszűkülnek: az azonos motívum földivé, mindennapivá szűkül. A mese nemcsak ősi fényét, ragyogását veszti el, de mitikus fogantatású jelképei is felszívódnak. Marad a puszta, hétköznapi történés.

Íme néhány lehetőség a fantasztkikum interpretálására, amely megannyi lehetőség a mese variációjára is. Minde törekvésekben meg kell látnunk a tudatszintből következő *valóságigényt*, amelynek kapcsán a mese sajátosan elhíhetővé, szinte „tényirodalommá” válik. Mint láttuk, az elhíhetőség is változó jelentésű: az ősi elhíhetőségtől a legmaibbig számtalan fokozat lehetséges, s ebben valami mindig megmarad a fantasztkumból.

Bár e vázlatban nem volt módom rámutatni a jelenség finomabb árnyalataira, utalok mégis arra a lehetőségre, hogy ezek a tendenciák nem mindig a közösség és a mesemondó egyén azonos szintjén történnek. Olykor a mesemondó, aki a hagyományos elemekben egy „vállhosszal” előbb érzi meg az újra mutatót, ezt becsempészheti a meséjébe úgy, hogy a közösség elfogadhassa. Több olyan mesemondót találtam például a havason, aki a groteszket már stílusként művelte, s ezt sikerült elfogadtatnia más hangulatú mesékhez szokott közönségével.

Nem szabad elfelejtenünk a népi tudat játékos ingását, kettős beleérzését sem: azt a mindig jelenlévő „hiszem is, meg nem is” állapotot, amely úgy fogadja el a fikciót, hogy közben nem vesz tudomást róla. Annak az ősi világlátásnak, amelyről bevezetőmben szoltam, sajátja az, hogy az egészet, a teljességet bonyolult kettősségében érezze. És így az újabb mesék valamiképpen természetesen hullatják egybe a legképtelenebb valótlan a valósággal, úgyhogy szinte az *abszurd* irodalmi megnyilatkozásának előképét láthatjuk bennük.

Nagy Olga

IRODALOM

1. Berze Nagy János: Magyar népmesetípusok I—II. Pécs, 1957.
2. Ion Biberi: Poezia — mod de existență. București, 1968.
3. Ovidiu Bîrlea: Antologie de proză populară epică. București, 1966.
4. Dégh Linda: Kakasdi népmesék. Budapest, 1956.
5. Fėja Géza: Költő érkezett. Tiszatáj, 1972. 12.
6. James G. Frazer: Az aranyág. Budapest, 1965.
7. Arnold van Gennep: La formation des légendes. Paris, 1920.
8. Horváth István: Magyarózdi toronyalja. Kolozsvár, 1971.
9. Friedrich v.d. Leyen: Das Märchen. Heidelberg, 1958.
10. Julius E. Lips: A dolgok eredete. Bukarest, 1958.
11. J. M. Meletyinszkij: Az epikus költészet. Folcloristica, 1971. 1.
12. Nagy Olga: Lüdérc Sógor. Bukarest, 1969.
13. Nagy Olga: A nap húga meg a pakulár. Kolozsvár, 1973.
14. Ortutay Gyula: Fedics Mihály meséi. UMNGy, I—II.
15. Lutz Rörich: Märchen und Wirklichkeit. Wiesbaden, 1964.
16. Solyomssy Sándor: Mese a jávorfáról. Ethn. XXXI. 1920.

Hagyomány és lelemény a képzőművészetben

Ma sokan elveszítik tájékozódóképességüket az izmusok hatása alatt, mások megdöbbennek, megint mások elleneznek minden szokatlant, de annál többen kritikátlanul tapsolnak az újnak, és a látszat-újnak. Solymár István igen jelentős művészettörténész érdeme, hogy soha nem kísérelte meg különválasztani a különböző irányzatokat, szembeállítani egymással a régi vagy legújabb alkotói törekvéseket, ellenkezőleg: valamennyi irányzat, iskola között az összefüggéseket kereste és keresi, a jelenségeket a maguk sajátos komplexitásában elemzi és szintetizálja, az egyetemes képzőművészet fejlődése szempontjából, szoros összefüggésben más művészetek és a tudomány, valamint a társadalmi élet koordinátaival. Gyűjteményes tanulmánykötetében* is a képzőművészeti hagyományok és lelemények létjogosultsága mellett tör lándzsát. Idézzük a könyv előszavából: „Az igazság él, arca változik... Aki írásra szánta magát, tudnia kell, hogy a legjelesebb elme sem gondolkozhat többé helyette... Vagyis felelős vagyok... Írásaim nem kritikák... Egymás után olvasva sok is az alkotószabadság kérdéseire [...] való folytonos visszatérésem... Irányzattal, csoporttal nem szövetkeztem... Cserélgetett lobogó helyett jobb ugyan egyvalamilyen, de a legjobb zászló a minőség védelme... Mindig úgy hittem, hogy a művészet ajándékai és a bajok mérgei közös dolgainkhoz tartoznak. S a közös annyi, amennyit közössé teszünk.“

Solymár István nemcsak műtörténész, de Európa egyik legtekintélyesebb tár-latrendezője is (a Magyar Nemzeti Galéria főigazgató-helyettese), szinte valamennyi országban rendezett már kiállításokat. S ez könyvén is érződik. Mintha egy óriás kiállítócsarnokba lépne be az olvasó, ahol az alkotások mellett, mintegy „testörként“ ott állanak az alkotók. S amint belépünk, Tuua királynő szobra fogad, az egyiptomi halotti kultusz hirdetője, aki II. Ramszesz édesanyja volt. A hatalmas uralkodóról Solymár tüstént megjegyzi — a művészetek szempontjából is fölötte lényeges attribútumát, hogy „szintézist tudott teremteni a szilárd, élő hagyományok és a kor követelte újítások között“. E szintézist keresi Solymár mindenütt, miközben a művészetek „fejlődését“ dialektikusan értelmezi. „Minden új művészeti korszak »provinciális«, legalábbis eleinte — valamilyen előzményéhez képest — írja szerzónk. — A művészet nem »fejlődik«, hanem előrehalad, a keletkező új sokszor több tekintetben mögötte marad a réginek.“

* Solymár István: Hagyomány és lelemény a képzőművészetben. Magvető Könyvkiadó. Budapest, 1972.

Ha vissza is élek a szerzőtől való idézés lehetőségével egy szűkre szabott cikk keretében, teszem azért, hogy érzékeltessem: Solymár István nemcsak tudós ember a maga *szakmájában*, de nagyszerű író és filozófus-kedvű esztéta is egyben. Lenyűgözően ír, könyve talán még olyan olvasót is magával sodor, aki nem sokat tud a képzőművészetek történetéből; az általánost az egyediben (egy-egy szoborban, freskóban, vázlatban — vagy ismertetett könyvben) keresi, az egyedit belehelyezi az általánosba. Vayer Lajos *Masolino és Róma* című könyve kapcsán örömben rejtett szomorúsággal állapítja meg: „Nem véletlen, hogy a magyar művészettörténészek éppen az utóbbi években jelentkeztek több összefoglaló opuszsal, s felsorakoztak olyan nevek mellé, amilyenek külföldön Antal Frigyes, Kelemen Pál, Tolnay Károly.” Ezek után a könyv szinte minden lapján, még akkor is, ha távoleső alkotókról vagy a történelem poklába veszett korszakokról ír, lépten-nyomon keresi és föltárja a magyar és egyetemes képzőművészet közötti szálakat, kapcsolatokat, összefüggéseket. Így nem véletlen, ha Norvégiában is hazagondol, és ha Edvard Munch grafikái előtt elmélázva, így ír: „Nagyban összekomponáltság, kicsinyben tiszta anyagszerűség jellemzi az északi világot, nincsen döccenő ritmus, nincs fölösleges, ellentmondó; tarkaság, kedélyhullámzás még a természetben sem otthonos... Azóta sem tudok szabadulni egy olyan érzéstől, hogy a szimbolizmusban valami diákosan romantikus, mégis halálosan igaz megismerést lássak: a *Sikoly* festője és Ady Endre közeli rokonok ebben a diák-émlékkörben.” Edvard Munch életművét egyébként az expresszionizmus közvetlen előzményének és kulcsának tekinti, „hatását fölfedezi a *Brücke*, Nolde, Kokoschka, Kirchner, Rouault ecsetvonásaiban és a szocialista képzőművészeti törekvésekben is, de ugyancsak Munch eredetű összefüggésekre bukkan Henry Moore alkotásaiban. Ugyanakkor azonban Solymár rámutat arra is, hogy Munch egyénisége mintegy szintézise Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec és Daumier művészetének, tehát Munch „leleménye” is „hagyományokból” táplálkozott. David Alfaro Siqueiros munkáit latolgatva, Solymár már a művész és a forradalmár közötti összefüggéseket fogalmazza meg a képzőművészetek vonatkozásában: „Művész és forradalmár valamiben rokonok: mindkettőnek dolga van az emberek vágyaival. A művész kifejezi, formába, láttató alakba sűríti a vágyak gomolygását, ritmusban, szóban, vonalban, színben felmutatja, szembesíti az embereket az igazságról, szépségről bontakozó érzelmeikkel. A forradalmár pedig tettet csihol a nép vágyaiból, a valóság, a cselekvés nyelvére fordít mindent, ami korában izzik, alkotása: egy jobb kor.” A José Clemente Orozcóról szóló esszéjében mintegy szintetizálja a mexikói képzőművészet történetét, s kimutatja annak konkrét hatását a társadalmi élet megváltoztatásáért folyó küzdelemben: „A mexikói képzőművészek lényegében úgy küzdöttek az analfabetizmust okozó reakciós diktatúra ellen, hogy figyelembe vették a néptömegek írástudatlanságának tényét, és mindenki számára érthető rajzsorozatokkal, karikatúrákkal helyettesítették az olvasnivalót.” Íme, egy adott történelmi pillanatban milyen szerep hárul a képzőművészekre is, nemcsak az írókra, költőkre és zeneszerzőkre! Ezt a fölismerést jó, ajánlatos tudatosítanunk magunkban, s különösképpen manapság, amikor egyre többen vallják-állítják, hogy a művészetek tehetetlenek a társadalmi konfliktusokkal szemben, és amikor egyre többen panaszkodnak a művészet „fölslegessége” miatt.

Külön élményt nyújtanak az olvasónak a Picassóval kapcsolatos írások; Solymár „titáni kedvű alkotónak” nevezi, aki tizennégy éves korában megfestette az *Öreg koldust*, és „Párizsban is spanyol maradt”, aki „sokat kapott Párizstól és a franciáktól, még többet adott nekik és a világnak”, aki „...fel tudja emelni gondolat- és érzelemvillanásait a művészet örök aktualitásának szintjére”.

Hagyomány és lelemény összefüggésébe állítja Picassót, amikor így vélekedik grafikai tárlatáról: „Ha beléfeledkezünk grafikáiba, most inkább az az érzésünk, hogy ez a korszakjelző, avantgarde-ot megelőző zseni szomjas vágyakozással tekintett vissza a régi művészetre. Ugyanannyi, ha nem több szál kötötte a múlthoz, mint a jövőhöz.“

Nem vehetjük sorjában valamennyi fejezetét ennek a „ráolvasásos“ könyvnek, ki kell térnünk azonban egy-egy lakonikus passzusára (a nagy karikatúristát például így jellemzi: „a tömörítőerő — a »mindent vonallal« elvének végletes megvalósítása teszi Steinberg modernségét“), főképpen pedig elvi jelentőségű eszmefuttatásaira.

Divat manapság a magyar nyelv, a magyar kultúra és így a magyar képzőművészet elszigeteltségéről beszélni. Solymár is szóvá teszi ezt a kérdést, a maga módján: „...sürgősnek tartjuk elszigeteltségünk oldozását, s nem félünk attól, hogy ennek nyomában a feloldás jár.“ Itt kedvem volna vitakozni a szerzővel, ugyanis egy mű nagyságát nyilván nem az határozza meg, hogy egy kis vagy nagy nép nyelvén íródott-e, az értékek nemzetközi körforgásába való bekerülésének legtöbb esetben nem nyelvi, hanem politikai-társadalmi okai vannak. Ugyanez vonatkozik a képzőművészetre is: hány magyar és román képzőművész nyomta rá bélyegét Európa vagy akár a világ képzőművészetére, pedig „magyarul“, „románul“ festett-rajzolt-véssett-faragott —, igaz viszont, hogy egy-egy nagy kulturális centrumban. Ehhez a gondolathoz kapcsolódik persze saját értékeink megbecsülése, népszerűsítése, nyelvi-kulturális határaink kívül is.

A párizsi Musée National d'Art Moderne-ben tünődve, Solymár rádöbben a képzőművészeti kritika kiszolgáltatottságára: „...nyugaton a kritika nagyon is alá van vetve a kereskedelem propagandaérdekeinek. Műkereskedelem, szalonok, galériák és folyóiratok, kritikusok — tudott dolog — összefonódnak. Nálunk a kritikák többsége egyoldalú adminisztratív szócsővé vált az ötvenes években, mostanában meg bizonytalan.“ A kritikához tartozik az is, hogy a kritikus bedől-e egy-cy trükknek, vagy sem. „Nyilvánvaló talán, hogy szándékom szerint mindig arra figyeltem, ahol valami létrejött vagy létrejöhet, a trükk nem érdekel a képzőművészet területén.“

A Bolognában és Torinóban megrendezett „Művészet és ellenállás Európában“ című tárlatok recenziálása közben Solymár méltatja Vida Géza alkotásait is, és többi írásában is gyakran kitér a román képzőművészetre, a romániai magyar képzőművészekre, többek között Nagy Istvánra és Benczédi Sándorra. A magyar képzőművészet szinkronikus és diakronikus vizsgálása révén valószínű népszámlálást tart (néhány nevet említünk mutatóba: Mednyánszky László, Csontváry, Uitz, Aba Novák, Borsos Miklós, Bartha László, Duray Tibor — nemrég monográfiát is írt róla —, Korniss Dezső, Martyn Ferenc, Perhács László, Berki Viola, Koffán Károly, Reismann János). Nagy teret szentel a fotóművészetnek, amelyet fejlődésében vizsgál, és próbálja megállapítani-megjelölni helyét a művészetek között, a művészetek határvonalán innen és túl. Az ember a II. Nemzetközi Portré Szalon tükrében című esszéjében olvassuk: „Az egyedi, esetleges és az általános érdekű között nem lehet pusztán képkiavágással átugrani az ellentétet.“

Solymár emellett, hogy a magyar képzőművészeket népszerűsíti, meleg hangon ír többek között a lengyelekről, de tüstént megjegyzi: „Bennünk az idők folyamán nemcsak tudatosan, de észrevétlenül is kifejlődött a valóság lényegének meglátásához szükséges olyan világnézeti tudományos alap, amelyet mások más területen elért eredményeivel gazdagítva bizonyos időpontban nemzetközileg

is hasznosíthatnánk.“ A Nemzeti Galériáról szólva elmarasztalólag sóhajt: „a képzőművészet [...] mostohagyerek a megismerés és tudatformálás itthoni asztalánál“, s mi hozzátoldhatnánk, bizony egy-egy könnyűzenei énekes körül nagyobb csinnadrattát ver a sajtó, mint nem egy jelentős képzőművészeti tárlat érdekében.

Solymár könyvében, ha nem is külön csoportosítva, külön helyet foglal el az alkotás szubjektív és objektív föltételeinek az elemzése. Míg Mednyánszky bevallotta, „hogyan egyedül vagyok, azt megértettem, anélkül, hogy ez a felismerés megijesztett volna...“, addig Solymár így vélekedik Nagy István kapcsán: „a legeredetibb tehetség is be van zárva hely és időpont — maira fordítva: a társadalom — áttörhetetlen korlátai közé. Sorsa igen, de föléje növe műve szerencsére sokkal kevésbé.“ Nem kevésbé fontos a művek és alkotók megbecsülése sem. Sajnos, sokszor rokon- és ellenszenv, máskor bizonyos konjunktúrák kérdése egy-egy alkotó elismerése vagy félreállítása. Erre az egyik legfájdalmasabb példa Aba Novák, aki „nem a más helyét foglalja el ama bizonyos panteonban, hanem csakis a neki járó helyet; művészetének érdeme szerint való méltányolása nem állja útját más alkotóink megbecsülésének“.

„A művészet egyik-másik ága időnként holtággá dugul, a valóság megismerése újabb, alkalmasabb medret váj magának — írja Solymár, majd így folytatja: — A mai művészet korszerűsége a mondanivaló után leginkább a sűrítéssel jellemelmezhető. Az impresszió és az expresszió nyomában a kompresszió lehet korunk jellegéje.“ Talán ez a kompresszió a magyarázata annak is, hogy Borsos Miklós „feltámasztotta Szabó Lőrincet“, aki Solymár „kedvencei“ közé tartozik. Solymár sűrűn hivatkozik a „kedvencekre“, keresi a festők, szobrászok, grafikusok és költők, írók, zeneszerzők, pedagógusok közötti szálakat, hogy bebizonyítsa valamenyinyi művészet elválaszthatatlanságát, és kimutassa azok kölcsönhatását a „hagyomány és lelemény“ összefüggésében (Bartók, Kodály, Arany, Ady, Petőfi, Illyés, Szabó Lőrinc, Csokonai, Vörösmarty). Adyról szól leginkább, akinek „Haladó és az akkori világban méltán forradalminak mondható eszmevilága Váradon [...] olyan baráti körre lelt, amely megóvta a kényszerű elszigetelődéstől“.

Igen, a baráti kör, a közvetlen környezet, az úgynevezett „atmoszféra“ lényeges föltétele az alkotásnak, mint „az emberi energiák felhasználásának módosulása napjainkban“, amikor „minden tevékenység, minden átvétel és közlés koncentrációt kíván tőlünk, mind nagyobb terhek hordozója az idegrendszer. Képzőművészetünk helyhez kötöttsége ellenére „a magas hőfokú művészi minőség nem sikkad el“, ehhez viszont az is szükséges, hogy — Solymár szavaival élve — a kritika ne csak az alkotásokról, de az alkotásokért is szóljon. A képzőművészeti kritika kritizálásával rokonítható következő élcelődése is: „Hatféle okból szoktak festőről írni: érdemei, eredményei miatt, kiállítása volt, nyilvánosság elé kívánczó művet alkotott, aránylag régen írtak róla, meghalt, születésének vagy halálának évfordulója van... Szokásban volt régen, de lassanként kiment a divatból egy hetedik fajta alkalom az írásra: egy-egy festőművész felfedezése, bemutatása a közönségnek.“

Külön nyugtalansággal olvassuk az „irodalmi-irodalmias“ kérdésének a fejtegetését, amely kiváltképpen az utóbbi években sok-sok vitára adott alkalmat mind a szakajtóban, mind a képzőművészek körében. Solymár szavá teszi Vasarely (Vásárhelyi Viktor) nézetét, mely szerint „a modern művészet végképp kivet magából mindent, ami az ember és a kicsinyes emberi környezet formáira emlékeztet“. Vajon jogos-e „irodalmiatlanítanunk“ a képzőművészetet? Nyilvánvaló, ki-ki alkotásaiban válaszol erre a sarkalatos kérdésre. Benczédi máris vá-

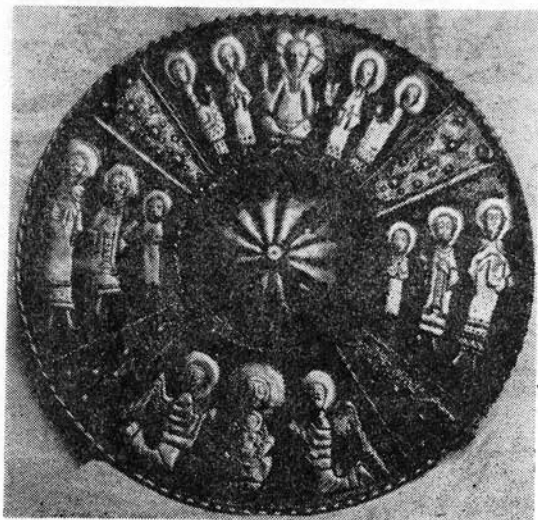
laszolt, róla írja Solymár, hogy „olyan egyedülálló, erős alkotóegyéniség, aki ma tőről metszett, jóízű, velejéig népi eredésű humort tud ajándékozni nekünk játékosan »monumentális« kispasztikáiba zárva”.

„Hagyomány és lelemény” ölekezésének szépsége vonul végig *A képzőművészet jövője* című esszén is. Solymár tüstént szembeállítja a kétféle nézetet; az egyik szerint a képzőművészet örök, elérte legmagasabb csúcsait, nem lehet eltávolodni a hagyományoktól, míg a másik felfogás pontosan az ellenkezőjét vallja: a hagyományok elavultak és kimerültek; „az új feladatokat a jövő modern emberi környezete kínálja”, meg kell teremteni tehát a legtökéletesebb formavilágot. Solymár nem az arany középutat, hanem a szintézist keresi. S közben azt is kimondja, hogy a képzőművészetet nem szabad és nem lehet öncélú és alkalmazott ágakra bontani, hiszen — többek között — e hibás, eleve tudománytalan szempont alapján nem érthetjük meg a megrendelő, a művész és a közönség tényezőinek összefüggéseit sem, s főként nem ismerhetjük föl, hogy a három tényező közül mindig is az alkotó volt és marad a „leghaladóbb”; manapság viszont már egy negyedik tényezővel is számolnunk kell, s ez az ajánló.

Az alkotás elsődleges kritériuma az alkotói szabadság, melynek külön fejezetet szentel Solymár. Az alkotói szabadság legfőbb és egyben döntő kezessége az, ha a művészet fokmérője a minőség, de idetartozik az „önkéntes választás” is. Ezt persze nem tekinthetjük holmi apolitikus magatartásnak, elfogadva a közismert tételt, mely szerint egy igazi nagy alkotó mindig népének exponense.

Alkotók és fogyasztók száma egyre növekedik, és gyarapodnak az alkotás problémái is. Hogy megválaszolhassuk őket, meg kell ismernünk valamennyit. Ehhez nyújt segítséget Solymár István könyve. Olvasásakor fölvetődik bennünk a kérdés: vajon szükségszerű-e, hogy a képzőművészeti kritika az irodalombírálat mögött kullogjon? Irodalmi vonatkozásban kritikuskaink a bírált művel nemegyszer egyenrangú, sokszor magasabb szintű eszmefuttatásokkal segítik az olvasóközönség véleményének kialakítását; a mi romániai magyar képzőművészeti kritikánk miért sínylődik a sematizmus sablonokkal kikövezett útja mentén?

Bartis Ferenc



P. Pongrácz Antónia: Középkor II.

A Szolnay Sándor festőművész leveleiből megjelent válogatás* időben 15 évet (1935—1949) fog át. A gyűjtemény vázát a Wagner Arthurhoz címzett levelek alkotják, aki képeinek értékesítésével segítette a művészt. Ezek mellé csoportosulnak az Aurel Ciupének, Kováts Józsefnek és másoknak írt levelek. Ha a levelezés jellegét szeretnénk körülhatárolni, semmiképpen sem beszélhetünk elméleti, esztétikai jellegű írásokról.

Irodalmi élményünk e kötetet olvasván nagyobb, mint az eredeti gondolatok vagy az alkotási folyamat megismerésének öröme, ami nyilván elmentmond a kimondottan elvi és elméleti kíváncsiságnak. Ez az ellentmondás azonban feloldható, ha még a szélsőségesen magántermészetű levelekben is megkeressük azokat a részeket, sőt hangulati elemeket, amelyek kapcsolatba hozhatók a festő képeinek hangulatával és stílusával; itt bizonyos objektív, illetve szubjektív tényezőkről van szó, melyek közrejátszanak a képek születésénél, s melyekről a levelek közvetett úton tudósítanak.

De a tisztán elméleti rész sem hiányzik a könyvből. A művészet kérdéseivel közvetlenül foglalkozó két írás a könyv vége felé található meg: *A művésztől az Utunkban* jelent meg 1948-ban, és ugyanabban az évben íródott a *Szezonzárás a képzőművészeknél* című cikk is, melyet Szolnay Gaál Gábornak címzett.

A cikkek az akkoriban (és manapság is) oly égető kérdést feszegetik: mi a szemlélő viszonyulása a műhöz, illetve alkotójához — vagyis a műalkotás érthetőségének, illetve meg nem érthetőségének a problémája. Ez az adott történelmi keretek között az új vezetőosztály, a munkásság és általában a nép kulturális igényeinek kielégítését, a művészi alkotások és ezen igények közös nevezőre hozását jelenti. A festő kétoldali közeledést kér: egyrészt a művelődni vágyó nép, másrészt a művész részéről. A művész feladata az, hogy a legjobb alkotásokat juttassa el a munkásokhoz. Viszont a munkásnak is aktívan kell viszonyulnia a művészi produktumhoz. A műalkotás, a jó kép, a jó könyv, a jó zene megindítja a megértés első folyamatát. A sok jó kép szemlélése pedig a látás (a látás mint a látvány megértése) kifejlődéséhez vezet, és ezáltal könnyebbé válik a jó mű és a szemlélő közötti közlés, illetve megértés. A megértésnek ezt a főleg vizuális érzékeken alapuló első fokozatát az inkább tudatosító (második) fokozat kell hogy kövesse, mely már tanuláson és önművelésen alapszik. A megértésnek azonban sok akadály van, melyeket Szolnay abban lát, hogy a művészek mind társadalmilag, mind szellemi téren más sors része-

N. FRÎNCU—V. DRAGOMIR: *Reguli de protocol și comportare în societate.* —

A demokratizálódás (amit — a lényeg némi félreértésével — eltömegesedésnek mondanak már évtizedek óta) megkívánja egyebek mellett az etikett népszerűsítését is, s ez roppant nehéz feladat, ha jótányít sem akarunk engedni a „társadalmi szertartási szabályokból”, de még időszerűsítésük ürügyén sem kiiktatásukra törekszünk. A világosan fogalmazó és jelentős forrásmunkákra hivatkozó szerzőpár egyébként sem hálás feladatát csöppet sem könnyítette meg, hogy külkapcsolataink örvendetes fejlődése és a vendéglátás szüntelen élénkítése idején minden olvasójukat egyben az ország illetékesen is reprezentatív képviselőjének szeretnék tudni kis könyvük áttekintése után. Közül ötvenezer példányban keltő és fél lejes áron nem nagykövetnének szoktak értekezni a protokollról, még akkor sem, ha a tudományos kiadó vállalja a pallérozás áldatlan feladatát. Vérző plebejus szívvel ugyan, de valljuk be: a protokollban mindig van valami átkozottul előkelő, sőt exkluzív, s ezért kissé furának tűnik, meg reménytelen vállalkozásnak is, hogy ez a két ivnyi kötetecske egyszerre próbál megantítani arra, amit szerencsés esetben a gyermekszobában (vagy mai lakásviszonyok esetén a gyerekágy táján) kell megtanulni, de arra is, aminek az eltanuláshoz állítólag több száz esztendő szükséges. A kötet ismételtlen figyelmeztet arra, hogy teljességgel helytelen cigarettánk füstjét egyenesen beszélgető partnereink arcába fújni, valamint hogy illetlenség a férjet a következő szavakkal bemutatni a koktélpartin szintén jelenlevő barátnőnek: „Drágám, engedd meg, hogy bemutassam neked

* Szolnay Sándor: *A világ legvégén.* Az összekötő szöveget és a jegyzeteket írta Banner Zoltán, Dacia Könyvkiadó, Kolozsvár, 1973.

TÉKA

férjemet, X. Y. elvtársat!“ A következő fejezet viszont már azt elemzi, hogy a homárhoz való-e kástélyos bort fogyasztani, s melyek azok az előételek, amelyekhez martini dukál. Minthogy a Pygmalionok száma jóval meghaladja a türelmes tanárokét, joggal felmerül a kérdés: nem kellene-e kezdetben inkább az alapfok konszolidálásával beérni? (*Editura științifică, 1973.*)

ZENO SIMON: Biochimia cuantică și interacții specifice. — Az utóbbi évtizedben kialakult új tudományág, a kvantumbiókémia eredményei máris számos biológiai folyamat jobb megértéséhez járulnak hozzá. Zeno Simon temesvári kutató könyve e fiatal tudományág legújabb eredményeiről ad számot: a biokémiai és kvantumkémiai adatok összefoglalásából, a biomolekulák kémiai és tér szerkezetének leírásából kiindulva érkezik el a biológiai-lag fontos makromolekulák komplex kölcsönhatásainak magyarázásáig. Az alapos kvantumkémiai és matematikai apparátussal megírt értékes könyv új kísérletek elvégzéséhez nyújt támpontot a szakembereknek, s kielégíti a modern biológia iránt érdeklődő, képzett olvasó igényeit. (*Editura științifică, 1973.*)

MIHAI AVRAMESCU: Ezüst-herceg. — „Először történik meg a jugoszláviai magyar könyvkiadásban, hogy jugoszláviai román író magyarra fordított regénye jelenik meg“ — olvassuk a könyv fülszövegében. Tegyük hozzá, szerencsés kezdet. A címadó kisregény rendhagyó írás, háborús történet, de nem a harci cselekmények epikus leírása, nem látványos csatajelenetek bemutatása, hanem a hátrországban élők vívódásának remek lélektani föltárása. Számként még többet mond a *Letört ágak*; nemzetiségi re-

sei voltak. A művészek eddig elszigetelt társadalmi csoportot alkottak, fizikai létük a megrendelőktől, gyakorlatilag a vagyonos rétegektől függött, s ezek igényei erősen befolyásolták a művek jellegét.

A művészet a társadalom elnyomott rétegeinek forradalmi megmozdulásaival körülbelül egyidőben szintén sarkalatos változások korszakát élte. Mégis, e forradalmasított művészet tárgyiasulási formáit a munkásosztály kivülesének érzi. Idézhetnénk a nagy kortársat, Paul Kleet: „Még mindig hiányzik legfőbb erőnk: a nép nem támogat minket. Mi azonban a népet keressük.“ Ezt a passzivitást a művészi értékekkel szemben Szolnay is szóvá teszi. A megoldást egy olyan festészetben látja, amely nem felületileg láttatja a népet, a nép életét, hanem egy olyanban, amely a legközelebb emberi érzésekre alapoz, és kifejezi őket. Ez a művészet feltételezi a minden emberben meglévő, veleérző élményt, mely az emberek közötti mélyebb megértés alapja.

Ez a veleérző élmény az indítéka annak a hangulati együtthangzásnak, mely a levelek olvasása közben kialakul bennünk. A levelek hangsúlyozott magánjellege révén az írásokból kirajzolódó egész kis világ emberi közelségbe kerül. Ezt a hatást húzza alá a levelek kötetlen, közvetlen, társalgó nyelvezete, megtűzdelve humoros vagy éppen triviális kifejezésekkel. A kedélyesség azonban párosul a könyvön végigvonuló panasszal. A festő állandó pénzhiánnyal, rokkant egészséggel küszködik. A levelek átfogják a legapróbb napi gondoktól a képek eladásának nehézkességéig, az erdélyi festészetet érintő problémákig az említett kis világ minden árnyoldalát. Ez indítja a békés életű, nyílt kedélyű művészt a sors elleni perlekedésre. E két párhuzamos kedélyállapotnak az eredője a könyvre jellemző fanyar derű.

Talán erőltetett lenne szoros megfelelést keresni a levelek és a képek hangulata és stílusa között, hiszen a képek művészi indítékúak, tehát stílusuk szerkezetük és ezáltal tükrözési módjuk kötöttebb, viszont a levelek nem expresszív szándékúak, hanem spontán-rögzítők, közlési módjuk nyílt és konkrét. Mégis, a művész és a levélíró egy személy. Az esetleges analógiák, egybeesések pontosabb képet adhatnak erről a személyiségről, aki egyéni módon tükrözi korát és környezetét, a valóság és személye viszonylatát. Ez a mód pedig mind a levelek, mind a képek stílusának és hangulatának lényeges összetevője. A képekben is fellelhető a már említett kölcsönhatás a vidámbb és a borúlátó lelkiállapot között.

A festő maga mutat rá erre: „Azóta külső változások hatása alatt derült fel lelkivilágom, nem részletezem, hogy mik voltak ezek, mert elég gyakori is az elég sokféle volt, de ha pesszimista maradt is az alap, egy réteg, vígabb réteg rakódott rá, ami szerencsére a piktúrában is kifejezésre jutott. Ez a kettősség azért megvan bennem ma is.“

A képek vidámsága vagy panasa sokkal kímélettebb, leszűrtebb. A két pólus nehezebben választható szét. Itt is érvényesül szemléletének békés melegsége. A hasonlóan világos, hideg és meleg színek egymásbafolyanak, hol kellemes szürkékbe,

hol világító rózsaszínekbe és lilákba. A képetet egy-egy sötét pont töri meg, kiemelve a színek fényességét. A világos színek hűvösebb színekbe való enyhe átmenete szubjektív távlatot nyit a szemlélőnek. Az említett rózsaszínek, sárgák és lilák, bár külön-külön édeskések, együtt mégis keserűnyés melankóliát sugároznak, ami a képek merengő derűjét jobban kidomborítja.

Azért helyeztük előtérbe ezeket a stílust érintő vonásokat, mert úgy tűnik, hogy ezek többet mondanak a művészről, mint az életrajzi adatok. Az életszakasz, amit a levelezés átölel, nem tartalmaz szélsőséges eseményeket. Életét főleg a munka és a család tölti ki. Ehhez a békés életmódhoz hozzájárul rokkantsága is, mely megakadályozza a világgal való gyakori érintkezést. A levelek értesítések a már említett állandó pénzihiányról, amit ritkán enyhít egy-egy jelentősebb képeladás. Az anyagi nehézségek néha depresszív lelkiállapothoz vezetnek. Szolnay azonban a külső és belső nehézségek, illetve örömök között szilárd lelki támpontot keres, mely függetleníti az alkotót a mindennapoktól. „Semmibevévése a testi bajoknak, kifejlészteni a szellemi értékek befogadására magad — ez a legfőbb cél, amit elérned kell. Ezt tartom én a legmagasabb ideálnak.“

Festészetében, főleg tájképfestészetében jelentősege van a Kolozsvárról Enyedre, majd Segesvárra, később pedig a Székelykeresztúrra való költözésnek. Segesvárra, gyermekkori emlékeinek helyére vágyott a legjobban. Talán a viszontlátás öröme buzdította erre a hatásos, képszerű tájleírásra: „Segesvár olyan szép volt, mint egy mesebeli álom, ködös, párás idő volt, s a vár mint egy csipke rajzolódott ki, elől egy réteg élesebben s hátrább még három-négy réteg, leheletfinoman, mint egy mesebeli látomány.“

A gyűjtemény életrajzi adatok mellett érdekes tényeket közöl a kor Erdélyének művészeti életéről. Értesülünk a nagybányai iskola hanyatlásáról, a Popp Aurél által kezdeményezett művészakciónál, mely megkísérelte Nagybányára toborozni az erdélyi művészeket. A Popp Auréllal váltott leveleiben Szolnay rámutat a nehézségekre, amelyekkel a különböző művészek összgyűjtése jár, a különböző csoportérdeknek szétbuzó hatására, ami a régi csoportok és iskolák felbomlásához vezetett. A régi, illetve új irányzatokat maguknak valló csoportok közti konfliktus jellemezte ezt a korszakot. A levelekből számos tárlatról értesülünk, melyeken Szolnay is részt vesz. Közöttük számára a legjelentősebb az 1939-ben Szervátiusz Jenővel együtt rendezett kiállítás, mely művészileg és anyagilag is sikert aratott. Szeretettel emlékszik egy fiatalkori, nagybányai kiállításra, amelyet a Barabás Miklós Céhben tömörült ifjú festők rendeztek, kifejezve az akkori nagybányai stílussal való szembenállásukat. Ezt a kiállítást egy sorozat kezdetének szánták.

A második világháborút követő új helyzetben az erdélyi művészek egy része a művészeti élet újjászervezését tűzi napirendre. Felvetődik egy új, kolozsvári művésziskola gondolata, melynek elődjéül

TÉKA

gény a két háború közti időszakról. Ismerős világ, a bányásági román falu tárul elénk, de sajátos gondok, fölszólítások erőterében: a népe nagytetéről lemorzsolts kisnemzetiség helykeresése az új átlamban. Ami bizony nehezen sikerül — a királyi Jugoszláviában. Paradox módon épp a háború villant föl távlatot, a regény egyik jelentős alakja bekapcsolódik a délszláv népek legendás ellenállási harcába, s önfeláldozásával mintegy előrejelzi, hogyan válik nemzetisége is a majdani szocialista köztársaság egyenjogú tagjává. A könyv más tekintetben is indítás, Pongrácz P. Máriának, a temesvári Szabad Szó munkatársának ígéreates első fordítása. (*Forum*, 1972.)

TÖRÖK ELEMÉR: Virágzó kövek. — Az ismert cseh-szlovákiai magyar költő versei azzal lepnek meg, hogy nincs bennük semmi abból a világtépből és képvilágból, amely — úgymond — a ma emberét eltávolítja a ma lírájától. Török Elemér közzétett költő anélkül, hogy primitív lenne. A „fáradt emberek“ nevével zörget „a csend kapuján“, becsüli a jegenye hűségét, mert „nem idomul az éji homályhoz“, el akarja felejteni emberi múltja „nem emberi emlékeit“. Utóbbi óhaját — éppen a hűség szempontjából — fenntartással fogadjuk, de el kell ismernünk, hogy mindez költői és világos. Azok a versei viszont, amelyek csak világosak, alatta maradnak annak a hiteles művészi feszültségnek, amelyet a kötet legjava pózmentesen oszt meg az olvasóval. (*Madách Könyvtadó*, 1973.)

KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE EMIL: Az utolsó hullám. — Saját vallomása szerint az író harminc évvel ezelőtt írt, *Tegnap* című regényének témáját egészíti ki, illetve a

TÉKA

részben ott tárgyaltakat mutatja be más megvilágításban. Önéletírás ez is, de az alkotó sok mindent másképp ítél meg idősebb korában, mint férfikora teljében. Gyermekkor, család, iskola, szerelmek, csalódások, küzdelmek — s mindez valamiképpen mindig Kolozsvárhoz, szülővárosához köti, melytől soha, semmilyen körülmények közt sem tud egészen elszakadni. Miután élete derekán újabb tizenöt hónapot tölt szülővárosában, tanulmányúton, ezzel az érzéssel távozik: „azzal a szent meggyőződéssel utaztam vissza Pécsre, hogy odahaza más emberré váltam, levedlettem gátlásaimat, megszabadultam a görcstől, egyszerűen magamra találtam.“ A szerző írói rangja, a könyv információgazdagsága érdekes olvasmánnyá teszi *Az utolsó hullámot*. (Magvető, 1973.)

KÁDÁR ZSOMBOR: Román—magyar erdészeti és faipari szótár. Dicționar forestier român—maghiar. —

A műszaki szótárak sorozatában megjelent kötet az erdőművelés, fakitermelés és faipar leggyakoribb román szakkifejezéseinek magyar fordítását tartalmazza. Szerzője — az 1965-ben kiadott *Dicționarul forestier poliglot* munkatársa — az előző műszaki szótárkiadványok erdészeti vonatkozású hiányainak felszámolására törekedett. Címzavait az eddigi fontosabb román—magyar szótárak címszavaival összevetve megállapíthatjuk, hogy az eltérések elsősorban az értelmezések pontosságának növelésében, illetőleg a címszavaknak alárendelt összetételek és szakmai értelmezések nagy számában vannak. Sok általános műszaki, szervezéstani, géptani szakkifejezés mellett az erdőművelés, erdőkitermelés, erdővédelem, általános és erdészeti növénytan, talajtan, vadgazdálkodás stb. román

a Belle Arte néven ismert, Romul Ladea és Aurel Ciupe által vezetett iskolát tekinthetjük (amely a két háború között Kolozsváron működött egy ideig); támogatás híján e szándéknak legkonkrétabb dokumentuma az a határozattervezet, mely az akkor működő szabad festőiskolának felsőfokú, iparművészeti szakiskolává való átszervezését javasolja. A tervet Kós Károly, Gaál Gábor és Szolnay Sándor az 1947. augusztus 20-i megbeszélésen állította össze. A határozathoz mellékeltek egy részletes tannendet; a határozat továbbá javasolja a kapcsolatok felvételét a Belle Arte régi vezetőivel, hogy megtárgyalják az iskola felállításának lehetőségeit. A tananyag vázlatából kitűnik az elképzelés, hogy a művészeti oktatás olyan formákat öltjön, amelyek tükrözzék a kor meghatározta gyakorlati lehetőségeket. Már a Bauhaus jellegű iskolák rámutattak arra, hogy a gyakorlati kivánalmak új, életető talajt nyújtanak a művészetnek, igazolván életképességét és szükségességét. Ez a terv annál is életrevalóbb volt, mivel figyelembe vette azokat a következményeket, amelyek egy újjáépítés előtt álló országban fellépnek.

Befejezésül alá kell húznunk Szolnay Sándornak azt a rendkívül pozitív elvi és gyakorlati állásfoglalását, mellyel a román és magyar művészek együttműködése mellett szállt síkra, rámutatván sorsuk és feladataik közösségére.

Gheorghe Negulescu

Hipotézis a társadalom kialakulásáról

Nemrég jelent meg magyarul is Ju. G. Szemjonov érdekes könyve*, amely minden bizonnyal nagy vihart kavart majd az emberiség keletkezését tanulmányozó tudósok között. A szerző ugyanis — hatalmas ósrégészeti, antropológiai, néprajzi, lélektani stb. szakirodalomra támaszkodva — az ember, illetve a társadalom keletkezésével kapcsolatban olyan hipotézist dolgoz ki, amely *egységesen értelmezi* a kérdéskör teljes tényanyagát, beleértve a freudizmus megállapításait is. Szemjonov szerint az ember és a társadalom kialakulása nem két külön folyamat, hanem egyetlen folyamat két elválaszthatatlan oldala: ahol már kialakult emberről beszélhetünk, ott társadalom is van. A következőkben e kettősség dialektikájának néhány mozzanatát ismertettjük Szemjonov munkája alapján.

* Hogyan keletkezett az emberiség? Kossuth Könyvkiadó. Budapest, 1973.

TÉKA

A magasabb rendű állatok közül a majmok a leginkább társadalmi lények: nyájösztönük, egymáshoz való vonzódásuk igazolja ezt. A majmokat a dinamikus sztereotípiá, az azonos életmód és környezet megszokása tömöríti „egyesületté”. Az állatvilágban csak a majmoknál találkozunk kutatási hajlammal és tevékenységgel, ámbar ez csakis ösztöneik kielégítésére irányul. Az ösztönök — minden magasabb rendű állatfaj esetében — egyedi (táplálkozási, védekezési) és faji (nemi, anyai) ösztönökre oszlanak. Az ösztönök kielégítése egyben a faj fenntartását is biztosítja. Ennek megfelelően az állati egyesülések két formája alakult ki: a *feltétlen* állati egyesülés, melynek létrejötte nélkül lehetetlen egyik vagy másik ösztön kielégítése és így az állatfaj fennmaradása is (ilyen például a háremcsalád); valamint a *feltételes* állati egyesülés, amelyet a külső veszéllyel szembeni védekezés hoz létre (ilyen egyesülés a csorda).

A majmok háremcsaládjá feltétlen egyesülés: nemi ösztönei kielégítésére az erős hím háremet alakít ki, amely belőle és néhány nőtényből áll. A gyenge hímek nőtény nélkül maradnak. Mind a háremcsaládban, mind a csordában uralmi rendszer alakul ki, amely elnyomja a gyengék nemi és táplálkozási ösztöneit. A háremcsaládban a felnőtt hím korlátlanul uralkodik a család többi tagja fölött. A csordában már nincs tökéletes uralmi rendszer: itt minden vezérállat feje fölött ott lebeg a hárem elvesztésének veszélye, az alárendelt állat ugyanis tovább harcol az uralomért, s ha győz, ő nyomja majd el a többieket. Az utódok megszületésével a hárem háremcsaláddá alakul át, melynek alapját a nemi és anyai kapcsolatok jelentik. A majmoknál a nemi kapcsolatok mellett az anyai kapcsolatok is sokkal tartósabbak, mint a többi emlősnél; az emberszabású majmok kölykei csak későn válnak képessé a felnőtt életre.

Általánosan elfogadott vélemény szerint az *előemberek* a miocénbeli emberszabású majmokból fejlődtek ki. Még állatok lévén, életüket csak saját ösztöneik kielégítése határozta meg — éppúgy, mint az emberszabású majmokét. Feltétlen egyesülésben éltek, s a hímek állandó verekedést folytattak a háremszerzésért. Előfordult, hogy e verekedések miatt a horda állománya annyira megfogyatkozott, hogy képtelenné vált az élelemszerzésre (vadászatra). Ilyenkor a horda nyilván elpusztult. A konfliktus csak úgy oldódhatott meg, hogy a hámerek „feloldódtak” a hordában, ami megkövetelte az összes hímek nemi ösztönének tartós, állandó elnyomását: tilossá vált tehát a háremszerzés. Ez a tilalom már egyfajta erkölcsi norma csírája (minden ilyen norma kezdetben negatív jellegű volt, bizonyos cselekedetektől való tartózkodást követelt meg).

A tilalom, általánosan használt elnevezésével a *tabu* — mint a természeti népek etnográfijából tudjuk — bizonyos cselekedetek tiltása. Minden tabu tilalom, de nem minden tilalom tabu. A tabunak nincs igazolása, csak egyvalami világos: megsértése veszélyt hoz magára a tabuszegőre s az egész közösségre. A tabu tehát mindig együtt

szakkifejezéseinek pontos magyar értelmezése ebben a kötetben szerepel először. Szigorúbb szelekcióval, egyes közhasznú címszavak (cárámidá, comisie, macadam stb.) elhagyásával nemcsak a kötet terjedelmét, hanem szokatlannul magas árát is csökkenteni lehetett volna. Ugyanakkor a tudományos és szakdolgozatok, fordítások elkészítése során nélkülözhetetlen magyar—román rész hiányában a szótárt ebben a formájában csonkának tekintjük, és várjuk a hasznos kezdeményezések folytatását: a második kötet megjelenését. (*Editura tehnică*, 1973.)

Szociálpszichológia. — Olyan tudományágról van szó, melynek feladatait, jellegét, tárgykörét illetően eléggé körvonalazatlan elképzelések élnek a köztudatban. A kiadvány a nemzetközi szakirodalomból, többek között Asch, Brown, Osgood, Sanford, Crutchfield, Poitou, Jadov tanulmányaiból készült válogatás. Hunyady György, a válogatás készítője, valamint a bevezető tanulmány és az összekötő szöveg írója három nagy témakörbe csoportosít: A szociális befolyás és a kognitív folyamatok; Az interperszonális viszonyok és a csoport-folyamatok; A személyiség és a társadalom. Lévé, hogy a szociálpszichológia azzal foglalkozik, ami a pszichológiából a szociológus, a szociológiából a pszichológus számára szükséges saját tárgya teljes értékű tanulmányozásához, a kötet értékes anyagot szolgáltat mindazok számára, akik a két tudományág határos problémái iránt érdeklődnek. (*Gondolat*, 1973.)

JORDÁKY LAJOS: A szocialista irodalom útján. — Némrégiben jelent meg Jordáky Lajos közel ötszáz oldal terjedelmű tanulmánykötete a magyar szocialista irodalom

TÉKA

jelentős képviselőiről. A marxista ihletésű irodalomszemlélet dogmatikus elfogultság nélkül tükröződik e gazdag tartalmú kötetben. Mélyreható elemzőkészség és szintetizáló pontosság jellemzi József Attiláról, Németh Lászlóról, Déry Tiborról, Kassák Lajosról, Kunfi Zsigmondról és a hazai szocialista írók közül Korvin Sándorról, Kovács Katona Jenőről, Salamon Lászlóról, Nagy Istvánról írott terjedelmes tanulmányait. A magyar szocialista irodalom kezdetéről, fejlődéséről és kibontakozásáról írott tanulmánya nemcsak kitűnően dokumentált és alapos munka, hanem irodalomtörténeti érték is, mert csaknem feledésbe merült szocialista költőkre és prózaírókra hívja fel az olvasó figyelmét. Mélyenszántó elemzéssel bizonyítja, hogy Ady Endre — ha nem volt is kifejezetten munkásmozgalmi elkötelezettségű költő — verseinek jelentős része szocialista ihletű, és a társadalmi igazság követelésének tüze hatja át. Minden túlzás nélkül állíthatjuk, hogy Jordáky Lajos e tanulmánykötetével eddigi munkássága csúcspontjára emelkedett, s ezt a megállapítást mondanivalóinak magvassága, tárgyismerete, az egyes írókról készült portréorozatának átfogó kritikai szemlélete is bizonyítja. (*Magvető, 1973.*)

Mai magyar rajzművészet. — A „Mai magyar grafika” címmel 1968-ban a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett, a „reneszánsz nemzedéket” középpontba állító kiállítást jelentette a kiindulópontot e reprezentatív album összeállításához — mint erről a bevezető tanulmányt író Solyomár István tájékoztat. Solyomár rövid áttekintést ad a jelenkori, rendkívül gazdag, változatos magyar grafika előzményeiről, kialakulásáról, majd ezt követően, abécé-sor-

jár a megszegéstől való félelemmel, ami arra készíti a közösséget, hogy mindent megtegyen a tabu betartásáért. „A tabu — írja Freud — ósrégi tilalom, amelyet a primitív népek valamely nemzedékére egykor kívülről kényszerítettek rá. E tilalmak olyan tevékenységre irányultak, melyekre erős hajlandóság élt bennük.” A spontán módon, önfenntartási ösztönből bevezetett tabu a lelkiismeret keletkezésére is fényt derít, hiszen a tabu megszegése után nyilvánvalóan mindenkiben bűntudat ébredt. Az állati önzés megfékezése folyamatának lezárulásával a tabuk erkölcsi normákká váltak, más részük eltűnt, elcsökevényesedett.

Az állati önzés megfékezése a kialakuló emberrek biológiai ösztöneinek **korlátozását és elfojtását** jelentette. Az az ösztön, amely az óshorda korában alapvetően akadályozta a termelés (vadászat) fejlődését, a nemi ösztön volt. A hímeknek a hordában való feloldásával ritkultak ugyan a nemi rivalitásból fakadó összetűzések, de teljesen nem szűnhettek meg. Az ősemberi horda létrejöttével a régi nemi kapcsolatokon alapuló biológiai szervezet eltűnt, az új társadalmi szervezet azonban még nem jelent meg. A születőben lévő társadalmi kapcsolatok még gyengék voltak ahhoz, hogy rendezhették volna a nemi viszonyokat, s így ezek szükségszerűen a horda tagjai közötti konfliktusokhoz vezettek, ami csökkentette a közösség munkaképes tagjainak a számát, és aláasta az élelemszerzés szempontjából mind nagyobb jelentőségű vadászatot. A tulajdonképpeni vadászatot hosszú előkészület előzte meg (a környék felderítése, az állatok becserkészése stb.), s ebben az időszakban az összetűzések különösen károsak voltak. Mivel fő forrásuk a nemi kapcsolatok rendezetlen jellege volt, a horda szempontjából sürgetően szükségessé vált a nemi kapcsolatok megtiltása ebben az időszakban. Így alakult ki az óshordában a nemi kapcsolatok tilalma (tabuja) a vadászat és a vadászatra való felkészülés időszakában. Hasonló tabuk létezéséről (csökevényes továbbéléséről) szolgáltat adatokat a néprajz is: az észt fókavadász például, ha feleségére gondolt vadászat közben, hite szerint nem ejtett zsákmányt, az orosz vadász szigorúan tartózkodott vadászat közben attól, hogy a „nó” szót kiejtse stb.

Az óshorda eredetileg egyforma élete két váltakozó időszakból kezd összeállni: a **nemi-termelési tabu** és a **nemi élet** időszakából. A nemi élet a vadászat utáni pihenés időszakában kezdődött, s ezt a horda tagjai — számos ósrégészeti és néprajzi adat bizonyítása szerint — sajátos orgiasztikus ünnepellyel kötötték össze: férfiak és nők fantasztikus öltözékbe bújtak, s az összes addig érvényben volt nemi tabukat megsértették, amelyeknek megszegéséért a nemi-termelési tabu időszakában halál járt volna. Ez az orgia gyakran a korosztályok beavatásával is együtt járt, azaz olyan, a mai természeti népeknél is szokásos szer-tartással, amely a fiúknak és lányoknak a serdülőkorból a férfikorba, illetve asszonykorba való lépését pecsételi meg.

A horda tagjainak fő tápláléka azoknak az álla-

TEKA

toknak a húsa volt, melyekre rendszeresen vadásztak (az ősrégészet nagy mennyiségben tárt fel például mammutvadász, rénszarvasvadász stb. telepeket). Ez kialakította azt a meggyőződést, hogy a közösség tagjainak és az illető állatfajnak egy a húsa és vére; az előemberek mindinkább az illető állatfaj egyedeinek tekintették magukat, az állatokat pedig saját közösségük tagjainak. Az illető állatfaj így az adott emberi közösségnek együttesen s minden tagjának külön-külön is *totemje* lett — a totemizmus tehát az emberi közösség reális egységének illuzórikus tükröződése és kifejezése.

A totemizmus kialakulásával minden horda kezdte mereven szembeállítani magát a többi hordával. Megszűnt a keveredés, átcsoportosulás, minden horda lezárult, vérokonok közösségévé változott, olyan populációvá, amelyen belül a keresztződés beltenyészetté válik. Ez nyilvánvalóan különféle torzképződések, degenerációs jelenségek létrejöttéhez vezetett — s így lassan életszükségletté vált, hogy a nemi viszonyok kiszoruljanak a szűkebb közösség keretéből, hogy az emberek közötti nemi kapcsolatok köre táguljon. Mivel egymáshoz közel fekvő területeken több horda is élt, a hordán belüli nemi viszonyok hordaközi viszonyokká, a különböző közösségek tagjai közti viszonyokká váltak. Ez véget vetett a káros beltenyészetnek, biztosította az emberi nem normális újratermelését. A tabu most feloldja a totemet: a tabu megszegésének intézményesített formája, az orgiasztikus ünnepség kiterjed a hordák közötti kapcsolatokra, és ezzel a nemiség társadalmilag „irányított” és a közösség biológiai-társadalmi érdekeit szolgáló ösztönné válik.

Mindenütt létrejönnek olyan rendszerek, amelyek kölcsönösen egymással házasodó hordákból állnak; megjelenik a *duális hordaszervezet* (tulajdonképpen kialakulóban lévő duális nemzetségi szervezet). A hordaközi viszony következtében megnő a születések száma, az utódok pedig olyan jelleggel rendelkeznek, amelyek egyik szülőben sem voltak meg. Ez a keveredés volt az egyik alapvető folyamat a homo sapiens faj kialakulásában, mely folyamat feltehetőleg az előemberek által lakott egész földrajzi területen párhuzamosan zajlott. A nemzetség és duális nemzetségi szervezet létrejöttével véget ér az emberi társadalom *keletkezésének* nevezhető folyamat, és megkezdődik a társadalom fejlődési szakasza — zárja következtetését Szemjonov.

*

Hygy a fentebbiekben röviden összefoglalt érdekes hipotézis mennyiben bizonyul helytállónak a különféle szaktudományok részéről várható kritika, a bizonyára széles körben kibontakozó vita után, azt egyelőre nehéz anticipálni. Ju. G. Szemjonov elmélete mindenesetre nagyszabású kísérlet arra, hogy a különféle részletkutatások által megállapított, az emberi társadalom kialakulásával kapcsolatos tényeket egységes felfogásba illessze.

Molnár Ildikó

rendben, jellemzi a könyvben szereplő grafikusokat. A kötet súlypontját azonban a közel kétszáz lapnyi fehér—fekete és színes reprodukció képezi. Az igényes nyomdai munkának köszönhetően nemcsak többé-kevésbé tájékoztató, de többnyire élvezhető a reprodukált rézkarcok, ceruza- és tusrajzok, monotípiák, vegyes technikájú munkák, sőt gouache-ok egész sora, melyek olyan idősebb és fiatalabb mesterekkel ismertetnek meg, mint Barcsay Jenő, Bartha László, Borsos Miklós, Csóhány Kálmán, Gross Arnold, Hincz Gyula, Kondor Béla, Korniss Dezső, Lakner László, Orosz János, Szabó Vladimir, Szász Endre, Würtz Ádám. (*Képzőművészeti Alap, 1973.*)

NÉMETH LAJOS: A művészet sorsfordulója. — A neves művészettörténész, a modern magyar művészet kitűnő ismerője és értelmezője (*Modern magyar művészet* címen 1968-ban igényes összefoglaló művet jelentetett meg a XX. századi magyar képzőművészetről), ezúttal a modern művészet egyetemes előzményeit méri fel tanulmányában. Sűrű utalásokkal a művészettörténet előző korszakaira, a XIX. századot veszi itt elemzés alá. „A művészetnek az a funkcióváltozása, amelynek csirái már megtalálhatók a 16. század végétől, és amelynek első átütő erejű, pregnáns jelentkezése volt a romantika, ekkor válik korszakot meghatározó valósággá. E nagy vízvonalasztó, átmeneti periódus egészen a 20. század első évtizedéig, a nagy minőségi ugrópontig, az 1910 körüli fordulatig tart.” Németh Lajos könyvének újdonsága, hogy a képzőművészeti problémákat nem szakitja ki természetes közegükből, a társadalmi és művelődési élet összképéből. (*Gondolat, 1973.*)

A világ kulturái és a modern művészet

Jubileumi — 150. — számát a SECOLUL 20 világirodalmi folyóirat az egzotikumnak szenteli, e fogalom korszerű értelmezésében: már nem a távolit, az elérhetetlent és megérthetlent tartalmazza, hanem a megközelíthetőt, a megismerhetőt, a más-voltában megtermékenyítőt. Külön elismerés illeti a szerkesztőket a súlypontnak alárendelt képzőművészeti rész érdekességéért, amelyet a müncheni Olimpiai Játékok alkalmával rendezett, *A világ kulturái és a modern művészet* címet viselő, páratlanul nagyszabású kiállítás képzőművészeti anyagából, valamint az imponáló terjedelmű katalógus szerzőinek, nemzetközi tekintélyű műkritikusoknak és művészettörténészeknek vonatkozó szövegeiből válogattak.

A müncheni katalógus szerint már a XIX. század mesterei közül Géricault-t, Delacroix-t, Fromentint a keleti táj az örökölt színek kultúra és fényhatások valóságos újraértékelésére készíti. Az igazi hatás talán nem is a századforduló arabeszkekkel ékes, szecessziós ornamentikájával kezdődik, hanem a mór-uralkodó arabeszkkel, ahol építészeti, ötvösművészeti, szövegeik máig is fellelhető hatást gyakorolnak például a spanyol képzőművészetre, főként a népi kézművészig, a tárgyi etnográfia szintjén.

„A perzsa miniatűrök — írja Matisse — tudatosították bennem saját látásmódom lehetőségeit...“ Ezekre a lehetőségekre — a miniatűrök és szövegek díszítő struktúráinak hatására — már 1906 táján találunk példát Matisse műveiben. Az iszlám művészetének párizsi és müncheni kiállítása elmélyítette Matisse vonzódását a Közép- és Közép-Kelet stílusához, az affinitást döntő hatássá teljesítették ki az 1912-es és 1913-as marokkói utazásai.

A kiállított anyag — illetve a *Secolul 20* bemutatta reprezentatív példák — az előbbieknél váratlanabb meglepetést is tartogatnak. Ha például szemügyre vesszük egy i.s.z. 1000 körül épült perzsa műemlék, a sangbasi mauzóleum kupoláját, és összevetjük az angol Vasarely-tanítvány, Bridget Riley *Robbanás* — 3 című op-art munkájával, tagadhatatlan azonosságot találunk: itt is, ott is cikcakkban elhelyezett vonalak metszik a spirálmennetet, ami a körforgás hol homorú, hol domború optikai benyomását kelti. Henri Michaux, a pszichedelikus művészet előfutára, akárcsak Rudolf Gelpke, ismételten rámutatott az iszlám művészetének kapcsolatára bizonyos érzékszervi tapasztalatokkal. Ennek az ergotrópiás állapotnak vagy a vele rokon meditatív elmélyülésnek az eredménye a díszítés egyfajta ritmikus absztrakciója. Michaux-ra a forma feloldásának irányába hatott, Vasarely esetében pedig a geometrizálás felé vezetett az a jelenség, amelyet a szakirodalom „a felület és a térfogat iszlám misztikájának“ nevez. „Gyermekkorom óta foglalkoztat a mozgás gondolata a felületen“ — írja Vasarely, az arab művészetrel való rokonságának gyökereire utalva.

Kandinszkijre és Kleere az iszlám és az ókori Egyiptom rajzainak karaktere jelképet hordozó absztrakciójával hatott. Közismertek Kandinszkij hieroglif-szerűen strukturált kompozíciói, melyek előrevetítették Egyiptomba tett utazásainak tanulságait, Klee számára viszont a hieroglifa fogalmi rövidítés, archaikus képzetársítások hordozója.

A japán metszet hallatlan népszerűsége ellenére Európában viszonylag kevesen tudják, hogy a XVII. században kiteljesedett grafikai eljárás eredete a VIII. századba nyúlik vissza, s hogy voltaképp kínai hatás. Az európai művészek látókörébe a XIX. század derekán került, főként Hokusai és Hiroshige kései műveinek elragadtató fogadtatása révén. Újszerűsége a tér, a perspektíva euró-

pai szemnek szokatlan beállításában rejtett. Az átlós kompozíció, amely a japán képzőművészeti szemléletet alapvetően megkülönböztette a hagyományos európai sík-szerkesztéstől, a felület és a térfogat viszonyának új megoldását sugallta, lehetővé tette a mélység érzékeltetését. Elegendő Kirchner *Novemberét* egy Hokusai- vagy Hiroshige-metszet mellé állítanunk, hogy felismerjük ennek a hatásnak a jelentőségét.

A japán művészet hatása az európaire nem korlátozódott csupán a tér-szemlélet forradalmasítására. Van Gogh számára például ez a hatás messze túl-
lépte a síkok viszonyának technikai kérdését. A pontokkal és vonalacskákkal szinte kalligrafikusan kirajzolt növényzet Van Gogh vásznain arról az eredetiségről tanúskodik, amellyel a művész a maga világához igazította, vibráló nyugtalanság kifejezésére tette alkalmassá azt a technikát, amely a japán metszetben a mértéktartás, a klasszikus nyugalom kifejezéséül szolgál. Van Goghig a japán képzőművészet Európában azt a szerepet töltötte be, amelyet a legérzékletesebben Manet Zola-portréja illusztrál: a háttérben egy japán metszet és egy japán paraván az európai művelődési látókör tágulását mutatja, de kontrasztként is felfogható az író jelleme, regényeinek naturalizmusa és a távolkeleti műtárgyak törekeny bája között. Van Gogh szuverén módon élt a japán elemekkel, asszimilálta, szervesen beillesztette őket műveibe, a tárgyak, a természet szeretete kompozíciós elvévé vált, s egy olyan hatás—befogadás—átalakítás folyamat első, csodálatos példáját szolgáltatva, amely képessé tette az európai művészetet, hogy majd Afrika, Polinézia művészetét is megújulása szolgálatába állítsa. Ezen az úton indult el Bonnard, Degas, Vuillard s végül Toulouse-Lautrec, akik számára a japán hatás egy új látásmód elsajátítását jelentette.

A művészettörténet tanúsága szerint azt a folyamatot, amely az ún. „fekete művészet” felbecsülhetetlen jelentőségű európai hatásának érvényesüléséhez vezetett, a Gauguin elindította megújulás vezetete be. Matisse 1906-ban egy afrikai szobrocska birtokába jut, majd 1908-ban egy guineai szoborból levezeti az egyiptomi és az afrikai művészet megkülönböztető jegyeit. 1911-ig sikerül integrálnia műveibe a „fekete művészet”-et, beigazoltnak látja azt a megsejtését, hogy ez a művészet kínálja az egyszerű formák szintézisét. Ezen a ponton találkozok Maillol felfogásával, amely követendő példának tekinti az afrikai plasztika tömegelosztását, a kiegyensúlyozott arányokat, az expresszivitást, a jellegzetes ritmust, amely zárt plasztikai egységet eredményez. Ez már a bráncusi-i út.

Picasso tagadja ugyan az afrikai hatást az *Avignoni kisasszonyok* koncepciólásában, s mint íhlető impulzusra az ibériai szobrokra hivatkozik (amelyeket eredetileg ugyancsak befolyásolhattak afrikai minták!), egyes szakvélemények mégsem a hispán struktúra-elvet fedezik fel a műben, hanem a kongói maszkok plasztikai világát. Amiben azonban Picasso egyetért értelmezőivel és kortársaival, Braque-kal és Juan Grisszal például, az, hogy az afrikai műtárgyak kifejezik, nem pedig ábrázolják a világot, saját nyelvük, jelrendszerük van — amit egyébként utólag az etnográfia is igazolt. Gris egy „antiidealista művészet” lehetőségét látta bennük, a görög művészet ellenpólusát: az előbbi az általánost individualizálja, utóbbi az eszményi felé haladva az individuálisból indul ki.

Rendkívül tanulságos, hogy hányféle s mennyire eltérő módon érvényesült a néger plasztika befolyása az európai szobrászatra és festészetre. Picasso és a kubisták a formai absztrakció elveit vonták le belőle, a német expresszionistákat az ragadta meg, amit ők a „primitív erő”-nek neveztek, Modigliani az egyszerű forma tökélyét tanulta el tőle, mestere, Bráncusi ezt a — később megtagadott — hatást a távol-keleti Buddha-szobrok nyugodt méltóságával elegyítve asszimilálta életművébe.

Hiányos lenne ez az egyébként is vázlatos áttekintés, ha említetlen maradna az a befolyás, amelyet a *Die Brücke* avantgarde csoportosulás művészi programjára és gyakorlatára a „primitív” művészet gyakorolt. Kirchner, Vlaminck, Rottluff és társaik ezeknek az ősi formáknak inkább az emocionális hatását tették magukévá, ami ugyancsak hozzájárult az európai esztétikai felfogás kiszélesítéséhez, s főként az expresszionizmus kialakulására hatott, eszköztárát gazdagította. A Brücke primitívizmusát sokan naivnak tekintik, ideológiáját misztikusnak, elidegenítőnek, kétségtelen azonban, hogy műveikben felismerhető az, ami az ősi kultúrákat valóban időfelettivé tette: a tartás, a stílus, az emberi lényeg megragadása.

**A SZABADSÁG VALÓSÁGA
ÉS ELLENTMONDÁSAI
A MAI VILÁGBAN**
(Era socialistá, 1973. 24.)

Az RKP központi elméleti folyóirata cikksorozatban számol be a múlt év őszen Várnában megtartott nemzetközi filozófiai kongresszus munkálatairól. Cikkében Fred Mahler megállapítja, hogy az ember, a tudomány és a technika viszonyának boncolgatása során sok szó esett természetesen a szabadságról is. Számos kongresszusi munkacsoport vitájának középpontjában pedig éppen a szabadság összetett, nehéz kérdése szerepelt. Így például az A. Tánase elnöklése alatt ülésező „Az ember és a személyi szabadság” elnevezésű kollektív a mai világban érvényesülő szabadság belső ellentmondásait elemezte.

A várnai kongresszus — Mahler véleménye szerint — azzal gazdagította a szabadság problematikájának tanulmányozását, hogy a gazdasági, illetve a műszaki fejlődés összefüggéseiben tette vizsgálat tárgyává, mégpedig a következő relációkban: 1. ember—természet (ökológiai válság); 2. ember—társadalom (technokrata hatalom); 3. ember—ember (elszemélytelenedés, eltömegesedés).

Jellemző, hogy a vita során több marxista és haladó felfogású résztvevő figyelmeztetett a tudomány bürokratikus, emberellenes felhasználásának a veszélyére, aminek következtében a haladás és az emancipáció e régi eszköze a társadalmi konzervativizmus eszközévé válhat. Innen a filozófus megnövekedett felelőssége és elkötelezettsége a szabadság oldalán, amelyet meg kell védeni a technokratizmustól az alkotó, kritikai gondolkodás biztosítása érdekében. A modern bölcelet nem azért szabadult fel a teológia szolgálojának szerepe alól, hogy most a tudomány szolgálójává váljék. Ezzel kapcsolatban kapott hangsúlyt az „elszemélytelenedés”, az „eltömegesedés” elleni tiltakozás mint a technokratikus, az embert „egysikű” lényé sorvasztó tendenciákkal való szembefordulás megnyilvánulása.

A kongresszusi viták is arra ösztönöznek — állapítja meg az *Era socialistá* szerzője —, hogy az alkotó marxizmusnak nagyobb figyelmet kell fordítania a társadalmi normák és a személyiség szabadsága közötti viszony elmélyült értelmezésére. Ne feledjük, Marx és Engels többször utalt — a „totális ember” kialakításával kapcsolatban — a szabadság dimenziójára, mindketten

hangsúlyozták azonban a szabadság korrelációját a felismert és uralt szükségszerűséggel. Fred Mahler rámutat, hogy az abszolút szabadakarat idealista felfogásának képviselőivel folytatott vitájukban a klasszikusoknak — érthető módon — elsősorban a szükségszerűség mozzanatára kellett súlyt helyezniük, napjainkban viszont mind több marxista gondolkodó ismeri fel annak az időszükszerűségét, hogy a szabadság és szükségszerűség dialektikus kapcsolatán belül az előbbit emelje ki. Ma arra van szükség, hogy a normákhoz viszonyítva az autonómiát húzzuk alá.

Az értékekhez és eszményekhez viszonyuló, tudatos alanyként cselekvő ember fejlődése nem spontán folyamat, nem gépies alkalmazkodás a társadalmi normákhoz és modellekhez, hanem az egyéniség és társadalom bonyolult viszonyának eredménye. A személyiség nem abszolút fatális eredmény vagy abszolút szabad képződmény, hanem történelmileg-társadalmilag meghatározott szintézise az adottnak és az alakulóknak, a létezőnek és a tervnek. Valóban, az emberi létezés értéke és sajátossága a választás képességében rejlik, abban, hogy az ember nemcsak *igen-t*, hanem *nem-et* is tud mondani. Ez pedig nem más, mint a szabadság. Ebben az értelemben az ember nem az, aminek meghatározott, hanem az, amivé önmagát alakítja.

Az alkotó marxizmus számára ugyanis a szabadság és szükségszerűség viszonya nem azonos azzal a hegeli meghatározással, amely a szabadságon csak felismert szükségszerűséget ért. A gyakorlatról szóló felfogására alapozva, a marxizmus annak a koncepciónak a jegyében dolgozza ki szabadságelméletét, mely előtérbe helyezi az ember képességét, hogy az adottat a terv segítségével meghaladja, a szükségszerűségen pedig a megismeréssel és a tudatos történelmi tényezőként felfogott emberi közösségek cselekvésével uralkodjék. Az emberi opciók értékét nem a valóságtól s így a szükségszerűségtől való függetlenségük biztosítja, hanem ama jellegük, hogy a tényekből merítő értékektől és eszményektől irányított választásokként érvényesülnek.

E felfogás szellemében kell a szocializmust mint a szükségszerűség birodalmából a szabadság birodalmába való átmenetet felfognunk, mint olyan rendszert, amely biztosítja a *személyiséghez való jogot*, nem csupán a tömegek társadalmi felszabadításának értelmében, hanem mint ezen az alapon kibontakozó autentikus egyéniségek jogát.

SZENT-GYÖRGYI ALBERT „KIÚTJA“ (Valóság, 1973. 11.)

Szent-Györgyi Albert nemcsak tudós, hanem közéleti érdeklődésű, társadalmi problémákra érzékeny humanista is. A *Korunk Könyvek* sorozatban nemrég megjelent kötete (*Az élő állapot*. Kriterion, 1973) a „tudós-polgár“ arcát is felvillantja a hazai olvasó előtt.

A tudománynak nem az élet pusztítását kell szolgálnia — e gondolat jegyében fogant négy kötetre tervezett *From Crazy Ape to Man King* (Az örült majomtól a teremtés koronájáig) címet viselő ciklusának második kötetéből (*What Next?! — Kiút?!*) közöl részleteket a *Valóság*. Megrendítő vallomás ez az emberiség jövője iránti felelőségről.

Mivel a természet hatalmas, az ember pedig parányi, élete attól függ, hogyan tudja megszervezni a természethez való viszonyát. E viszony jellege alapján az emberiség történelmét három nagy korszakra oszthatjuk.

1. A *paleotechnika* korában az ember — csökkenő mértékben ugyan, de — a természet kiszolgáltatottja. Tevékenységének hatásfoka alacsony, alig futja többre, mint hogy a természettel folytatott harcában csikarja ki a létfeltételeit.

2. A XVI. századdal kezdődően az ember új úton közelíti a természethez: méréseket végez, kísérletezik. Megkezdődik a természet igazi megismerése, vagyis birtokbavétele. Ez a *neotechnika* kora. Az ipari forradalom a természettel való egyenjogúságtól megittasult ember műve, mely sajátos gondolkodásmódot és magatartásformákat feltételez.

3. A *kozmetechnika* kora 1945. augusztus 6-án reggel 8 óra 15 perckor kezdődött. Az atombomba birtokában az ember kozmikus erők urává lesz. De nagyságát már első pillanattól kezdve kétarcúan éli át: alapélménye egyszerre lelkesítő és tragikus, nagyságtudata szorongás, hatalmas kiszolgáltatottság. Hiroshima döbbenete azért tört rá pánikszerrűen az emberiségre, mert a lappangási idő alatt két világháborúval volt elfoglalva. Hiroshima két részre szakította az emberiséget: azokra, akik előtte, és azokra, akik utána születtek. E két nemzedék ellentéte már nem az *így vagy másként* viszonylagos alternatívája. A kozmetechnika korának végső alternatívájában az *így* öngyilkossággal egyenlő. Ebben a korban az ember és természet viszonyában az összes eddig bevált szabályok, gondolkodás- és magatartásfor-

mák a legmesszebbmenően érvényüket veszítették.

A kommunikáció a modern élet egyik legalapvetőbb jelensége. (A kommunikáció fogalmát Szent-Györgyi Albert ezúttal a legtágabb értelemben használja.) Ha Vietnamban gyilkolnak, a mi utcánk is veszélybe kerül. Ma a legkisebb helyi vizsály is az emberiség egészét fenyegeti. A kozmoszt megelőző kor végső elvi tanulsága, hogy az emberi cselekvésnek csak az emberi lehetőségek végső korlátai szabnak határt, tehát a *lehetséges* és *szükséges* egybeesik. Ma az is a lehetőségeinkhez tartozik, hogy letöröljük magunkat a föld színéről.

Az emberiség eddigi történetének tapasztalata: mindent el kell ragadni a természettől, ami módunkban áll. Most meg kell tanulnunk gazdálkodni a természettel, ha egyáltalán kapni akarunk tőle valamit. Ötezer évre visszamenőleg (eddig nyúlnak megbízható történelmi ismereteink) a politikai célok elérésének „legcélravezetőbb“, de mindenképpen legközkedveltebb eszköze a háború. A kozmetechnikai kor atomháborúja nem vezet el politikai célokhoz. Egy ilyen háború után a célok megszűnnek célok maradni. A tudomány volna ezért felelős? A történetírás egyetlen olyan háborút sem jegyzett fel, amelyet tudósok robbantottak volna ki. A tudomány eszközeit a politika használja fel. A kozmetechnika korában a politikának is tudomásul kell vennie, hogy csak az összeműködés szempontjából dönthet, minden más szempont elvesztette a létjogosultságát. Bolygónk nem magántulajdon, és senkinek sem áll jogában olyképpen kezelni.

Történelmünkben könnyen levonhatnánk azt a helytállónak tűnő következtetést, véli Szent-Györgyi Albert, hogy vérszomjas vadállatok vagyunk. Ez azonban csak a látszat. Valójában félénk emberszabású majomként éljük le életünket. De ha sarokba szorítják, a legjámborabb állat is támadni fog. Bevált módszer: olyan helyzetbe hozni az embert, amelyben nincs más választása, mint ölni vagy megöletni. S hogy az ember lealjasítása teljes legyen, előzőleg kiölik belőle a lelkiismeretet, meggyőződésévé formálják a gyilkolás kényszerét. Szent-Györgyi szerint a múltból örökölt egész gondolatrendszer, etikai értékrend alapvetően militarista. Az érzelmi brutalizálás már az iskolában kezdődik. A történetírás háborúk sorozata, mert a békét a történészek elfelejtik feljegyezni. A történelmi dicsőség egyenesen arányos a megölt ellen-

felek s az elpusztított városok számával. Ez a hős-eszmény feltétlenül vonzóbb a gyermeki lélek számára, mint az egyetemes szolidaritás, világbéke stb. elvont eszméi.

Mi lehet a kiút ebből a helyzetből? A válasz egyértelmű: ha életben akarunk maradni és nem akarunk a dinoszauruszok sorsára jutni, át kell alakítanunk valamennyi intézményünket éppúgy, mint politikai, társadalmi, ökológiai gondolkodás módunkat, egész morális, etikai és szellemi értékrendünket.

A jövő nem holnap kezdődik: a jövőről ma kell gondoskodnunk. Itt az ideje, hogy kedves kis bolygónkra végre kifügesszük a következő táblát:

**ATOMBOMBÁKKAL JÁTSZANI
ÉS SZEMETELNI
SZIGORÚAN TILOS**

**MAXIMÁLIS BEFOGADÓKÉPESSÉG
3,5 MILLIÁRD SZEMÉLY**

**A RAJZOLÓ KÓS KÁROLY
(Tiszatáj, 1973. 12.)**

Az Ilia Mihály szerkesztette szegedi folyóirat gazdag és rangos összeállítás-sal köszöntötte a kilencvenéves Kós Károlyt: Czine Mihály „a hűség és szolgálat szimbólumát” irodalomtörténetileg mutatja be, a földművelésről kérdezi Kóst Benkó Samu, Pomogáts Béla Sztána és a nagyvilág kapcsolatait elemzi, Ódor László az 1937-es transzilvánista vitáról, Kósa László Kalotaszeg népe-ről ír; a Kós-bibliográfiát gyarapító egyéb írások mellett találjuk László Gyula tanulmányát, *A rajzoló Kós Károlyt*. A neves művészettörténész elmondja a tanulmány keletkezésének a körülményeit is: terv szerint hárman írtak volna, 1966-ban, egy kötetet Kósról, Áprily az íróról, Pál Balázs az építész-ről és László Gyula a rajzolóról. Áprily Lajos azonban inkább hangulati, lírai jellegű emlékeit nem találta elégséges-nek az eseményidézést is igénylő könyv-höz, így mindegyik emlékezés, tanulmány külön-külön jelent meg.

Kós Károly grafikai lapjai mind könyvekbe készültek, de könyvdíszító grafikai munkássága sem választható el másirányú tevékenységétől, írói és építési munkájától. „Minden rajzán két ellentétes grafikai magatartás küzdelmét látjuk: az egyik az, hogy Kós Károly sokat rajzolt fiatalabb korában természet után, s megszerette a látványt, amelynek törvényeit (például a perspektívát, a látszati rövidüléseket) mint épí-

tézmérnök is jól ismerte. Rajzain sok-szor látunk mély teret nyitó távlatokat, messze havasokat, rövidlésben rajzolt testeket, gazdagon ráncolt ingujjakat stb., tehát a látvány megszokott rajzi lejegyzéseit. Ezzel szemben áll a másik erő és fejelem: a könyvnek és a síknak tiszteletben tartására, sőt hatásának fokozására törekvő díszítészandék. Ez még párosul az írott-rajz kézjegyeivel. Érdekes megfigyelnünk, hogy e két ellentétes erő küzdelmében Kós Károly tudatával, akaratával az utóbbit pártolja, de nem mindig tud szabadulni a beidegződött, térbe illeszkedő, részletező természetlátástól.”

Mint László Gyula megállapítja, „Kós Károly grafikai műveiből hiányzik az akadémikus rajzi felkészültség. Inkább a régi kalendáriumok késő gótikus mesztereinek rokona, semmint saját kora boszorkányos ügyességű grafikusainak. Áhítatos szeretete és mesterséget becsülő tisztessége rokona az angol praerafaelitáknak is. A Kós-metszetek s -rajzok erejét, szépségét az egész adja, nem a részlet.” Különösen érdekes az, amit a Kós-rajzok jellemalkotó képességéről mond, amit grafikai és prózája összefüggéséről feltár: „Egyik hozzátartozója megmutatta néhány színes rajzát. Embereket láttam, akiknek termete, arca, jelleme, ruhája más és más volt. Meglepetéssel hallottam, hogy Kós Károly egy-egy regényének, színdarabjának megírása előtt megrajzolja a szereplőket, s írás közben mintegy ezekkel beszélgetve, ezeket figyelve bontja ki jellemüket és cselekedeteiket.” Természetes így, hogy rajzain „mindig az emberből indul ki, sohasem jellemző reá valamilyen tisztán grafikai tömegelosztás vagy vonaljáték, amely mellett az embert csak függeléknek, kitöltő elemnek érzünk. Mégis szilárd kompozícióit rajzi stílusának sommás erejével teremti meg, nem pedig valamilyen előre meglevő optikai ritmussal. Lapjainak ezenfelül külön, melengető szépséget ad, hogy Kós Károly művészetté fokozza bennük a kézművességet, a kézművesség józanságát és becsületét.”

**ROLAND BARTHES A HANGRÓL,
A NYELVRŐL ÉS AZ... OPERÁRÓL
(Le Nouvel Observateur, 1973. 475.)**

A jelenkori francia szellemi élet leg-elméletibb hajlandóságú vonulatát tekintik egyben a legdinamikusabbnak. Ennek a csoportnak Roland Barthes a külföldön is legnépszerűbb hangadója.

A jelenségek egyre táguló körét vonja be mindig alapos és eredeti kutatásaiba; legutóbb a *Musique en jeu* című folyóiratban az énekről szóló tanulmánya keltett általános érdeklődést, s ezt a szerzőnek az a bejelentése követte, hogy az Institut des Hautes Études Sociales-on szemináriumot indít — tanítványai felkérésére — a hangról. Egy interjú során a francia „új kritika“ mestere mondanivalója főbb szempontjait foglalta össze.

„Seregnyi tudomány érdekelt a hang tanulmányozásában: a fiziológia, természetesen az esztétika, de nem kevésbé a pszichoanalízis, a szemiológia (hogyan hordoz jelentést a hang, attól függetlenül, amit mond?), a szociológia nemkülönben — kimutatható az összefüggés a társadalmi osztályok és a hangtípusok között; a hangban jelen van az ideológia, de még a divat is, amely gyakran kiterjed a természeteseknek mondott dolgokra. Minden évben más testalkat divatos, éppen az, és nem egy másik. De ami eredetileg a leginkább érdekel a hang vonatkozásában, az, hogy ez a nagyon is művelődési eszköz bizonyos tekintetben hiányzó, távollevő (sokkal inkább, mint a test, amelyet a tömegkultúra ezerféle módon megmutat): a hangot ritkán hallgatjuk »mint olyant«, azt hallgatjuk, amit közöl; a hang státúma azonos a nyelvével; csupán azáltal tudjuk megragadni, amit közvetít; csakhogy ma már a »szöveg« fogalmának köszönhetően képesek vagyunk magát a nyelvi anyagot olvasni, s éppen így meg kell tanulnunk érteni a hang szövegét, jelentését...“

Az interjút készítő Hector Bianciotti, visszautalva Barthes nevezetes esszéjére a hangról, emlékeztet arra az elismerésre, amellyel Barthes Charles Panzera énekesről szólott, arról a művészetéről, ahogyan a magán- és más-salhangzók kidolgozásával képes volt érzékeltetni a francia nyelv szellemét. Roland Barthes számára ez a hang, ez a művészet példás értékű, messze túl az esztétikai élvezeten. Mintegy három évtizeddel ezelőtt műkedvelőként énekléket vett tőle, s úgy érzi, mestere beavatta anyanyelve, a francia nyelv anyagságába. Az a francia melódia, amelyet a maga idején Panzera énekelt, Duparc és Fauré dallamvilága ma már diszkreditálódott, de szalon-jellege ellenére változatlanul megőrizte érdemét a francia nyelv jellegének érvényesítésében. Barthes szerint Verlaine—Fauré *Bon chanson*-ja Panzera előadásában valóságos nyelvészeti tanulmány; lehán-

totta a nyelvről, a hangról azt a művi természetességet és azt a hisztériát, amelyet a hagyományos előadóművészettől elvárnak. Panzera patinával látta el a mássalhangzókat és a végletekig megtisztította a magánhangzókat. Ez lehetővé tette számára, hogy az érzelem vulgáris kifejezését fölcserélje egyfajta zenei világossággal, ami magát a nyelvet hozta felszínre.

Legfőbb ideje lenne Barthes szerint visszatérni a francia nyelv szelleméhez. Nem logikai szelleméhez, amelynek ideje a francia „clarté“ polgári mítoszával együtt remélhetőleg lejárt, hanem hangtani szelleméhez. A művelődés váltságának franciaországi jelenségei közé tartozik az az aggasztó tény, hogy a franciák többsége közömbössé vált anyanyelve iránt. A nyelv kultuszát kisértítette a polgári iskola; érdeklődést mutatni a francia nyelv iránt, e nyelv zeneisége iránt (amely nem magasabb rendű a többiekénél, de mindenesetre megkülönböztethető tőlük), esztétizáló mandarin-magartatásszámba megy.

Pedig volt idő, amikor „a nép“ és nyelve között eleven volt a kapcsolat a népköltészet, a népdal révén. Ez a kapcsolat a jelek szerint megszakadt, amit ma „népi“ kultúrának neveznek, nem egyéb, mint a rádió, a televízió stb. által művi úton létrehozott kultúra.

„Nem humanista meggondolásokból fájdalom ezt a szakadást, hanem azért, mert a nyelv hangrendszerével, zeneiségével való kontaktus elvesztése együtt jár a test és a nyelv kapcsolatának pusztulásával“ — mondja Barthes.

Az operáról szólva megállapítja, hogy totális művészet, s talán éppen ezért oly nehezen elérhető. Operába járni bizonyult művelet, jóval előbb gondoskodni kell a helyjegyekről, amelyek igen drágák, s aki belép, annak tilos távoznia. „En olyan szabad, annyira népi jellegű operáról álmodozom, mint amilyen ma egy mozi vagy egy catch-as-can terem: ki-ki kedve szerint érkezhetsz vagy távozhat; esténkhez hozzátartozna egy »opera-adag«; de hát úgy tűnik, ez a fajta opera létezett, Balzac-regényeink arisztokratikus operája volt. Egyszóval bérelt operapáholyról álmodom vagy egy háromfrankos jegyről, mint amilyen a külvárosi moziké.“

Elképzelhetőnek érzi a visszatérést az operához. A hanglemezek hozzáférhetővé teszik az operamuzsikát, ismét tapasztalható a szolisták és karmesterek sztárolása. Mindazonáltal az opera megmaradt osztályjellegű intézménynek, drága helyárrakkal s azokkal a műve-

lódési reflexekkel, amelyek — mint a repertoár ismerete, a mondend hangulat — osztály-reflexek. Pedig az operának számos haladó vonása van: totális művészet, minden szervünknek érzéki élvezetet kínál, s még azt is lehetővé teszi a közönség számára, hogy önmagát élvezze, s ezt a teljességet kultúránk mindig is kereste az antik színházról a popfesztiválra. Ráadásul az opera nagyon is kedvez az avantgarde kísérleteknek: az operaszínpadon minden lehetséges, hely is van, az eszközök sem hiányoznak. Nemrégiben, Gluck *Orfeuszát* követve, Barthes ráészmélte, hogy az opera képes megkettőzödni: „...a csodálatos muzikától eltévelyítve maga az előadás kissé nevetséges volt, a műfaj akaratlan paródiája; s ez a giccs-elem nemhogy zavart volna, egyenesen elbűvölt; egyszerűen élveztem az előadás igazát és paródiáját; ez a nevetés (vagy mosoly), amely nem öl, íme, a jövő művelődésének egyik lehetséges formája...”

AVANTGARDE KAPCSOLATOK (Le PEN Hongrois, 1973. 4.)

Két általános érvényű megállapítással indítja cikkét Lázár András. Egyrészt azt szögezi le, hogy a nyugati irodalmi áramlatok általában több évtizedes késéssel éreztették hatásukat Magyarországon. A megjegyzést — zárójelben, mintegy szabályerősítő kivételként — Kassák Lajos tevékenységével ellenpontozza, valamint Füst Milán és Szép Ernő század eleji „abszurd” színműveivel. Másrészt azt állapítja meg, hogy a francia irodalom és nagy forradalmár-egyniségei egyenletlenül hatottak és hatnak a magyar irodalomra. A tanulmány Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire, valamint a dadaizmus, a szürrealizmus, az új regény és az abszurd színház magyarországi pályafutását elemzi röviden, a francia olvasónak szánt tájékoztató jelleggel, néhány irodalomtörténeti adat ismertetésével.

Rimbaud hatását a nyugatosokra a szerző elsősorban a színesztézia gyakorlásának területére korlátozza, hangsúlyozván, hogy Magyarországon még a *Nyugat* köre is túlságosan polgárinak bizonyult a látnok-költői mondanivaló megértéséhez: 1908 és 1920 között a *Nyugat* öt írást szentelt a *Les Fleurs du Mal* szerzőjének, Baudelaire-nek, míg a *Bateau ivre* költőjének egyetlenegyét. 1930 és 1958 között három Rimbaud-kötet látott napvilágot magyar nyelven, de csak az utolsó, a Somlyó

György tartalmazza a költő összes verseit, s hosszú előszavában a fordító igen érdekes, de vitatható párhuzamot von a magyar Petőfi és a francia Rimbaud között. Egy mondatot szentel a szerző Rimbaud József Attila költészetére gyakorolt kétségtelen, de szórványos hatásának.

Lautréamont költészetét meglepő módon — állítja Lázár András — Ady Endre fedezte fel a magyar közönség számára. A felfedezést egyébként a véletlennek tulajdonítja, mert szerinte Ady fogékonysága más természetű volt, nem valószínű, hogy Isidore Ducasse apokaliptikus vízióit, kegyetlen humorát, vad képzelőerejét értékelni tudta volna. Lautréamont költészetét a *Nyugat* is, a magyar avantgarde is elhanyagolta, napjainkig is csak szórványosan jelent meg fordításban. Érdekességként említi meg a szerző, hogy életműve egyik legkitartóbb értelmezője magyar; Mezei Árpád pszichológus-kritikus, aki Marcel Jean társaságában számos tanulmányt szentelt a költőnek.

Jarry hosszú évtizedeken keresztül teljesen ismeretlen volt. Először Weöres Sándor fordította tőle 1958-ban, az *Ubu roi* pedig 1968-ban jelent meg magyarul, kötetben és színpadon is, Jékely Zoltán fordításában. Jóllehet azóta is műsoron van, hatása elenyésző. Néhány Jarry-követő „patafizikus” — Prévert, Queneau, Vian — annál közkedveltebb lett az egyetemi ifjúság körében.

Apollinaire esetében nem következett be eltolódás: *Le Musicien de Saint-Merry* című versét Kassák már 1915-ben közölte *A Tett* első számában, hamarabb, mint hogy az kötetben — franciául — megjelent volna. 1919-ben, a *Ma* alapításakor a kubizmusról írt cikket közli. Németh Andor több ízben is ír róla a bécsi emigránsok kiadványaiiban; Párizsba érkezéssel Illyés Gyula is hívévé szegődik, és fordítja verseit. Tamás Aladár, Radnóti és Vas István, majd Gera György fordításai után 1967-ben Réz Pál Apollinaire összes verseinek kiadását gondozza, s a kötetet a költő számos novellájával és tanulmányával bővíti. Hatását Kassáknál és körénél, a fiatal Illyésnél, József Attilánál látja számottevőnek a szerző.

A közép- és kelet-európai költők által életre hívott *dadaizmus* atyját, Tristan Tzarát Tamás Aladár, Illyés Gyula személyesen ismerte, a mozgalom mégsem talált otthonra Magyarországon. Ettől függetlenül a szerző — Illyés Gyulával egyetértve — Barta Sándor költészetének bécsi korszakát ugyanolyan szélső-

ségesen dadaistának tartja, mint Tzara bármely szárnysegédjét. Lázár a Kassák- és Déry-életműben is fellelhetőnek véli a dadát, de az előbbi esetében jelzi a végletes tagadás teljes mérvű megvetését is, az utóbbiában pedig a szürrealizmusnak a dadaénál erőteljesebb hatását.

Újabb időbeni eltolódással jelentkezik a magyar irodalomban a szürrealizmus. A *Hunok Párisban* című önéletrajzi regény lapjain Illyés Gyula gyengéd íróniával ír a szürrealizmus előhírnökeivel kialakult kapcsolatairól, de Breton, Aragon, Crevel, Tzara, Cocteau, Max Jacob nem befolyásolta életművét. 1926-ban a Kassák szervezte szürrealista-est jelentette a két mozgalom csúcspontjának érintkezését, amely többnyire egyoldalú maradt: a francia lapok alig közöltek többet féltucatnyi Illyés- vagy József Attila-fordításnál. Kassák — írja Lázár András —, akinek költészete, „konstruktívizmusa” lázadt az „álomhullámok” ellen, folyóirataiban semmit sem közölt Bretontól. Később József Attilára is inkább Eluard volt hatással,

Weöres Sándor palettáján viszont a szürrealista színek csak az izmusok szivárványskálájának egy részét alkotják. Újabb érdekességként: Tamkó Sirató Károly tiszavirág életű, Párizsban alapított (1936) dimenzionista iskolájának kiáltványát olyan értékes aláírások díszítették, mint Arp, Picabia, Pierre Albert-Birot. Paradox módon magyar viszonylatban nem költők, hanem prózaírók (Németh Andor, Déry Tibor, Sötér István) használták a szürrealizmus eszköztárát.

Az új regény és az abszurd színház franciaországi megjelenésével majdnem egyidejűleg válik ismertté a magyar olvasók számára is. Az Európa Könyvkiadó Modern Könyvtár-sorozata az új regény több szerzőjének írását is kiadja. Hatásuk egyelőre csekély, bár néhány magyar szerző — Konrád György, Lugossy Gyula — hasznosította bizonyos eljárásaikat. Beckettnek két darabját is játszották magyarországi színpadon, Ionesco nagyon népszerű. Másfelől Örkény István *Tóték* című színműve párizsi színpadon is sikert aratott.



Bencsik János tuszajza

SZERKESZTŐK-OLVASÓK

BÁLINT ÁRPÁD tanító (Gyermónostor). — Gyermónostoron 80 család él. Ez a csekély számú család elhatározta, hogy 110 példányt rendel a Korunk 1973. 11. kalotaszegi számából. Ugyanakkor az a közös óhaj jutott kifejezésre, hogy amennyiben idő és lehetőség van rá, a szám munkatársai közül néhányan látogassanak el községünkbe, hogy az olvasókat személyesen is megismerjék, és együtt elbeszélgessenek.

GYÖRGY MAGDOLNA tanítónő (Nagypetri). — A Korunk 1973. 11. számának nagyon megörvendtem, mert bővíteni tudom ismereteimet Kós Károly munkásságáról és Kalotaszegről. Igaz, hogy Kalotaszegről több mindent tudok, mert Magyarbikalon nőttem fel, de az említett Korunk-szám még így is sok újat mond.

MARIAN ILONA tanítónő (Daróc). — Nádasdarócon mindössze 43 házzal van, 162 lakossal. Értelmiségi csak egy nyugdíjas tanítónő és magam vagyunk, valamint egy diáklány. De mindenki nagyon szeret olvasni, főleg télen, még az aszszonyok is. Én szoktam nekik hozni rendszeresen olvasnivalót az egeresi könyvtárból. Örömmel fogadtuk a kalotaszegi szám megjelenését, s az itt előfizetett harminc példányból a minket is érdeklő cikkeket szinte mindenki elolvasta.

MIKLÓSI CSABA tervező belépítész (Kolozsvár). — A Korunk 1973. 11. számával kapcsolatban csupán azokat a dolgokat érintem, amelyek nekem *nem* tetszettek. Nem ártott volna pontosabban tisztázni a szám jellegét, az összevont Kós—Kalotaszeg témakörből mindkettő megérdemelt volna egy-egy külön súlypontos számot. Sokallom a szám olyan anyagait, amelyek nem tartoznak az említett, összevont témakörhöz (felsorolásuk főleg, megtalálhatók a folyóiratban). Kifogásaim vannak egyes súlyponti anyagokkal szemben is. Balogh Edgár cikke (Kós Károly vitája) túlkomplikált, a Bazsó—Keszi Harmath-interjú viszont, éppen ellenkezőleg, olyan kérdéseket tárgyal, amilyenekkel a napisajtóban hetente találkozunk, s nem tisztázza eléggé, főleg pedig nem Kós Károly szellemében, Kalotaszeg fejlődésének bizonyos építészeti ellentmondásait (betonkerítések, vaskapuk, tömbházak stb.). Kabay Béla műemlék-katalógusába egyrészt olyan tételek is belekerültek, amelyek — tudomásom szerint — nem kalotaszegiek (a tájegység határait számos szerző jelöli meg más- és másféleképpen), másrészt belekerültek olyan — igaz, hogy nevezetes — épületek is, amelyek nem merítik ki a műemlék fogalmát. Ez nem baj, de akkor ne mondjuk műemléknek, mert terminológiai zavart támasztunk. Jobbnak kellett volna lennie az egész szám grafikai kivitelezésének is, a térképmellékletéről pedig sajnálatosan „lemaradt” több, nagyon is jellegzetes kalotaszegi település (Marótlaka, Székelyjő, Malomszeg, Kisdongó, Kispetri, Jegenye stb.), s hiányoznak bár a főbb folyóvizek, ellenben feltűnik egy pár „sétaút”, melyek értelmezése tisztázatlan.

SINKA ADÁM lelkész (Váralmás). — 1973. 11. számuk hírét, majd példányai megérkezését örömmel fogadtam. Ha előre ismertem volna a kalotaszegi szám tervét, magam is szívesen hozzájárultam volna tartalmának kiegészítéséhez; elsősorban a váralmási cserpe- és cserépedény-készítésről tudtam volna hiteles dokumentumokat vagy ismertetést adni.

TÁRKANYI ISTVÁN igazgató-tanító (Sztána). — A folyóirat 1973. 11. számából és más újságokból örömmel vettem tudomásul, hogy Kalotaszeg nagy embere és szeretett írója 90. életévét töltötte be. Ha megkésve is, ezúton kívánok a sztánai lakosság — ismerősök — nevében jó egészséget és még sok évet Kós Károlynak.

VÉGH OLIVÉR vegyész-mérnök (Kolozsvár). — A kalotaszegi helyismereti könyvéstet összeállításával Váczy Leona igen hasznos munkát kezdeményezett — hasznosat kutatónak, szakembernek és egyszerű érdeklődőnek egyaránt. Különösen értékesnek tartom a helyi időszaki kiadványok feldolgozását, amelyek csak igen nehezen hozzáférhetőek. Egy ilyen bibliográfia összeállítása hálátlan feladat, mert gyakorlatilag a teljesség igényére nem tarthat számot az anyag igen nagy és sok

szakterületet felőlelő terjedelme miatt, s ilyen módon mindenki valamit pótolni tud hozzá. Kiegészíteni viszont kell, mert így válik teljesebbé, mindenki hasznára. Sebestyén Kálmán tudomásom szerint szintén benyújtott kiegészítéseit figyelembe véve, kerülve az ismétléseket, megpróbálom néhány hirtelenében előkerült pótlást eszközölni a kalotaszegi helyismereti könyvészethez.

Általános tartalmú művek

Téglási Ercsei József: Kalotaszeg vázolata. Hon és Külföld, 1842. 22—23. és Felelet a Kalotaszeg vázolatára irrtt kijavító és pótló bírálatra. Uo. 79—80.

Merei Gracza György: Kalotaszeg. Kijavítás és pótlék e' vidék vázolatához. Hon és Külföld, 1842. 57—61.

M. Gy. [valószínűleg Merei Gracza György]: Kalotaszeg vidéke és magyar népe, Vasárnapi Újság, 1856. 143. l.

Soós Antal: Rövid ismertetés a kalotaszegi népeletről. Székely Néplap, 1867. 288. l.

Farkas L.: Bánffyhunjad és környéke. Budapest, 1939.

Történelem, archeológia

Kelemen Lajos: Magyarbikal. Magyar Nép, 1927. május 28.

Balázs Éva: Kolozs megye kialakulása. Budapest, 1939.

Herepei János: Adattár XVII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez I. Budapest—Szeged, 1965. III. Budapest—Szeged, 1971.

Ferenczi István: A Bánffyhunjad-, „böllikteteji“ kora-vaskori földvár. Igazság, 1970. június 26.

Ferenczi István: Körösfő — Ordományos. Igazság, 1970. szeptember 16.

Szociográfia

Vajnovszki Kázmér: Néptáplálkozás — 71. (Bikal—Korond—Püspöki) A Hét, 1972. január 14.

Bazsó Zsigmond: Barangolás Kalotaszegen. Igazság, 1972. májusi és júniusi lapszámok.

Sebestyén Kálmán: Még egyszer Bikalról. Igazság, 1973. március 11.

Sebestyén Kálmán: Nyárszó. Igazság, 1973. december 8.

Földrajz

Egri László: „Lépésben“ a Királyhágóig. Igazság, 1970. októberi, novemberi és decemberi lapszámok.

Sebestyén Kálmán: Meghívjuk a jegenyei menedékházba. Igazság, 1971. szeptember 5.

Nyelvészet

Szabó T. Attila: Kalotaszeg helynevei I. Adatok. Kolozsvar, 1942.

Szabó T. Attila—Gállfy Mózes—Márton Gyula: Huszonöt lap „Kolozsvar és vidéke népnyelvi térképé“—ből, Erdélyi Múzeum, 1944. 3—4. füzet, 424—463.

Folklór

Almási István: Gyerőmonostori adatok a töröknek eladott leány balladájáról. Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények, 1963. 1.

Néprajz

Lászlóffy Csaba: Házasság mákófalvi módra. Dolgozó Nő, 1967. 10.

Népművészet

Palotay Gertrud: Erdély magyar népművészete. Budapest, 1940.

Szabó T. Attila: Kalotaszegi mester- és foglalkozásnevek a XVIII—XIX. századból. Ethnographia—Népelet, 1940. 188—195.

Szabó T. Attila: Erdélyi népi mesterek és tisztségviselők a XVI—XIX. századból. Erdélyi Múzeum, 1947. 158—183.

Sebestyén Kálmán: Egy ismertető margójára. Igazság, 1970. augusztus 19.

a) Építkezés

Szinte Gábor: A kolozs megyei fatemplomok. Néprajzi Értesítő, 1913. 1—2.

Debreczeni László: Erdélyi református templomok és tornyok. Kolozsvar, 1929. 1—16.

b) Faragás

Vasas Samu: Mi mindenhez értett a ketesdi ezermester. Igazság, 1973. június 23.
Sebestyén Kálmán: Alabástrom dísz tárgyak. Igazság, 1971. november 26.
Sebestyén Kálmán: A faragómester utódait várja. Igazság, 1972. április 6.

c) Hímzés

Kövessi Edit: Kalotaszegi írásos varrottas vagy írás után való sinyóvarrás. Muskátlí, I. évf. 2—3.

Kövessi Edit: Kalotaszegi vagdalásos vagy fehér hímzés. Muskátlí, II. évf. 3—4.
Wallner Ödönné: Néhány szó a kalotaszegi varrottasról. Díszítő Művészet, 1916—17. 12. l.

Dajaszászné Dietz Vilma—Palotay Gertrud: Kalotaszegi keresztöltéses gallér- és kézelőminták. Közlemények az Erdélyi Nemzeti Múzeum Érem- és Régiség-tárából V. 1942. 2.

d) Festés

Részletek a daróci templom mennyezetéről. Díszítő Művészet I. évf. 28.

Sebestyén Kálmán: Egy kalotaszegi reneszánsz mennyezetfestmény. Igazság, 1969. október 4.; Reneszánsz virágok festője (Gyalui Asztalos János). Igazság, 1972. szeptember 2.

e) Fazekasság

Tulogdi János: Bánffyhunyadi korsó mesternévvel 1842-ből. Erdélyi Nemzeti Múzeum és Régiség-tár. Kolozsvár, 1943. 194—196.

Undi S. Mariska: Kalotaszegi kályhacsempék és utcaajtók. Magyar Iparművészet, 1904. 215—225.

Zene

Herédi Gusztáv: Kalotaszegi kórusok. Igazság, 1972. május 23.

Szépirodalom

Köröspataki B. János: Erdélynek és Magyarországnak szörnyű romlásáról és az népeknek országra viteléről való rövid története. Közli Szabó T. Attila: Az Erdélyi Múzeum Vadadi Hegedüs Kódexe. Erdélyi Múzeum, 1931. 4—6., 146. l.

Szentimrei Jenő: Csáki bíró lánya. Kalotaszegi ballada. Kolozsvár é.n. (1936.)

VÉR ISTVÁN tanító (Bogártelek). — Az itt külön előfizetett 23 példány az 1973. 11., kalotaszegi számból a következő végzettségű emberek között oszlott meg: általános iskolát végzett: 10, középiskolát végzetten: 6, főiskolát végzetten vagy főiskolások: 3, jelenleg középiskolában tanulók: 3, szakiskolát végzett: 1. Foglalkozás szerinti megoszlás: munkás, szakmunkás: 2, értelmiségi: 5, közép- és főiskolás: 5, bedolgozó háziasszony: 2, nyugdíjas: 8, mtsz-tag: 1. Gondolom, ez a kis felmérés nem érdektelen a szerkesztőség számára.

ZSAKÓ JÁNOS egyetemi tanár (Constantine). — Már több mint egy éve vagyok Algéria földjén, és azóta készülök írni. Köszönettel megkaptam az Évkönyvet. Sokat dolgozom, sokat látok és tapasztalok, ami — remélem — idővel a Korunk számára is használható anyaggá fog válni. Nem akarom elhamarkodni a dolgot, mindenestre a gondolat foglalkoztat, és alakulóban van valami. Kívánok mindannyiuknak boldog és sikerekben gazdag új esztendőt.

Képzőművészeti számunk — mint a bevezetőben is jelezzük — nem készíthet leltárt még jelentős művészeink munkásságáról sem; reprodukcióink részben a tanulmányokhoz, cikkekhez, részben a rendelkezésünkre álló térhez igazodnak, tehát nem a szerkesztőségtől eleve meghatározott, lezártnak vélt értékrendet fejeznek ki. Akárcsak képzőművészeti tárgyú írásainkat, illusztrációközléseinket is folyamatnak tekintjük. — Juhász Ferenc prózaversét az *Új Írás* 1968. 9., Victor Vasarely (Vásárhelyi Viktor) tanulmányát a *Preuves* 1972. 3. számából teljes terjedelmében, Dan Háulică és Theodor Enescu írását az *Arta* 1973. 1. számából bizonyos rövidítésekkel vettük át. A Nagy István-portré Nagy Imre munkája; a néhány képzőművésznünket bemutató fotógrafikákat Kabán József készítette.



Sumar

Kántor Lajos: În centrul atenției: arta plastică 163 • Dan Häulică: Artă noastră — operă deschisă 167 • Solymár István: Național și universal în arta plastică 170 • Murádin Jenő: Date noi privind istoria grupării Barabás Miklós Céh 177 • Theodor Enescu: Repere la istoria artei plastice române contemporane 191 • Juhász Ferenc: Szervátiusz 196 • Gazda József: Artă noastră expresivă 197 • Borghida István: Anecdote despre Ziffer Sándor 207 • Szilágyi Júlia: Redescoperirea lui Leon Alex 215 • László Gyula: Rînduri amicale despre Inceze János 220 • Nagy Albert: O scrisoare inedită (introducere de Banner Zoltán) 224 • Ditrói Ervin: Farmecul Italiei 232 • Gy. Szabó Béla: Peregrinări în Mexic 237 • Katona Ádám: Geneza unui portret de Nagy Imre 243 • Bölöni Sándor: Rațiunea unei colonii de artiști 248 • Mohi Sándor: Despre pictură — 1974 253 • Kanesura István: Reflexii despre artă 257 • Károly Sándor: Paradoxuri ale designului 260 • Palotás Dezső: Prognoze 261 • Tóth László: Maestru și discipol 264 • Kecskés Péter: Fotografie, gest, mediu 268 • Bálint Tibor: Rînduri despre septagenarul Nagy István 274 • Sőni Pál: Caracter social — autenticitate psihologică 275 • Victor Vasarely: Ars planetaris (trad. de Györfi Kálmán) 281

NOTE

Balázs Péter: În amintirea unui colecționar de artă 289 • Vita Zsigmond: Gruzda János, un pictor al peisajului hibernal 292 • Balázsné Csizér Lilla: Klein József și Baia Mare 296 • Gyöngyösi Gábor: Despre arta lui Erdős I. Pál 299

FORUM

Csehi Gyula: La centenarul lui Bánffy Miklós 301

VIATĂ INTERNAȚIONALĂ

Kun János: Monopoluri supranaționale în lumea capitalistă 304

ISTORIE VIE

* * * La aniversarea Unirii 309 • Egyed Ákos: Începuturile revoluției din 1848 în județul Trei-Scaune 311

ȘANTIER ȘTIINȚIFIC

Nagy Olga: Fantasticul în basmele populare noi 320

CRITICĂ

Bartis Ferenc: Tradiție și invenție în arta plastică 330 • Gheorghe Negulescu: Scrierile lui Szolnay Sándor 335 • Molnár Ildikó: O ipoteză despre formarea societății 338

BIBLIOTECA. PANORAMĂ. REDACTORI—CITITORI

Képzőművészeti kiskönyvtár

- ARADI NÓRA: A szocialista képzőművészet története. Budapest, 1970.
- * * * A román festészet története. Bukarest, 1972.
- BÁLINT ENDRE: Hazugságok naplójából. Budapest, 1972.
- BANNER ZOLTÁN: Csillagfaragók. Bukarest, 1972.
- BAZIN, GERMAINE: Istoria avangardel în pictură. București, 1973.
- BIBERI, ION: Arta suprarealistă. București, 1973.
- BIHALJI MERIN, OTO: Huszadik századi művészportrék. Újvidék, 1969.
- BRION, MARCEL: Arta abstractă. București, 1972.
- CONSTANTIN, PAUL: Industrial design. București, 1973.
- FRANK, HERBERT: Az avantgarde támogatói. Budapest, 1969.
- FÜLEP LAJOS: Magyar művészet. Budapest, 1971.
- * * * Istoria ilustrată a picturii. București, 1969.
- KASSÁK LAJOS: Az izmusok története. Budapest, 1972.
- KOCZOGH ÁKOS: A modern művészet útjai. Budapest, 1972.
- LÜTZELER, HEINRICH: Absztrakt festészet. Budapest, 1970.
- * * * Mai magyar rajzművészet. Budapest, 1972.
- MICHEL, MARIO DE: Az avantgardizmus. Budapest, 1965.
- MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ: Az anyagtól az építészetig. Budapest, 1972.
- Művészeti lexikon 1—4. Budapest, 1965—1968.
- B. NAGY MARGIT: Reneszánsz és barokk Erdélyben. Bukarest, 1970.
- NÉMETH LAJOS: Modern magyar művészet. Budapest, 1968.
- POPA, GEORGE: Semnificațiile spațiului în pictură. București, 1973.
- READ, HERBERT: A modern festészet. Budapest, 1965.
- READ, HERBERT: A modern szobrászat. Budapest, 1971.
- SÍK CSABA: Rend és kaland. Budapest, 1972.
- SOLYMÁR ISTVÁN: Hagyomány és lelemény a képzőművészetben. Budapest, 1972.
- TSCHUDI MADSEN, STEPHAN: Art Nouveau. New York—Toronto, 1967.
- VASARELY, VICTOR: Notes brutes. Paris, 1972.
- VĂTĂȘIANU, VIRGIL: Arta din perioada Renașterii. București, 1972.
- VENTURI, LIONELLO: Istoria critică de artă, București, 1970.