

## Képzőművészetelméleti kérdések a népfronti Korunkban

A népfronti *Korunk* művészetfilozófiai irodalmában viszonylag kis teret foglalnak el a képzőművészetelméleti közlemények. Ennek mindenekelőtt az a magyarázata, hogy a fasizmus veszélyétől fenyegetett Európa szellemi életében — a haladó törekvéseket szolgáló lapokban, közöttük elsősorban a marxista orientációjú *Korunkban* is — természetsszerűleg főként azok a kérdések kerültek előtérbe, amelyek közvetlen kapcsolatban állottak akár az ideológiai antifasizmussal, akár a fasizmus elleni mindennapi küzdelem gyakorlati kérdéseivel. A tanulmányunk címében megjelölt kérdés művészetfilozófiai vonatkozásainak elemzése mégis indokolt, mert az a viszonylag kis számú, képzőművészetelméleti kérdéseket elemző írás, amely 1935 és 1940 között megjelent, cáfolhatatlan, kordokumentum jellegű bizonyítéka egyfelől a *Korunk* következetesen marxista álláspontjának a képzőművészetelméletben is, másrészt annak a népfronti években különös hangsúllyal előtérbe kerülő feladatnak, amelyet Gaál Gábor lapszerkesztési programként ebben a gondolatban összegezett: „A *Korunk* nem rigurózus és a *Korunk* nem szekta-lap. Csak annyiban szekta-lap, hogy nem enged hasábjaira senkit, aki bármilyen vonatkozásban, akár faji kérdésben, akár szellempolitikai értelemben fasiszta. Minden antibarbár és demokratikus megnyilatkozás a lapba tartozik.”<sup>1</sup>

Bár Gaál Gábor ezt a gondolatát három évvel a népfrontpolitikai program elindítása előtt írta le, már az első népfronti esztendő *Korunk*-irodalma, sőt sok vonatkozásban a többi között éppen a képzőművészetelméleti irodalom vonatkozásában a népfront előtti évek *Korunk*-irodalma is azt bizonyítja, hogy Gaál Gábort az idézett levéltörédekben megfogalmazott álláspont vezette a *Korunk* szerkesztésében érvényesített egész művészetfilozófiai tájékozódásában.

Az, hogy ez az elv nem valósulhatott meg maradéktalanul és minden írásban Gaál Gábor elképzelései szerint, azokkal a mostoha körülményekkel függ össze, amelyekről Tóth Sándor a mindmáig legelmélyültebb és legátfogóbb Gaál Gábor-tanulmányban ezt írja: „A szellemi népfront gondolata a *Korunkban* alapjában véve a lap főszerkesztőjének a műve. Tudniillik: a kommunista párt antifasiszta népfrontpolitikájának általa való alkotó alkalmazása hazai szellemi, irodalmi életünkre [...] az így kialakult koncepció egy olyan szellemi erőterben valósult meg a lapban, amelyet különböző színvetetű partikuláris törekvések és partikuláris elvárások, illetve ezeknek olykor bonyolult összetételű eredője, esetenként módosítottak. Ennek eredménye olykor az árnyaltabb megvalósulás, máskor az egy vagy más irányba való eltolódás, az egyoldalúság és túlzás. Esetenként a szerkesztőnek tekintettel kellett lennie bizonyos azonnali gyakorlati szempontokra, amelyeknek az érvényesülése esetleg zavarta az eredeti koncepció perspektíváját.”<sup>2</sup> (Kiemelés tőlem — R. Gy.)

Nyilvánvaló, a feladatok sokrétűsége és a társadalmi-történelmi körülmények bonyolultsága magyarázza, hogy a Hatvany Lajoshoz intézett levelében megfogalmazott programot Gaál Gábor már az első népfronti évben sem tudta következetesen érvényesíteni a képzőművészetelméleti irodalom közlésében sem. Ennek evidens bizonyítéka, hogy már 1935-ben, tehát az első népfronti esztendőben a *Korunk* két olyan művészetelméleti tanulmány<sup>3</sup> is közölt, amely szektás, dogmatikus álláspontot tartalmazott minden olyan képzőművészeti törekvéssel szemben, amely nem a klasszikus realizmus hagyományait követte. Igaz, a tanulmány egyébként sokat foglalkoztatott marxista szerzője, Kovács Károly írásában elsősorban a szűr-realizmust támadta. A tanulmányok tartalma és éle azonban, mint jeleztük, általános elméleti megalapozásuk miatt lényegében minden, nem a szokványos képzőművészeti realizmus tradícióit érvényesítő álláspontot támadott. Bizonyítékul íme csak egy idézet az egyik, másutt már részletesebben elemzett<sup>4</sup> tanulmányból: „Az ilyen irodalom és művészet nem ösztönöz és erősít, hanem elriaszt vagy álomba ringat. Nem bont régít, és nem nyújt kilátásokat az újra. Objektív hatásában in-

<sup>1</sup> Az idézet egy 1937. szeptember 2-i keltezésű, Hatvany Lajoshoz címzett Gaál Gábor-levélből való.

<sup>2</sup> Tóth Sándor: Tanulmány Gaál Gáborról, a *Korunk* szerkesztőjéről. Bukarest, 1971. 164.

<sup>3</sup> Kovács Károly: Valóságfeletti és társadalmi realizmus. *Korunk*, 1935. 109—113; Kovács Károly: A szűrrealizmus bírálata. I. m. 167—172.

<sup>4</sup> Ráczy György: Az avantgarde művészetfilozófiai problémái a népfronti *Korunkban* I—III. A Hét, 1976. január 16., 23. és 30.

kább közömbösít. Nem értékelhetjük többre a szürrealizmus képzőművészeti alkotásainak hivalkodó, a freudista álomszimbolikán keresztül fantasztikussá növesztett áradikalizmusát sem. Talán hűen fejezik ki azt a hatást, amit a ma adottságai a művészetre gyakorolnak, de korántsem olyan formában, hogy azt az érzést közvetíthessék, és a művész félreismerhetetlen modorát felháborodássá fokozzák.<sup>5</sup>

Ez a szektásan elfogult vélemény — mint képzőművészetelméleti álláspont mentség nélkül áll, nemcsak mai művészetelméleti ítéleteink előtt. Elfogadhatatlan szűk látókörű álláspont volt már megfogalmazása idején, mert nemcsak a szürrealista festészet gyakorlatára nem volt tekintettel, hanem önmaga logikáján belül is elfogadhatatlan.

A ma adottságai ugyanis, amelyekről Kovács Károly 1935-ben beszél, éppen az a riasztó elemeket tartalmazó valóság volt, amelynek egyes oldalait a szürrealista képzőművészet a meghökkentés, az elborzasztás szándékával, tehát éppen a leleplezés meggyőződésével ábrázolt álomszerűen felnagyítva szürrealisztikusan, és így az igazi nagy művek esetében megdöbbentőbb hatással is, mint a szokványos eszközökkel. Nyilvánvaló azonban, hogy ehhez a megítéléshez egy olyan képzőművészetelméleti álláspontból, amely a valóság-hűséget a helytelenül értelmezett tipikusság (statisztikai átlag) vagy az empirikusan is értelmezhető valósághoz való hűség szerint értékelte — semmiképpen sem juthatott el.

Az, hogy a Kovács Károlytól idézett szürrealista képzőművészetet en bloc elutasító elméleti álláspont mennyire tényleg a valósághoz való hűség és a forradalmiság voluntarisztikus szemléletére épült, nem pedig a szürrealista képzőművészet időtálló értékeinek szakszerű filozófiai elemzésére, azt az a kritikus vélemény is bizonyítja, amelyet Kovács egy korabeli prágai szürrealista kiállítás kapcsán, álláspontjának védelmére, a *Lidove Noviny* című lapból idéz: „Be kell valanom, hogy sehol sem láttam benne azt a sok forradalmi aktivitást. Inkább valahogyan ennek az ellenkezőjét. Korábban már volt alkalmam megjegyezni, hogy ez a valóságföltéttség a dekadencia egyenes örököse [...] Tehát nem annyira harc, hanem megbetegedés és fertőzés. Inkább a betegség dühöngése, mint a forradalmi erő és egészség aktivitása, sokkal inkább a fin de siècle, mint az új világ.”<sup>6</sup>

A Kovács Károly által idézett kritikus véleményének indokoltságát nincs módunk minden összefüggésében ellenőrizni. A közel fél évszázaddal ezelőtt rendezett szürrealista kiállítás tartalmazhatott olyan műveket, amelyekre az idézett kritikus véleménye részben vagy egészében helytálló lehetett. Az a megint csak általános érvényűnek tekintett kritikus vélemény azonban, amely szerint a valóságföltéttség *általában* — úgymond — „a dekadencia egyenes örököse”<sup>7</sup>, nyilvánvalóan elfogult és indokolatlan túlzás.

A népfronti *Korunk* avantgarde irodalmának művészetfilozófiai kérdéseit elemző tanulmányunkban<sup>8</sup> már utaltunk arra, hogy Kovács Károly szürrealizmus-bírálatát elméletileg indokolt kritikát is tartalmazott, és a *Korunk* minden bizonnyal ennek a kritikának az indokoltságára való tekintettel közölte Kovács tanulmányait. Kétségtelen azonban, hogy mindezek és a Tóth Sándortól idézettek mellett a közlésben szerepet játszott az a tény is, hogy az első népfronti években a marxista esztétikának még mindig csak a legfőbb elméleti tendenciák tekintetében volt kidolgozott képzőművészetelmélete. A dogmatizmus és a voluntarizmus jelentkezése a jelzett időben a képzőművészetelméletben és -kritikában is évtizedeken át ezért gyakorolható negatív hatást az alkotó marxista művészetfilozófiai irodalom fejlődésére, és akadályozhatta annak a képzőművészetelméleti irodalomnak a kibontakozását is, amely dogmatikus elfogultságoktól mentesen ítélni tudta a kor forrongó képzőművészeti életét.

Ettől a negatív hatástól csak azok az alkotók tudtak szabadulni, akik nem kizárólag az elmélet oldaláról közeledtek a képzőművészetelmélet kérdéseihöz, hanem ezt az elméletet, a modern képzőművészet nagy alkotásait értelmezve, ők maguk teremtették meg, vagy részlettanulmányaikkal járultak hozzá a modern marxista művészetfilozófia képzőművészetelméleti irodalmának formálódásához.

Az, hogy a *Korunk* felismerte a naturalizmus utáni képzőművészeti törekvések jelentőségét, hogy nem volt elméleti platformja a szokványos realizmustól eltérő képzőművészeti törekvéseknek dekadens megnyilatkozásokként való elutasítása, hogy a modern képzőművészet jelentőségét és társadalmi hatását elméleti

<sup>5</sup> Kovács Károly: A szürrealizmus bírálat. *Korunk*, 1935. 169.

<sup>6</sup> I. m. 171.

<sup>7</sup> Uo.

<sup>8</sup> Rác Győző: Az avantgarde művészetfilozófiai problémái a népfronti *Korunkban* I—III. A Hét, 1976. január 16., 23. és 30.

igényű tanulmányokban is hangsúlyozni akarta, már az 1935-ös évben közölt néhány tanulmány és publicisztikai jellegű írás, közöttük elsősorban Moholy-Nagy László *A képtől a fényarchitektúráig* című remek tanulmánya<sup>9</sup> bizonyítja.

Az állandó Korunk-munkatárs Moholy-Nagy László írása a modern képzőművészettel minden lényeges kérdésében a Kovács Károly véleményétől eltérő álláspontot képvisel. Mint az a szakirodalomban általában ismert, Moholy-Nagy is azok közé a művészetetoretikusok közé tartozott, akik képzőművészként is jelentős értékekkel gazdagították a két világháború közötti képzőművészeti életet, vonatkozó elméleteik tehát nem tisztán elvont spekulációk eredményei, hanem részben a saját, részben az egyetemes képzőművészet gyakorlati problémáinak beható ismeretére épülő általánosítások. Ezért is jut Moholy-Nagy az új művészet megítélésében ilyen, a Kovács Károly idézett véleményének gyökeresen ellentmondó következtetésekre: „S akár tetszik, akár nem, tartozunk megállapítani, hogy teljes átalakulás, kultúránk új, kopernikuszi fordulata előtt állunk. Hogy milyen irányban és milyen előjellel történik ez a változás, azt mi tudjuk határozottan. Legfeljebb a megvalósítás dátuma felől lehet disputálni. És szerencsére nem csupán utópiákról, emberiségálmokról tudunk, mi mindenekelőtt ismerjük társadalmunk analizisét, eddigi kultúránk megfeneklését, egész sereg elviselhetetlen részletét. Ezeknek a részleteknek az összege azonban megtanít bennünket arra, hogy az új javaslatokra — ép' a most jövőkre — a legnagyobb figyelmet kell fordítanunk.

*Ezek közé a most jövők közé tartozik az új művészet is. Az új művészet megelőzően funkcionális szeizmográf. Ami még csak siketen és földalattian háborog, azt regisztrálja tisztán. Csak az olvasás módját kell ismerni, hogy — szellemileg felfogva — mint megelőző rendszabályt, mint biztosítékot a lehetséges veszedelmekkel szemben értékelhessük.*

*Mi azonban az olvasás módja?*

*Már soraim elején megmondtam, hogy a tanult tudás révén nem lehetséges a művészet megértésére szert tenni. Lehetséges azonban bárkit támogatni, s a saját élményeizhez vezető szükséges utat leírni. Vissza tehát a megcsinálás elemeihez.“<sup>10</sup>* (Az utolsó mondat kivételével a kiemelés tőlem — R.Gy.)

Moholy-Nagy gondolatai többszörösen megszívlelendő tanulságokat hordoztak, és jelentőségük ma is érvényes. Mindenekelőtt az a gondolata, hogy az új művészet a valóság még rejtett tendenciáit ábrázolja, amelyeket tehát a régi „olvasói“ móddal nem lehet érzékelni. Annak a művészetfogyasztónak tehát, aki érteni akarja a „földalattian háborog“ művészet törekvéseit, nem elég a „tanult tudás“ révén közeledni hozzá, hanem el kell sajátítania „a tradíció nélküli érzéki tapasztalatokat“ ahhoz, hogy biztosabban hatolhassunk „minden alkotás teremtő folyamatának forrása felé“.<sup>11</sup>

Moholy-Nagy tisztán látta, mennyire fontos annak az igénynek a tudatosítása, hogy a kritikusok vagy akár az egyszerű tárlatlátogatók ne mindenfajta képzőművészeti irányzatot ugyanazoknak az esztétikai kritériumoknak az alapján ítéljenek meg, amelyek a „tanult tudás“ alakjában lényegében a hagyományok ismeretét jelentik csupán. Ez a széles látókörű képzőművészettelmeleti látásmód tette lehetővé Moholy-Nagy számára, hogy jóval a világhírnév kialakulása előtt Picasso képeiben „sztereometrikus őselemeire redukált tárgyak komplikált és gazdag festői megjelentését lássa“.<sup>12</sup> Hogy az impresszionisták technikájának fő problémáját a festett színnek mint magának a fénynek az „elementáris intenzitással“ való ragyogtatásában jelölje meg, hogy Kandinszkij nagy érdemének tudja be: festészet igazolása annak, „hogy a szín az anyagi megfoghatóság mellett sajátos és hatásos léttel bír, részben mérhető fizikai és pszichikai energiákkal“.<sup>13</sup> És hogy végül a művészet társadalmi funkciójáról vallott hitvallását ebbe a humanizáló hatalmú gondolatba sűrítse: „A művészet sohasem gyógyíthat meg mindent, a művészet azonban rendelkezik azzal a képességgel, hogy felébressze és hasznossá tegye mindazokat az erőket, melyek a harmonikus, belsőleg szélesterű embert hozzák létre. Ezért érdekel ma bennünket kevésbé a művészet milyensége, mint inkább azoknak az elemeknek az intenziválása, amelyekből a művészet formálódik és amik elemi létformáinkat törvényerővel meghatározzák.“<sup>14</sup>

Moholy-Nagy tanulmánya — csupán töredékesen idézett gondolatai alapján is — meggyőzően bizonyítja, hogy a népfronti *Korunk*-ban már 1935-ben sem volt uralkodó jellegű az elfogult dogmatikus szempontokra épülő képzőművészettelmeleti

<sup>9</sup> Korunk, 1935. 453—462.

<sup>10</sup> Moholy-Nagy László: *A képtől a fényarchitektúráig*. Korunk, 1935. 454—455.

<sup>11</sup> Uo.

<sup>12</sup> Moholy-Nagy László: I. m. 456.

<sup>13</sup> I. m. 459.

<sup>14</sup> I. m. 462.

irodalom. Ellenkezőleg, több tanulmány és publicisztika tanúskodik arról, hogy a népfronti gondolatnak elkötelezett eszmeiség permanens szerkesztéspolitikai alapelv volt és maradt Gaál Gábor szerkesztői gyakorlatában.

Igaz: ez az eszmeiség nem nyilvánult meg nagyon gyakran a Moholy-Nagy tanulmánya színvonalán és terjedelmében. Néha kisebb igényű publicisztikai írások nem kifejezetten képzőművészeti elméleti tematikájú elemzései tartalmazzak a témánk szempontjából lényeges megállapításokat.

A Dési Huber expresszionista festészetét dicséző Ujvári László a magyar képzőművészeti bírálat kérdéseit elemző írásában<sup>15</sup> például a következő, sokatmondó megállapítást teszi: „A munkás festő sorsa a Derkovitsok sorsa... A szocialista képzőművészeti esztétika fejletlen, nincsenek esztétái és kritikussai, a szocialista festők esetjei halálos csendben suhannak végig a vásznanon.”<sup>16</sup>

Ujvári ítélete lényegében helytálló volt. A magyar képzőművészeti elméleti irodalom egy része, mint már előbb utaltam rá, valóban értetlenül szemlélte az ún. „munkásfestő” Derkovitsok tevékenységét éppúgy, mint általában a formai eszközzeiben is megújuló európai és magyar képzőművészet eredményeit. Ezért nyilvánvalóan indokolt, jövőt sürgető feladat Ujvári írásának zárogondolata is: „Átfogó műbírálatra van szükség, a műbírálatok sorozatára, amely mozgásában, fejlődése útján kísérő végig a képzőművészetet, és nem megmerevített és megrögzített pillanatában.”<sup>17</sup>

A népfronti *Korunk* szerkesztője nyilván maga is érezte a magyar képzőművészeti kritika Ujváritól jelzett fogyatékoságát. Ezért szólaltatott meg képzőművészeti elméleti kérdésekben, a magyar munkatársak mellett, olyan szakírókat is, akik a két világháború közötti Európa képzőművészeti megnyilatkozásait is figyelhették, és arra is tekintettel voltak, amit más kontinensek képzőművészei állítottak ki európai múzeumokban vagy kiállítástermekben. Ebben az összefüggésben nem hat meglepően, hogy még ugyancsak 1935-ben a *Korunk* Herta Wescher nevű munkatársa egy Párizsban megrendezett olasz képzőművészeti kiállítás kapcsán Modiglianiról elismerően és mégis indokolatlan malíciával jegyzi meg, hogy a vele szemben „későn, de jogosan felébredt lelkesedés nem szabad hogy elfeledtesse, hogy mily szűkek érzékeny-kifejezés-festészetének határai”<sup>18</sup>, vagy hogy ugyanaz a szerző bizonyos olasz relief-plasztikákat „esztétikátlan diszitményeknek” tekint, szemben az ugyanilyen jellegű munkák „szívvel-lélekkel” megoldott „U.R.S.S.”-beli megfelelőivel.

Ez után az összehasonlítás után csak frappáns, de nem váratlan a fasizmussal szövetségre lépett olasz futurizmust indokolt vehemenciával támadó cikk zárogondolata: „S nem elég, hogy ennek a »művészetnek« [az olasz futurizmus — R. Gy.] a diktatúra apparátusával otthon, Itáliában elismerést próbálnak szerezni, hanem még a külföldet is abban a kétes szerencsében részesítik, hogy termékeiben gyönyörködhesen.”<sup>19</sup>

Minden bizonnyal indokoltan pozitív képet fest a népfronti *Korunk* H.L. szignóval jelentkező munkatársa a korabeli abesszin festészetről, a svédországi Karstadt múzeum és a berlini Museum für Völkerkunde anyaga alapján. A szerző ebben az inkább tájékoztató jellegű rövid írásban általában nem bocsátkozik képzőművészeti elméleti fejtegetésekbe. Írása azonban tartalmaz néhány, témánk szempontjából is fontos, az impresszionizmust kedvezően megítélő gondolatot: „A világi festők legnevesebbike kétségtelenül Azzenton Inkvida, a párizsi iskolához tartozik. Párizsban tanult, és onnan hozta magával az impresszionisták s utódjaik iránt táplált csodálatot [...] Azzenton Inkvida józan művész, nagy kolorista, s festményei oly bájosak, hogy akármelyik európai kiállításnak díszére válnának.”<sup>20</sup>

Az ilyen és ehhez hasonló, esetlegeseknek tűnő megjegyzések is bizonyítják, hogy a népfronti *Korunk* képzőművészeti elméleti irodalma kezdettől fogva a képzőművészeti alkotómunka iránti elméleti nyitottság jegyében indult már 1935-ben. A következő évek anyaga pedig az újabb képzőművészeti elméleti eredmények elméleti általánosításaival gyarapodva tovább szélesítette ezt a nyitottságot anélkül, hogy az alkotó marxista módon értelmezett művészeti realizmus igényét egy pillanattal is feladta volna!

A népfronti *Korunk* egész képzőművészeti elméleti irodalmában Dési Huber kiadváló tanulmányai képviselik ezt a kettősséget a legszínvonalasabban, a legelmélyültebben és a legszebb írói nyelven.

<sup>15</sup> Ujvári László: A magyar képzőművészeti bírálat kérdései. *Korunk*, 1935. 783—785.

<sup>16</sup> I. m. 784.

<sup>17</sup> I. m. 785.

<sup>18</sup> Herta Wescher: A mai olasz képzőművészet Párizsban. *Korunk*, 1935. 858—860.

<sup>19</sup> I. m. 860.

<sup>20</sup> H. L.: Az abesszin festészetről. *Korunk*, 1935. 956—957.

Jóllehet Dési Huber elsősorban alkotóművészként fejtett ki maradandó munkásságot, a népfronti *Korunkban* (és másutt is) közölt tanulmányai a két világháború közötti magyar képzőművészetelméleti irodalom legpozitívabb hagyományai közé tartoznak.

A klasszikus realizmusra is építő Dési Huber — sokszor leírt mostoha körülményei ellenére — bámulatra méltó gyorsasággal és elméleti józansággal ismerte fel az igazi modern művészet forradalmi jelentőségét is. Emellett példamutató az az igyekezete, amelyet a modern képzőművészet nagy értékeinek elfogadtatása érdekében, kiváló szakíróként fejtett ki, méghozzá olyan történelmi körülmények között, amikor elméleti álláspontját mind a polgári, mind a szocialista alapvetésű képzőművészetelmélet oldaláról érthették és érték is bírálatok. Dési Hubert azonban — írásai bizonyossága szerint — sohasem a lehetséges elméleti ellenfelek érvei érdekelték, még kevésbé a reakció hivatalos állásfoglalásai, hanem a kor alakuló, forrongó képzőművészete és az a belső kényszer, hogy saját alkotómunkája ne maradjon színvonalban alatta magas mércéjű, progresszív megalapozású elméleti igényeinek.

Ma, közel negyven év távlatából is szinte a napjainkig terjedő tapasztalatok érvényesítőjeként hat az a korszerű hitvallás, amelyet — a festői módszer művészettörténeti jelentkezését elemezve — Dési Huber a *Korunk* 1937-es februári számában fogalmazott meg: „Válozatlanul vallom ma is, hogy művészetünk testelke modern kell hogy legyen, de ez a modernség *nem lehet sem egy még oly forradalmi irány napi kérdéseinek ábrázolása, sem a szakma soron következő fázisa.* Többre van szükségünk. Művészetünk gyökereinek az emberi lélek legtávolabbi zügába is el kell érnie, csak így szívhat fel minden életnedvet magába; emellett vissza kell állítanunk a kutatómunka becsületét is. Adatokra van szükségünk, s egy olyan festői módszerre, melyben él a múlt életrevalósága, de magába foglalja az új vívmányokat is, egyszóval: valóban napjaink világszemléletét fejezik ki. *Az ábrázolás már nem lehet valaminek pusztá lerajzolása vagy lefestése, hanem mindama festői, téri, pszichológiai, társadalmi és más adatok összege, mely a megfigyelés, a tanulmányozás, majd az alakítás alatt a festő érzék-tudat, sőt tudatalatti világában képpé alakul.* Az új festői szemlélet valahol itt érintkezik az új tudományos világszemlélettel, melynek einsteini axiómája ha jól értettem, ez: »a dolgokat időben és térben együtt kell nézni«, a modern festőknek sokat emlegetett törekvése, az a bizonyos 'együttlátás' körülbelül ugyanazt jelenti.“<sup>21</sup> (Az én kiemeléseim — R.Gy.)

Az, hogy a „munkásfestő“ Dési Huber szemléletétől mennyire távol állt minden elfogult, dogmatikus, szűk látókörű politikai szempont érvényesítése, a politikai és osztályszempontok ugyancsak szűk látókörű elutasítása vagy kritikája, az idézettekben kívül még egy, ugyanebben a tanulmányban megfogalmazott gondolat is bizonyítja: az 'együttlátás' feladatáról mondtunk le, „mikor az ábrázoltnak csak politikai lényé és társadalmi hovatartozása iránt érdeklődtünk, megelégedve e két ténynek egy modernes formalizmusba való foglalásával, és ezt kell kiindulópontnak vennünk most, hogy felismertük tévedésünket. Tagadom, hogy ezért fel kéne adnunk osztálytudatumkat, ellenkezőleg, úgy érzem, csak ezzel fejezhetjük ki. A festészet a szemléletnek egy ősi módja, s az ember a világban elfoglalt helyzetét próbálja megérteni, kitapintani vele; szemben az elvont, spekulatív tudományos szemlélettel, érzékletes, naív, ösztönös; képzeiteit, színeit tudatalatti életünk izgalmai mozgatják, s ami döntő benne: az élmény.“<sup>22</sup>

Az idézettek tanúsága szerint Dési Huber idejekorán vette önkritikai revízió alá saját alkotói gyakorlatát és képzőművészetelméleti szemléletét is, ezért emelkedhetett a korabeli képzőművészet színvonalára, ezért válhatott, kritikusként, a festésztörténet, Európa és hazai kortársai egyik legkitűnőbb értőjévé.

Csak ezzel magyarázható, hogy az idézett képzőművészetelméleti álláspontot valló Dési Huber írhatta — ugyancsak a népfronti *Korunkban* — a legelmélyültebb Bernáth Aurél- és Derkovits-kritikát<sup>23</sup> s a magyar művészettörténet talán legszebb Nagy István-méltatását<sup>24</sup>.

Mindkét tanulmány tulajdonképpen gyakorlati alkalmazása három festői életműre az előbb idézett képzőművészetelméleti elveknek. És hogy ezek az elvek mennyire valóban segítették Dési Hubert a vizsgált életművek, alkotómódszerek helyes értelmezésében, ilyen gondolatok bizonyítják: „... de míg Bernáth kiszakítja viszonylataiból és elvárásolja a motívumot, addig Derkovits ép' fordítva, ki-

<sup>21</sup> Dési Huber István: A festői módszer kérdése. *Korunk*, 1937. 110—113.

<sup>22</sup> I. m. 113.

<sup>23</sup> Dési Huber István: Két modern magyar festő: Bernáth Aurél és Derkovits Gyula. *Korunk*, 1937. 222—226.

<sup>24</sup> Dési Huber István: Nagy István, a festő (1873—1937). *Korunk*, 1937. 396—399.

emeli esetlegességeiből s a különös, a nem mindennapi az ábrázolt legbelső koruk teréből és nem annak elmosásából áll elő. Színben a hideg-meleg színcsoportok ellentéteire épül a kép [A vonat mellett című Derkovits-képről van szó — R.Gy.]; az előtérben aranyló vörösök, rózsaszínek, hátul acélos ezüstszürnkék, köztük a könyv ragyogó cinóberje, a gyerek testének különös rózsaszíne, az asszony ruhájának zöldes-szürkéje csillannak fel, tűnnek el, mint mellékdallamok a főmotívum körül; a vízió tökéletes. Poézis ez is [a Derkovitsé — R.Gy.], de költészetét nem a valóság álombamerevítésével, hanem sorsszerűségének kihangsúlyozásával éri el a művész. Bernáthnál a festői élmény csak látomány, Derkovitsnál látomás s egy osztály küldetését fejezi ki.<sup>25</sup>

Bernáth Aurél *Az arató leány* és Derkovits *A vonat mellett* című képe kézzelfogható művésztörténeti bizonyítéka annak, hogy a képzőművészetelméletben is az osztályszempontokra építő Dési Huber mennyire nem volt elfogult semmilyen értelemben, hogy az árnyalatokra érzékeny, finom észrevételei mennyire tisztán jelezték azokat a tartalmi és formai különbségeket, amelyeket később a képzőművészetelméleti irodalom mint valóban érvényes különbségeket hangsúlyoz Bernáth Aurél, illetve Derkovits Gyula festészetével kapcsolatban.

Mindez ugyanilyen súllyal érvényes mindarra, amit Dési Huber Nagy István festészetéről mond, azzal a formai többlettel, hogy az itt érvényesített képzőművészetelmélet olyan megdöbbentően szép és lényegláttató írói nyelven jelentkezik, amilyenre kevés példa van az egész magyar képzőművészetelméleti irodalomban.

Már az indító mondat úgy hat, mint egy nagy művészeti alkotás tartalmi és formai problémáit egyaránt jellemző gondolat: „Nagy István művészete olyan, amilyen az élete volt: komor, társtalan, súlyos.”<sup>26</sup>

A mai olvasó is érzi, hogy ami ez után a megdöbbentő sor után következik, csak részletező bizonyítása lehet egy zseniálisan igaz művészi rálátásnak: Nagy István helyét „nehéz meghatározni [...] festészetünkben, nem tartozott egyik iskolához sem, és stílusát nem lehet levezetni az előtte élők vagy a kortársak munkáiból. És mégis: talán-talán a legtörzsokösebb magyar festő volt, akinek vérében, indulataiban, ősi örökségként régi kietlenségek, régvolt bajok és nagy nekifeszülések láza lüktetett. Míg élt, kevesen tudtak róla, és még kevesebben szerették. A konzervatívoknak túl nyers volt, a haladóknak túl avitt. Pedig nem volt se ez, se az — festő volt.”<sup>27</sup>

Meglepő, hogy Dési Huber mennyire manapság is érvényes józansággal és gyönyörű poézissel válaszolta meg a — Nagy István festészetének lényegét összegező — magafeltette kérdést is: „Mi jellemzi tehát Nagy István művészetét? [...] A feltörő osztályok küzdölme, mozgalmunk feszítő ereje öntudatra ébresztette legjobb fiait. Az asztalos Derkovits [...], bár korának első művészei közé emelkedett, mindvégig kitarított osztálya mellett és festészetében annak lett legméltóbb reprezentánsává. Valahol itt kell keresni, persze a másik végen, Nagy István emberi magatartásának és művészi öntudatának gyökereit is, de fordított értelemben, mert magatartását itt is negatív erényei határozták meg.

Paraszember, módos gazda gyermeke, de a falusi élet, a föld munkája nem vonzotta. Mélyebb titkok izgatták. A nép embere, a táj érdeklő, de nem úgy, ahogyan a társadalom látni kívánja, a kor divatos parasztszemlélete teljesen idegen tőle. Semmi idill, semmi harmonia. Itt nincs idealizálás. Olyan minden, amilyen, sőt még olyanabb: elhanyagolt, elvadult, kihasználtság és félelmetesen sötét, vigasztalan. Nincsenek átmenetek, látgy féltónusok, puha, elmosódott vonalak. Brutális, nyers erővel ábrázolja a parasztot, a föld munkását. Íme: ilyen ő! *Eszébe se jut ezért vádolni valakit, vádol az úgy is. S ezzel akaratlanul festészetének sorsát határozta meg: a hosszú ismeretlenséget, a kevés sikert...*

Nagy István nem úgy látta a népet, ahogyan az élet napos oldalán levők fénytől elkápráztatott szemei látták. Ő a társadalom földalatti tájait kereste, s a mélyből, a sötétből a földet túró nép portól, mocsktól, kintől, szenvedéstől eltorzult arcát hozta fel... *Az ilyen realizmus nem lehet látélet, leltár, kicsinyes felsorakoztatása a részleteknek. Gyökereiben kell megfogni a dolgokat és azt kell megmutatni, ami szavakban ki sem fejezhető: a vizuális rettenet.*

Ilyen volt Nagy István művészete, és ez az ő legnagyobb értéke.<sup>28</sup> (Az én kiemeléseim — R.Gy.)

Döbbenetesen tisztán látó és láttató sorok; még a festő halálának évében!

<sup>25</sup> Dési Huber István: Két modern magyar festő: Bernáth Aurél és Derkovits Gyula. Korunk, 1937, 223.

<sup>26</sup> Dési Huber István: Nagy István, a festő (1873—1937). Korunk, 1937. 396—399.

<sup>27</sup> I. m. 396.

<sup>28</sup> I. m. 398—399.

Négy évtized képzőművészetelméleti irodalma vajmi keveset adhatott hozzá ehhez a lényegfeltáró vízióhoz.

Sajnos, az egész népfronti korszakban a *Korunk* még csak egyszer és még ugyanebben az esztendőben szólaltathatta meg Dési Huber Istvánt idézett remek tanulmányai színvonalán az erdélyi képzőművészek budapesti kiállítása alkalmából.<sup>29</sup> Igaz, ez a Dési Huber-kritika több, mai megítélésünk szerint igaztalanul túlzó-elmarasztaló ítéletet tartalmaz olyan képzőművészekkel kapcsolatban, mint Ziffer („Egy révbejutott ember rendezgetése“), Nagy Imre („anekdotázó“), Gy. Szabó Béla és Bordy András („kis igényekkel szemlélők“).

Minthogy az akkori kiállítás képanyagát nem ismerjük, nincs módunk megítélni, miben tévedett és miben volt igaza Dési Hubernek. Nagyon valószínű azonban, hogy a mai romániai magyar képzőművészet olyan nagy alakjai, mint az idézettek, kiállított munkáikban, ha egyebet nem, „oroszlánkörmeiket“ már mutogatták. Dési Huber azonban, írása tanúsítja, erre nem volt tekintettel. Talán szüksége volt az önmentségre is: „Túlzás nélkül nincs komoly bírálólat“ — állította, és a maximumot követelte: az erdélyi valóság, „a közösség legjobb erőinek tökéletes, időálló formába-fogását“, az erdélyiség kifejezését, amelyről joggal állítja, hogy „a jövő felé vezető út ott is a dolgozók törekvéseiből fog kinőni“. Ezt kereste a kiállításon, „de nyomát sem találta“.<sup>30</sup> Ezért állítja eléjük példaképpül a nagybányai tradíciókat folytató Szőnyi Istvánt és Nagy István „magányos alakját“.<sup>31</sup>

Dési Huber képzőművészetelméleti írásai és kritikái a mai olvasó szemében is meggyőző cáfolatai annak a nemegyszer hangoztatott dőreségnek, hogy az elméleti képzettség, a teóriateremtő hajlam árt a művészi alkotómunka gyakorlatának, vagy hogy elmélyült képzőművészetelméleti munkához elegendő a képzőművészeti technikák ismerete és az „egyszerű“ íráskészség.

Korántsem véletlen, hogy Dési Huber remek kritikái a Gaál Gábor szerkesztette népfronti *Korunkban* jelentek meg. A két világháború közötti Délkelet-Európában az RKP irányította romániai *Korunk* volt ugyanis az egyetlen marxista orgánus, amely az ő szocialista szellemiségű képzőművészetelméletét maradéktalanul vállalta és a leginkább érdekelt volt az általa képviselt művészetfilozófiai igazságok kimondásában.

<sup>29</sup> Dési Huber István: Az erdélyi képzőművészek budapesti kiállításának margójára. *Korunk*, 1937, 566—569.

<sup>30</sup> I. m. 567—568.

<sup>31</sup> I. m. 567., 569.

Fejezetrészt a szerző Művészetfilozófiai problémák a népfronti *Korunkban* című könyvéből.

Feszti László grafikája

