

Színlátás és térformálás

Bukaresti tárlatok margójára

A fényteltettségek, az elegánsan oldott színlátásnak az a kultusza, amely a minden szempontból leghatásosabb román festő, Nicolae Grigorescu munkássága nyomán terjedt el a román festészetben, olyan jelentős szerepet játszott a századfordulótól jőformán máig, hogy már-már nemzeti sajátosságként tűntethető fel. Talán nem túlzás azt állítani: nagyjából fél évszázadon át sikerek és kudarcok forrása volt a Bukarest vonzókörében élő festők számára, hogy milyen mértékben voltak képesek vagy képtelenek alkalmazkodni ehhez a konvencióhoz. Márpedig Bukarest vonzóköre az első világháború előtt az egész országra kiterjedt. Valamelyest változott a helyzet a két világháború közötti korszakban. A nagybányai iskola ugyan sehogyan sem konszolidálódott újra, szerény másodvirágása idején távol állt attól, hogy amolyan romániai Münchenné váljék Bukaresttel szemben, az alig néhány évtizeddel előbb még forradalmasnak mondható nagybányai konvenciók reménytelenül konzerválódtak, helyi értékűvé minősültek át, maga az iskola már nem volt képes megújulni. Viszont néhány kulturális központban, elsősorban Kolozsvárt, számottevő művészekkel gyarapodott és fölpezsdült a művészeti élet, anélkül azonban, hogy akár hagyományos, akár valamely modern irányzatos platformon iskoláknak nevezhető csoportosulások szerveződtek volna. A Bukaresten kívül élő festőknek tapasztalniuk kellett, hogy a fővárosban honos színlátáshoz hasonulva lehet a legkönnyebben érvényesülni; akadtak, akik ezzel (több-kevesebb sikerrel) meg is próbálkoztak, mások pedig szembenéztek azzal, hogy csupán szűkebb körben válhatnak népszerűvé.

Durva egyszerűsítés volna ezt a helyzetet úgy értelmezni, hogy az utóbbiak a provincializmus alternatívája mellett döntöttek. Durva és igazságtalan volna ez a beállítás még akkor is, ha tényként ismerjük el, hogy e festők nagy többségét valóban rabul ejtette a helyi természeti környezet, vagyis helyi szinten szolgálták ki a helyi közönségigényt. Valóságos, mert csakugyan értéket teremtő mentőkörülményként említhetjük, hogy számos, megörökítésre érdemes tájegység várt festői felfedezésre, a festők érdeklődése akkoriban terjedt fokozatosan túl Nagybánya vidékén. S a tapasztalat, a mi történelmi tapasztalatunk azt bizonyítja, hogy a festői feltérképezés szükségszerű előzetes fázis ott, ahol nem érvényesül egy metropolisz természeti környezetet semlegesítő konkrét-vizuális és elvont-szellemi hatása. Előzetes fázis, mondjuk, mert a festői problematika viszonylagos függetlensége vagy legalábbis párhuzamos érvényesülése a környezeti tárgyi motívumok sugallta „közvetlen” mondanivalóval — megfelelő művészeti potenciál jelenléte esetén — a városiasodás előrehaladásával szükségszerűen következik be. (Romániai viszonylatban ez a folyamat nagyjából most, a hetvenes években zárult le.)

A provincializmus köntösében jelentkező átlagteljesítményekkel szemben Erdélyben már a húszas-harmincas évek során érvényesültek olyan törekvések, amelyek meghaladták ezt a szintet. Hogy a couleur locale a posztimpresszionista tanulságok ismeretében milyen rangos művészet forrásává válhat, az lemérhető egy Aurel Ciupe, egy Tasso Marchini és csúcsteljesítményként egy Szolnay Sándor művészetén. Emellett a modern irányzatok közül megfigyelhető az expresszionizmus erős vonzása egyes művészekre. A kedvezőtlen vagy inkább elégtelen anyagi és szellemi körülmények közepette azonban ez az irányzat viszonylag „tisztá” formában csupán rövid ideig jutott érvényre egyes művészek munkásságában — például a Temesvárt élő Podlipny, a brassói Mattis-Teutsch és a Zsögödről Kolozsvárt-Brassót-Marosvásárhelyt hódító Nagy Imre korai műveiben. Mattis-Teuschot kivéve, aki más tekintetben is kivétel, az említettek és azok is, akik kubista-konstruktív vagy egyéb inspirációs alapról indultak el, a modern stílus-eszközöket hamarosan olyan témák, illetve mondanivaló ábrázolására „törték be”, melyekben a konkrét érzékletes mozzanata dominált, s nem az elvont eszmiség. Hogy ez a művészi érték szempontjából mennyiben negatívum vagy/és pozitívum mai perspektívából nézve, azt esetenként külön-külön lehet és kellene már eldönteni alapos, jól betájtolt vizsgálódással. Jelen összefüggésben itt azt kell kimondanunk, hogy mivel a felmutatásra megválasztott valóságsgementum esetenként más



FRIEDRICH BOMCHES: PARASZTASSZONY



CORNELIU BABA: PORTRÉ

és más volt, s különbözött az egyes művészek értékrendje és viszonyulása a valósághoz, a magatartásnak ez a hasonlósága formai rokonuláshoz nem vezetett — ami a csoportos összetartozásnak lényeges eleme —, ellenkezőleg, az összkép tarkábbá válását idézte elő. Valamelyest egységes értékkritérium-rendszert kidolgozni így teljesen reménytelen feladat lett volna. Nem is akadt erre vállalkozó.

Ezzel szemben meglehetősen egységesnek hat a korszak fővárosi festészete. Túl a metropolis nyújtotta, egyáltalán nem lebecsülendő anyagi lehetőségeken és kötetlenségen, már azért is könnyen tehetett szert szupremáciára Bukarestben az említett színlátás, mert meglehetősen tágas, sokféle stílusirányzatot megűrő, illetve favorizáló platformján (kuriózumként: a késői román szecessziós festészet is megfért rajta) simán összebékülhetett a festői ábrázolás iránti átlagpolgári igény a Párizsban és Párizs felé tájékozódó műértők és sznobok modernségigényével. Persze, ez a festészet átlagszínvonalát tekintve is rangos volt, nem mellékesen azért, mert ugyanakkor a román alföld sajátos színviszonyai tükröződtek vissza benne. Rangját és tekintélyét olyan, az atmoszferikus oldottság iránt kevésbé érzékeny, klasszikus hagyományokból kiinduló festők hasonlulása is emelte, amilyen például Petraşcu volt; jól kivehető a fokozódó érdeklődés a fényteltettség iránt egy Luchian, egy Tonitza életművében, anélkül hogy ez eredetiségük rovására ment volna. De beilleszthető ebbe a folyamatba a román festészet nagy magányosának, Theodor Palladynak a művészi fejlődése is. Noha Pallady e szecesszió jegyében indult, Párizsban a megtért, a tiszta színekkel való tobzódásból kiábrándult fauve-ok stílusa hatott rá sorsdöntően. A vele ekkor teljes joggal egyívásúnak érzett és tudott Matisse-t későbbi, látványos megújulásában Pallady már nem követte, holott éppen indulására gondolva, lehetetlennek kell tartanunk, hogy ne ismerte volna föl, milyen szédületes perspektíva nyílt ezzel a modern festészetben. Pallady festészete persze határeset, színakkordjai nemcsak a fényteltettségtől temperáltak, ő a román festészetben máig páratlan merészséggel mondott le a színben tetszetős, látványos ábrázolásról, és vállalkozott a színek megtörésére, nem mes szürkékbe ágyazására. Fanyar, intellektuális művészete alighanem ezért maradt egyedülálló.

Külön tanulmányt érdemelne annak részletes nyomon követése, hogyan érvényesül az ozmózis a dobroudzsai színélménnyel Bukarestbe érkező és ott megtelepedő, illetve a Bukarestből nyaranta rendszeresen oda leránduló művészek munkásságában. Egyfelől a paradus, teljesen pormentes, izzó színekben pompázó és ugyanakkor néprajzi egzotikummal is szolgáló dobroudzsai táj kétségtelenül megújító, fölfrissítő hatással volt az oda lejáró festőkre, másfelől azonban a dobroudzsai indulású festőknek éppen a legkiválóbbjainál figyelhető meg a helyi színektől való, mondhatni törvényzerű eltávolodás, párhuzamosan művészetük professzionalizálódásával. A legtipikusabb példa erre Ciucurencu művészete. Az a csupa hús-vér-föld ízű, színpompás, szinte tapintható testiségű líraiság, amely a harmincas-nyegenyes években festett műveit jellemzi, a későbbiekben fémesen csengő akkordokkal ható, elvont színírává, egyfajta „tiszta”, rafinált festői absztrakcióvá szublimálódott, melybe a valóságmotívumokat esetenként megújuló festői bravúrral, már „kivülről” kell becsempészni, jelzésszerűen, vázlatos ecsetrajzzal. Es jellemző módon, a mesternek ez az utóbbi stílusa teremtett iskolát a jelenkori román festészetben.

A két világháború közötti korszaknak kivált az első felében természetesen szóhoz jutottak Bukarestben más irányzatok is, érvényesült például egy modernizált hagyományos realizmus, melyet a társadalmi problémák iránti fokozottabb érzékenység jellemezett, és amely részben összefonódott az akkor jelentkező népies törekvésekkel. Hazahozták a Párizst járó művészek a mindenféle avantgarde irányzatok hírért és tanulságait, ebben a vonatkozásban azonban kereken kimondható, hogy néhány elszigetelt példától — például M. H. Maxytól — eltekintve a kubista-konstruktivista törekvések, de még az expresszionista törekvések sem tudtak igazán meggyökerezni, a szürrealizmusról már nem is beszélve, noha annak egyik nemzetközileg elismert, korai nagysága, Victor Brauner nemcsak hogy innen származott el, de jelentős munkái maradtak itt (ma a bukaresti Művészeti Múzeumban láthatók).

Hogy a tárgyalt színlátáson nevelkedett bukaresti műkritikusok, illetve műtörténészek milyen szervesen érzékelik ezeket az utóbbi irányzatokat, s hogy még az alapp problémák terén is sok minden tisztázatlan maradt, jól érzékeltethetjük azzal, hogy a romániai festészet történetét összefoglaló, *Pictura românească* című reprezentatív kiadványban a (joggal) expresszionistának nevezett Hans Eder festészetét, „filozófiai végikétségese” tekintetében, Victor Brauner művészetével véli rokonítani Marin Mihalache. És még egy szembetűnő példa: a bukaresti Művészeti Múzeumban, 1977 júliusában kiállításon mutatták be a romániai múzeu-

mok és műgyűjtemények expresszionista anyagát; a meglepően gazdag (alig-alig közismert) anyagban a hazai képviselőt mindössze a következőkre terjedt ki: Leon Alex, Marcel Iancu, Iosif Iser, Aurel Jiquidí, Mattis-Teutsch, Alexandru Phoebus, Lascăr Viorel és — ki tudja miért? — Nicolae Tonitza, (Hans Eder viszont hiányzik.)

Bukaresten kívül, mint arról már szó volt, sem a társadalmi, sem a művészettörténeti feltételek nem voltak érettek arra, hogy bármely akkori „izmus“ a maga „tisztaságában“ tartósan érvényesülhessen. Bukarestben pedig az elutasítás mechanizmusa hiúsította meg e törekvések meggyökerezését.

Úgy hisszük, ebben a kontextusban kell keresnünk a megoldást a Mattis-Teutsch-paradoxonra. Közismert, hogy a Brassóba hazatelepülő Mattis-Teutsch János kezdetől — nemzetközi kapcsolatainak fokozatos leépülésével párhuzamosan pedig mindinkább — bukaresti kapcsolatokat keresett, elsősorban művészi elszigeteltségének enyhítése végett; kevésbé közismert viszont, hogy az érvényesülési lehetőségekkel összefüggő és elvárati személyes kapcsolatok felvételére irányuló törekvései mellett művészetében is nyoma van a szemléleti közeledésnek. A már említett kiállításon is szerepeltetett, sajátos mattis-teutsch-i tájképeken feltűnik például, hogy a *par excellence* expresszionista formálásra valló, rajzos körvonallakkal hangsúlyosított színfoltokból felépített kompozíciók belüli, szinte észrevétel nélkül, szerepet biztosít a valóris térformálásnak is. Kései alkotó periódusának alapproblémáját — és problematikusságát —, paradoxális jellegét pedig alighanem abban határozhatjuk meg lényege szerint, hogy a még mindig doktrinér módon felfogott konstruktivista-expresszionista stíluseszményt igyekezett a fentebb tárgyalt színlátás-konvencióval egyeztetni. A reménytelenül kibékíthetetlen ellentmondást persze csak felemás módon tudta áthidalni, mintegy előrevetítve a Ciucurencu-iskola ellenkező véleltől induló, de lényegét tekintve hasonló kísérleteinek a sorsát, amikor az utóbbiak narratív-tematikus igénnyel föladatai társadalmi rendelésnek igyekeznek eleget tenni.

Úgy hisszük ugyanakkor, hogy nem véletlen, hanem valósággal törvényszerűnek mondható, hogy a festői problematikának jobbára a fényteltett színek temperált, hideg—meleg kontrasztjára redukált felfogásával szemben, végül is egy olyan festő tudott valóban hatásosan föllépni Bukarestben, aki egyenesen a rembrandti—grecói hagyományokhoz visszanyúlva alakította ki stílusát. Ebbe a román festészetben azért nem teljesen előzménytelen-rokontalan — Petruscuval például összefüggésbe hozható — nemes és egyéni újklasszicizmusba oltódhattak aztán szervesen a fiatal nemzedék egyes tagjainak szétfutó, újabban például fotografikus tárgyiasságra irányuló törekvései, s ebből nőttek ki többek között a szürrealizmus legalább formálisan — pontosabban: formailag helyesen — megkísértő próbálkozások. Jellemzőnek kell találnunk ebben az összefüggésben, hogy míg Ciucurencu tanítványai közül sokan csak nagyon nehezen tudnak, vagy egyáltalán képtelenek elszakadni művészi köldökzsinórjuktól, addig Corneliu Baba növendékei viszonylag simábban önállósulnak, jóllehet ideig-óráig legalább annyira mesterük hatása alatt állottak, szinte kivétel nélkül.

Corneliu Baba művészetének katalizátor szerepét-jellegét különösen érdekes módon domborította ki egy brassói művész közelmúltban történt bukaresti bemutatkozása.

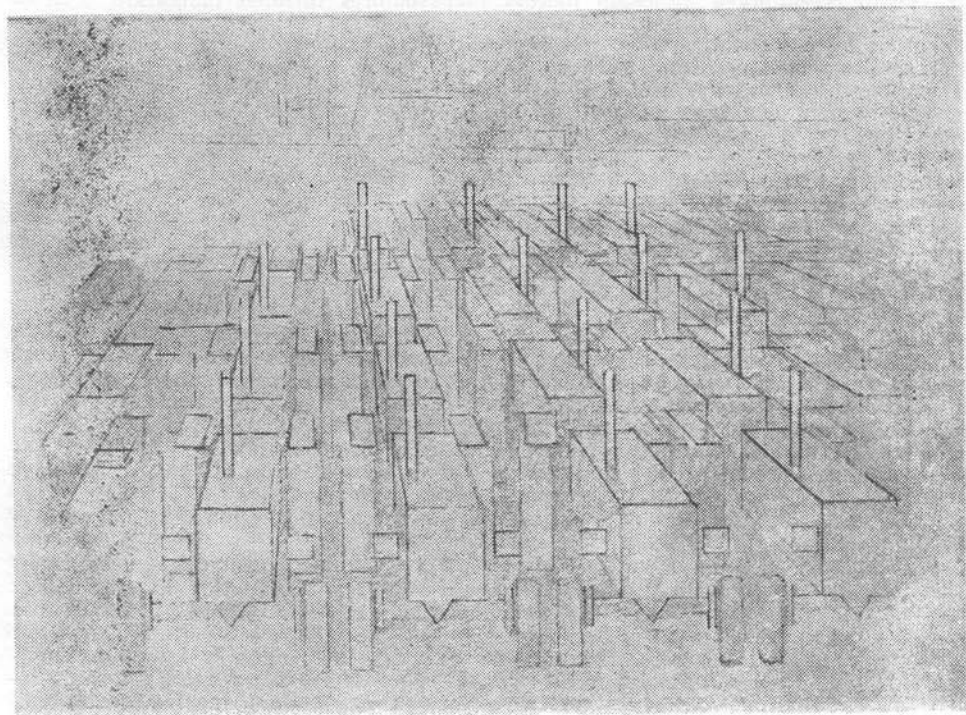
Friedrich Bömches bemutatkozása a Dalles-teremben az 1977-es év bukaresti felfedezésének mondható. Ez a romániai német festő, akinek a külföldi sikereiről inkább csak a szakmai közvélemény tudott, s aki az utóbbi években mindig csupán néhány, de mindig jelentős, az átlagból kiemelkedő festménnyel vagy grafikával szerepelt az országos tárlatokon, gyűjteményes kiállításával nem kevesebbet igazolt, mint azt, hogy egy hiányzó, még véglegesen hiányzóan elkönyvelt fejezetet pótol a romániai festészetben: a munchi, kokoschkai értelemben vett, tehát konstruktivista motívumok híján való expresszionista festészet fejezetét.

Bömches művészete valóban igen közelről rokonítható Oskar Kokoschka művészetével, másrészt pedig — Corneliu Baba festészetével. Az előbbivel az rokonítja, hogy villámgyorsan gesztusokkal színek tucatját csapja, spricelli, csorgatja váznaira, és ebből a színekvargásból mégis teljesen áttekinthető, markáns formát öltő kompozíció bontakozik ki. Corneliu Baba festészetével mindemellett — vagy inkább: mindennek ellenére — a sötét tónusokból fölparazsló, életesen lüktető, sokszínűségükben sem igazán tarka, mert mindig valamely alaptónustól áthangolt színviláguk révén rokonulnak Bömches képei. Viszont az a hatás, amely Babánál teljesen magától értetődő, hiszen ő vegykonyháján gondosan keveri a színeket, mielőtt fölvinné a vászonra, Bömchesnél teljesen váratlanul ér bennünket, mert belőle mintegy kirobannak a festmények; kiállítását nézve az az érzésünk támad, hogy csupán az emberi munkabrárs határai korlátozzák termékenységét.

Bömches gözerővel dolgozik a festészet minden frontján; fest portrét, tájképet, kompozíciót forró, belső és hideg, szakmai szenvedéllyel, fest színesen és antiszínesekkel, képes a színt belefojtani a feketébe, és képes kiemelni belőle. Portréi bravúrosak, a személyiség jelentőségét emelik ki meggyőzően, lelki feltárulkozást inkább csak önarcképei szemléltetnek. Tájképei nem „sikítanak“, sőt meghatározatlanságukban olykor egyenesen meseszerűek, valami nosztalgia ömlik el rajtuk, mint egyébként kompozícióinak egész során, ahol nemcsak a színhangulat, de a motívumvilág sok *déjà vu*-eleme (lovak, szekerek, kendős asszonyok, magányos vándorok) is az egyszer volt, hol nem volt hangulatát ébresztik az agresszív kifejezési forma leple alatt.

Bömches festészete rendkívüli meggyőző erővel bizonyítja, hogy a festői kifejezés számára a szín egyszerre minden és semmi, vagyis a szín a szolga, s a művész az úr.

Friedrich Bömchesnek már van esélye arra, hogy ez a tanulság Bukarestben is méltánylást nyerjen.



Alexandru Ciucurencu: Traktorok