

KOMOR ANDRÁS KÉPZŐMŰVÉSZETI TÁRGYÚ ÍRÁSAIBÓL¹

MÁRFFY ÖDÖN, LESZNAI ANNA, KERNSTOK KÁROLY, BERÉNY
RÓBERT, KMETTY JÁNOS, DÉSI HUBER ISTVÁN ÉS MÁSOK

MÁRFFY ÖDÖN MŰVÉSZETE²

Márffy Ödön művészi pályájának utolsó tíz esztendeje a közeledés a fényhez, a verekedés a fényvel, az eláradás a fényben; ami érdekli: a szétbomló formák, a lirizáló színek. Nyugtalan művészet ez, ha gyökere még olyannyira az életöröm nyugtalansága is, egy túlságosan vitális festői fantázia művészet, ami semmit sem hagy a helyén, robbant, erejével majdnem annyira feszíti maga körül a világot, hogy az kis híja össze nem dől. Erős és örömet adó művészet, amely, különös módon, nem keresett külön formanyelvet magának, hanem az impresszionizmus eszközeit fokozta fel, amíg azok erőt jelentettek, a színek fátyolossága helyett a színek ujjongását, elomló testek helyett az élet szüntelen feszültségét.

Az új magyar művészetnek egyik legjelentősebb értéke Márffy munkásságának ez a tíz éve. Új és egyéni hang ez a piktúra, ha megihletői közt lehetne is neveket említeni, elején, a Tango-portré keletkezésekor, Kokoschkát, később Renoir (nem a rajzos formaújító, a maillolos lábú, hanem a színes Renoir) és Matisse-t. Az izmusoktól függetlenül válik Márffy modernné – a korszakának csupán első képein találni a kubizmus töredező vonalait s a lehatárolt részletek mozaikos egymás mellé rakását – önmagától, ösztönéből, temperamentumával, azt hiszem azzal, hogy művészte elsősorban színélményeiből kel életre. A természet színekké lesz az ő szemében, e színek szerint alakul át képpé s a vásznon a színek már nem a természet színei. Elképzelt színek, egy domináló lilából fejlődnek fel leginkább, egy merész lilából, amely több a természetnél, mert művész álmolta meg, még merészebb pirosak meg sárgák – s ez a színtestítés ösztönös vallomás a művészet modern alaptézise mellett, amely a természetet nem megközelítendő célnak vallja, hanem anyagnak, melyet a művészet a maga eszközeivel, a maga képére hasonlít át.

A döntő problémája ennek a festészetnek, a probléma, amelytől teljesen függ, az, hogy a színek helyettesítsék, jelentsék, fejezzék ki a formákat. Ez az, ami merészen elkülöníti a Manet és Monet impresszionizmusától. Ahogy ott a színekben a vonal ellazul, a tárgyak határán az anyag valósága bizonytalanná válik, Monet képeiben valósággal sejtelmes rezgés, amelyben minden összefolyik, – a mai festő

¹ Összeállította és közreadja: Markója Csilla. Készült a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával.

² KUT, 2. 1927. 4/5. 2-6.

nem nélkülözheti a cézanne-i piktúra tanítását, a struktúra hangsúlyozott elvét, festőinek és rajzosnak kell egyszerre lennie. Ha a fény szétbontó hatásait figyelni, visszaadnia ezt az ezerféle bomlást, de úgy, hogy ugyanakkor architektúrát is adjon. (Más utakon, de Seurat pointilizmusa ugyanezt dokumentálja). Márffy keresései a tíz év fejlődésén belül ebben merülnek ki: a két tendencia kiegyensúlyozásában. Nehéz feladat ez; a problémát egyszerre megoldani nem lehet, száz és száz alakban jelenik meg s egyiknek mintha semmi köze se lenne a másikhoz. Mindig új s mentől többet megoldott belőle az ember, annál több újat s megoldásra várót talál mögöttük. Még csak fokozatosan közeledni sem lehet feléje, úgy, hogy kép kép után, mindegyik, ha bármily kicsi lépést, de lépést jelentsen. Az egyik kép nehezen kiverekedett eredményei nem használhatók fel a másíknál, szűzen, szinte elfeledve minden korábit, kell állni minden alkalommal a vászon elé; a festőnek majdnem csak azt szabad tudnia, hogy mit nem szabad. Majdnem a fejlődésre sincs lehetőség, a keresés nem juttatja a festőt eszközökhöz, amelyekkel biztosan építhet, csak nehezebbnek, bonyolultabbnak mutatja a problémát. Eredményekre juttat, nagyszerű képekig, amelyek a fény és a forma játéka, de a problémát megoldani nem tudja talán soha.

Márffynak így ez az egész fejlődési étapja nem más, mint keresés. Nyugtalan, magával verekedő, hol a technikai tudást fokozó, hol azt megtagadó attitűd, néha hirtelen nekilendülés, amely keresztülviszi a legnehezebb részleteken, máskor tévovázó megállás egy apróság előtt. Nincs egyenes vonala ennek a tízesztendő munkának. Nem múltó kísérletezés az végtől végig, elindulva újra és újra előlről. Állomásai vannak: egyszer azzal próbálkozik, hogy nem állít semmi korlátot a színeknek, eljut a szabad, a természettől végképp elvont színekig, hogy a színek élete jelentsen mindent; aztán lefokozza a színeket szinte a század eleji nagybányai naturalizmus színkálájáig, összefogottabbnak kíván hatni; megint nekiszabadítja színlátomásait, de alattuk, vagy köréjük kontúrokat von, ecsetvonásait próbálja rajzszerűen meghúzni, grafikusán próbál hatni; aztán visszatér ahhoz a képkompozícióhoz, amely háttérre épít s egy nyugodt színfelülettel próbálja nyugtatni az előtér kavargó színeit. Minden újabb kísérlet nagy belső harcok következménye, harcoké, amelyek a maga elért legszebb eredményeit kívánják áldozatul, amelyekben magát kell legyőznie, hogy megújíhasson. Márffy erős tehetségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy ezeknek a belső küszködéseknek a képein semmi külső nyoma. Könnyednek hat minden képe, mintha csak kiömlött volna keze alól, frissességüket nem fárasztja semmi spekuláció, életujjongásuk nem tompul el semmi rosszkedven. Az ilyen belső tusakodások alatt csak súlyosabbá érnek, de nem lesznek „nehezek”. Ösztönös művész alkotásai.

A plein-airből indult el Márffy piktúrája, de amihez eljut, több a levegő festésénél. Nem csak a levegő hatása a tárgyakra érdeklő, az anyagnak foltta, a vonalaknak rezgése, a színnek színekké válása, hanem maga a levegő, a titokzatos, megfoghatatlan levegő. Az ő levegője él; mozog, érzései, szenvedélyei vannak; az ő levegője expresszió. S ez egyet jelent azzal, hogy Márffy sohasem a tárgyat festi le, hanem az izgalmat festi meg, amit a látvány benne keltett. Nem látás-élményeket, ami az impresszionizmus, de magát az egész lelki komplexumot, amelyben a külső élet

s a maga belső élete találkozik. Teljes intenzitású élményfestészet ez, – Kállai Ernő pár év előtti tanulmányában ebben látja Márffy művészetének lényegét – hogy nevet is adjak neki: expresszív impresszionizmus.

S ha itt az impresszionizmuson túl is jutott ez a piktúra, az impresszionizmus nagy veszélyét tovább hordja magában: a pillanatnyiságot, ami az impresszionizmus nagy eredménye s nagy értéke, de ami a másik oldalon egyet jelent a befejezetlenséggel. A modern művészetnek az a fordulója, amit általában klasszicizáló folyamatnak szoktak nevezni, de ami valójában nem más, mint a komplett képfomára való törekvés, a művészeteknek mai, mind határozottabb, tisztázó s tisztuló korszaka határt von Márffy keresései elé. Elismeri mindazokat az értékeket, amiket ez a fajta művészet felmutat, de nem fogadhatja el. Lezárságot követel s ezzel együtt tárgyilagosságot a természet objektumaival szemben s elsősorban nyugodtságot. Picasso, Braque kubizmusa ezt az utat vette fel, a köbökre való bontás helyett a racionalista s végletekig keresztülvitt térbehelyezést, ez tette Derainnél aktuálissá a renoiri formakultuszt, ez a jelentősége Utrillo architektúra-festésének s a német Sachlichkeit-festőknek, Schrimpfnek, Dixnek. Nem elfordulást jelent ez az izmusok problémáitól, hanem azok helyeslését és tökéletesítését.

Márffy művészetében ezek a fellépő problémák új etapot ígérnek. Nem akar és nem tud megállni. Ősi nyugtalanságával harcot indít nyugtalansága ellen, hogy nyugodttá legyen. Utolsó esztendejének minden képe küszködés a lehiggadás felé. Megmarad a színek festőjének, de színei már nem foltok, hanem helyek. Megmarad fényimádónak, de a fény képein más szerepet kap és képeinek más értelmet ad. A nyugodt, esti fény életét figyelő most. Legújabb, kiállításon még nem szerepelt képein már ezek az esti élmények keresnek kifejeződést. Még nem megoldott képek, de a rokonszenves bennük éppen ez. Még nem érték el az elmúlt tíz év legszebb értékeinek, a nyergesújfalusi interieurnek, a Szépművészeti Múzeumban levő Anya gyermekével képek nivóját, de épp ez az újra előlről való nekiindulása az imponáló. A már nem egészen fiatal Márffyban egy új, egy fiatal festő születik. Hova ér, mire viszi ez a festő, ma nem tudni még. Csak sejteni lehet a lehetőséget. És hinni, hogy elindulásával a magyar művészet új értékekkel fog gazdagodni.

(1927)

KIÁLLÍTÁSOK³

1. Az Ernst-múzeum új kiállításával szenzációt akart és szenzációnak kiugratta Aba-Novák Vilmost. A szenzáció körüli nagy dobpergetésben aztán valahogy elfelejtődött a kiállítás legkiérettebb, érdemes festője, Ziffer Sándor. Elfelejtődött könnyen, épp legjobb értéke, a feltűnés eszközeit kerülő halk szavúság folytán. Ziffer képein semmi esemény, semmi drámaiság, képek csak, festőien átélt élmények megnyilatkozásai, csak festői mondanivalójuk van; ezért tiszták, ezért komoly képek. Szerethetjük őket, különösen hegyi tájait, letompított dekorativitásukat, mely a puritánok színessége,

³ Pandora, 1, 1927, 6. 122-123.

szinte cézanne-i objektivitásukat, mely az ént az ecset alatt hagyja és soha nem hozakodik vele elő. Lassan érő festő, ez érzik minden vásznán; magával soha-meg-nem-elégedettsége nem tudja, mikor dolgozza túl a képet, úgyhogy az részeiben heterogénné válik, mint reprezentatív kompozíciói, amelyek épp ezért befejezetleneknek hatnak. De ugyanakkor komoly tehetség munkáiban, aki az új magyar piktúra legjobbjai között követelhet helyet magának.

Aba-Novák Vilmos mindenképpen alkalmas arra, hogy szenzációvá kiáltsák. Hatalmas temperamentum, amely minden munkájával monumentálisnak hat, de úgy, hogy le nem sújt, inkább magához édesget. Ezt a kissé robusztus óvatosságot talán hibának is kéne vennünk. Valahogy nem érezzük mindenütt szükségyszerűnek ezt a monumentalitást, amely gyakran nem válik a kép részévé, hanem szinte ott ágál a kép előtt. Nagyon is mutogatja az erejét, különösen a színeiben, amelyek csináltan és indokolatlanul vadak. Annál teljesebb pár kisebb dolga, az Útépités című elsősorban, amelyben lehullottak már a festői külsőségek; közvetlen, friss kép, amely festője nagyszerű tehetségének új és tiszta útját ígéri s neki is, de annak az egész festőcsoportnak, amelynek Aba-Novák tagja, a legszebb eredményét hozta meg.

Patkó Károllyal már nagyobb baj van. Ő is a színekben botlik meg, mint társa; de Aba-Novák túlverte magát a szín nehéz problémáján, Patkó meg benne édeleg. Nem színes, hanem tarka, ami majdnem egy az ízléstelenséggel. Hiába a bevált klasszikus kompozíciós-séma, ez a tarkaság felborítja a képeit. A formák egybe-komponálásánál ugyanígy vagyunk nála: olyan festő munkái ezek, akinek a tudás a kisujjában van; de csak a kisujjában. Képarchitektúrák, ahol köbök és szögek helyén át nem élt testrészek gömbölyödnek egymásra. Üres képek, épp azok az imponderábilák hiányoznak belőlük, amik a képet művészetté teszik.

Kelemen Emilről nem igen lehet mit mondani, vázlatos, bizonytalan grafikai ma még annyira semmitmondók.

Feiks Jenőből hiányzik a biztos rajztudás, ecsetkezelése tétovázó.

2. A Károlyi-palota két szerencsétlen világitású termében gyerekember akadémiai növendékek kívántak számot adni eddigi munkájukról s próbáltak eladni egy-egy képet. Venni nem vett tőlük senki, s az ismert pesti műbarátok elfelejtettek benézni hozzájuk. Kár pedig. Mert többé-kevésbé tehetséges fiúk, akiknek jól esik frissességét érezni s jólesik találgatni róluk, hogy ugyan melyik viszi majd valamire. Nevüket sem kellene ideírni, hisz még nagyon nem maguk nyelvét beszélnek. De jó úton vannak, ott, ahol mesterüket követik, s kivált ott, ahol kezdik megtagadni. Ma értékük még az iskola érdeme. De kíváncsi vagyok: mi lesz Berecz Ferenczből, Csapek Károlyból, Galló Mihályból, Ikusz Henrikből, Országh Ferencből, ha majd a maga lábára áll?

(1927)

KERNSTOK KÁROLY ÉS BERÉNY RÓBERT⁴

Két festő, – a *Századunk*, amelynek programján a képzőművészet kérdései kívül esnek, mégis foglalkozik velük. Mindkettőjük múltja megkívánhatja ezt, nem politikai: művészi múltja, amely azonban, mint Magyarországon minden újat kereső

törekvés, külső összefüggéseiben mégis csupa politikum volt. Mert a hajdani Nyolcak első kiállítása nem lehetett légtüres térben lejátszódó csakis művészi esemény, ahogy Ady lírája, Bartók muzsikája „politikát” vont maga után, a modern magyar képzőművészek útját is politikumok gátolták és támogatták. S annak a politikai állásfoglalásnak, amelyért a *Századunk* ma él és amellyel életét igazolja, legmélyebb emberi indítékai egyik azzal a művészi látással, amelyet Kernstok és Berény képei dokumentálnak.

Nem mintha képeiknek ilyen értelmű mondanivalók adnák meg a súlyát; nem, sőt éppen azért, mert képeikben semmi ilyen tartalom nincs. Mert a Nyolcak elindulásának jelentősége épp az volt, hogy az akadémikus, irodalommal telített festéssel szemben oly művészi utakra akart mutatni, amelyeknek problémái sajátosan és tisztán képzőművészeti problémák (s a Nyolcak kiállítása körül lezajlott „politikai” surlódásoknak az oka is csak ez volt). Nagybánya után s Nagybánya mellett, a hivatalos művészet elleni állásfoglalás ez is: az első próbálkozások Cézanne nevében, az első, talán még dadogó kísérletek, amelyeken érezni, hogy a kubizmus a levegőben van, az első jelentkezése annak az új jelszónak, amely azt hirdeti, hogy a külső természet s a művészet törvényei nem egyik, az első kirukkolása a „modernségnek” – s mindez elég, hogy kígyót-békát kiáltssanak rá s hogy kijelentsék: „a haza veszélyben”.

Képek, amelynek irodalmuk nincs. Tíz év után, a modern magyar művészet válságos tíz éve után, Kernstok és Berény képei ma is ezt a ma már nem új, de egyetlen érvényes elvet hirdetik. Kernstok talán inkább a korai képeiben, mint mai dolgaiban, amelyek egy *muzeálisan klasszikus* képideál felé próbálják simítani a deformálással dolgozó modern piktúra darabosabb, merészebb lendületű vonalait. Nem harcos képek többé: összefoglalásai egy páratlanul kulturált művészi múltnak, revíziói, leszelídülései a maga régi legszebb értékeinek. Az izgalmat beléjük a múlt, Kernstoknak ma is aktuálisan modern múltja hozza: a plein air új megérzését teremtő *Szilvaszedők*, a klasszikus képkompozícióból új formákat ébresztő *Lovas aktok* kora. Oly művész, akit fiatalága a mai fiatalok legéjére állít.

(1928)

A LEHIGGADT MAGYAR MŰVÉSZET⁵ KIÁLLÍTÁSOK MARGÓJÁRA

I.

Kellettlenül járok a kiállításokra s mind ritkábban; s ha kijövök egy-egy kiállításról, azon kapom rajt magam, hogy még rosszabb lett a kedvem. Nem mintha visszás látványok sértenék a szememet, művészietlen képek meg rosszabb szobrok, vagy az hangolt le, ami mindig is a legbántóbb: a nyilvánosság elé kívánczó tehetőség telenség. Jó művészek munkáit néztem végig, olyan festők és szobrászok leg-

⁴ *Századunk*, 3. 1928. 197–198.

⁵ *Szép Szó*, 1, 1936, 3. 268–273.

frissebb természetét, akik évek óta izgatóan érdekelnek, akikhez – hogy úgy mondjam – állandóan „közöm volt”, hevültem és heveskedtem értük, akiket a mai magyar művészet legjobbainak tartok. Korábbi szereplésük annyi szép örömet szerzett s most – hiába akarom tagadni –, most gonosz és zavaró érzéseket keltenek bennem. Nem, nem lettek azóta sem rosszabbak, a tehetségük nem szikkadt ki s kezük nem ügyetlenedett el; – a kiállításokon nem ilyesmi bánt. A falakon élém sorakozó művekben valaminek a hiányát érzem, tán nem is annyira a szemem, valamely más érzésem veszi ezt észre, valamit nélkülözök, talán a lendületet, a „kísérletek” mindennél jelentősebb izgalmát, a meg nem juhódó fiatal vadságot, pontosan nem tudnám megmondani, de a hiányérzés fanyar íze ülepszik a számra, úgyszólván minden újabb kiállítás után.

A kritika, általánosságban, a magyar művészet lehiggadásáról számol be, elégedetten s mintegy értékelésképpen, s megállapítja, hogy e lehiggadásban művészeink megtalálták a kapcsolatot a magyar hagyománnyal s megtalálták az utat a helyes fejlődés felé. Nem céltalan okvetetlenkedés-e, ha én most a magam érzéseivel hozakodom elő? Hogy épp ezzel a lehiggadással nem tudok megbékülni, hogy ezt a *nem magától megérő, hanem programszerűen létrehozott* nagy lehiggadást gyanúsnak érzem és szinte gyilkosan ártalmasnak tartom? Évtizedes közöny s ostoba félreértések után a modern magyar művészet eljutott odáig, hogy kezdik megbecsülni s már hivatalosan sem vonakodnak attól, hogy értékeit ünnepeljék. Nem ünneprontó kajánság-e, ha most mégis arról beszélek, hogy baj van e művészet s még nagyobb baj e megbecsülés és ünneplés körül?

Művészetünk mai megállapodását oly szépen hangzó s megvesztegető szólások fogják közre, hogy nagyon nehéz s fölötte hálátlan érveket felhozni ellene.

Legelőször is: e lehiggadt modernségben nagyon éles szemű művészetmagyarázók felfedezték a magyar szellemet. Hogy mi a jellegzetes magyarság a képekben s különösen a szobrokban, azt persze igen körülményes lenne szavakba fogni. Ha a képzőművészetben a téma lenne a fontos, akkor a népi vonásokat első pillantásra meglátná a szem: paraszti figurák, falusi táj nádtetővel s ákással, csendélet népművészeti motívumok bevonásával, – nem az ilyen külsőségeken múlik a magyarrá osztályozás kényes kérdése. Némely exportra dolgozó modern művészünk ugyan épp e képein zsákszámra összehordott magyaros cífraságoknak köszönheti külföldi sikereit s hazai tekintélyét, de a kötelező magyar szellem legelszántabb hirdetői sem merik ezt a modern formák közé ültetett zsánerfestészetet követendő példának állítani. Aki csak valamicskét foglalkozott esztétikával, tudja, hogy a képzőművészet minden alkotásnál inkább a műhely, a technika kérdése. Zolai eszközökkel fordulhatok a magyar paraszt felé s magyar regény kerül ki a kezemből, Brahms formanyelvébe öltöztethetem népi melódiáinkat s művemet mégis majdnem teljes joggal nevezhetem *Ruralia Hungarica*-nak; de a legmezőkövesdibb menyecske is német képpé válik, ha a müncheni piktúra emlékeitől nem tudok szabadulni s Kossuth Lajos is nemzetietlen bábbá silányul, ha a hivatalos magyar szobrászat tanításait folytatom.

Mikor és mivel válik hát a kép meg a szobor magyarrá? A hazai határok között érvényes új esztétika megfogalmazói épp ebben a lehiggadásban látják azt a döntő

mozzanatot, amellyel művészetünk a maga való magyarságára eszmélt. Mint egyebütt, itt is igen szép szavak állnak az elmélet rendelkezésére: „a magyar föld tiszta nyugalma”, „a túlzásoktól idegenkedő, józan magyar nép”, „az egészséges konzervatív magyar lélek”, szavak, amelyek, más vonatkozásban, kőkemény fogalmakká merevedtek, mindig és mindenütt előforduló formulákká, mindenkire kötelező vezényszavakká, amelyekben kételkedni, amelyek mögött az embert keresni tilos.

E „lelki” értelmezésen túl egyéb, mesterségbeli kritériumokat az új esztétika nem igen talált. A szobrászat területén éppenséggel semmit. A festészetben valaha a színárnyalatok, a valőrök tiszteletére alapozta a mindenáron nemzeti jelleget kereső kritika a magyarán való festés elméletét. Az új szépségmagyarázók a mondvacsinált s ingatag elméletre nem hivatkozhatnak, művészettörténeti neveltségük tiltja; bizonytalanabb s lazább motívumokkal dolgoznak, de a teoretizálásnak ugyanazzal az elvakult erejével. Nagybánya zöld erdeinek és mezőinek emlékeit keresik a mai magyar piktúrában s nem túllok, amikor azt mondom, hogy e mély és meleg zöldekben találták meg a magyar tradíciókat s nem túllok, amikor azt mondom, hogy ehhez az új esztétikához igazodó festészetben ezért tengenek túl, már-már szemrontóan, a zöld színfoltok.

Több pozitívumot ennél a nagyon kevésnél az új esztétika aztán nem is tud mondani. Merészen a könnyebb végén fogja meg a dolgot s ha nem sikerül annak a meghatározása, hogy mi a magyar művészet szemmel látható ismérve, kijelenti, hogy mi nem az. Nem számíthat magyarnak, ami a Párizsból kisugárzó művészi szellemet követi, ami az École de Paris törekvéseivel és megoldásaival igyekszik a magyar művészetet gazdagítani. Hogy miért nem lehet Párizs tanítása magyarrá, miért idegenedik el jobban a magyar szellemtől, aki Párizsba, mint aki például Rómába megy, arra az elmélet nem ad feleletet; de a zárlatot kérlelhetetlenül fenntartja mindennel szemben, ami a Montparnasse levegőjét hozza magával Pestre.

És következik mindjárt aztán a szigorú ítélkezés a Párizsban élő művészet fölött. Az ítélet súlyos kimenetele felől nem lehet kétség. A magyar művészeti cikkekben legalábbis havonként egyszer szörnyű halált hal a párizsi iskola. A halál neme állandóan változik: az izmusok, a művészet e korcs szülöttei, életképtelennek bizonyultak s végük; a korlátlan szabadság, amelyet Párizs művészei hirdettek, zsákutcába vezetett; az École de Paris vezető személyiségei már be is látták, hogy művükben nincs tovább fejlődés s többé nem dolgoznak; hogy nincs utánpótlás, egyetlen új fiatal név se, amely hangosabban és ígérőn csengene; hogy az egész párizsi iskola csak a háború utáni idők átmeneti jelensége volt s ma már jelentősége semmi sincs. És így tovább. A párizsi művészet lejárta magát, Párizsban nincs többé helye a nap alatt.

Így szól a honi műbírálók zord diagnózisa. Pénzügyi gazdálkodásunk Párizst jó néhány ezer kilométerrel távolabbra tolta tőlünk, mint akár csak öt esztendeje feküdt; nehéz ma kiutazni s meggyőződni arról, hogy a magyar sajtó komor híradásaiból mennyi az igaz. Egy-két folyóirat azonban elérkezik Pestre is és nem túlon túl nagy fáradtság beléjük lapozni; s már az illusztrációkból megállapítható, hogy akinek „megtéréséről” itt oly ellentmondást nem tűrő hír járja, az eddigi útját még következetesebben s még „vadabbul” folytatja; hogy akiről a hazai tudósítások

ismételten megírták, hogy letört és megállt, az legújabb műveiből épp az imént rendezett meglepően gazdag anyagú kiállítást; látható e folyóiratban az is, hogy a néhány év előtt elindult fiatalok, ha még nem jutottak is el a végső kibontakozásig, de dolgoznak és fejlődnek és épp a halálraítelt izmusok vonalában. A gazdasági krízis meglasztotta csakugyan a párizsi művészet ütemét, a mozgalmassága csökkent. Ám annál inkább elmélyült s csak annál inkább mer és tud tovább is kísérletezni.

- De mi nem tűrhetjük - hangzik a végső ellenvetés -, hogy művészetünk az École de Paris függvénye legyen!

Kis ország vagyunk, képzőművészetünk múltja alig több száz évnél. Ez a múlt komoly tehetségek egész sorát dobta fel, ám ez a múlt megtanít bennünket arra is, hogy a magyar tehetségek akkor juttatták kifejezésre legértékesebb mondanivalóikat, ha megfelelően bele tudtak kapcsolódni a nyugat egyik helyes művészeti irányába; a magyar művészet nagy tragédiái mindig azért következtek be, mert hazai ferde jelszavak eltérítették tehetségeinket a nyugati művészet problémáitól. Ezeknek a tragédiáknak a szelét érzem a mostanában megnyíló pesti kiállításokon. Művészek szerepelnek, akiket szeretek, akikhez régi s őszinte barátság kapcsol. Bűn lenne, ha ezt az érzésemet - tapintatból vagy gyávaságból - elhallgatnám.

II.

Az 1920-as évek táján a hazai viszonyok a művészek két csoportját állították szembe egymással. Egyik a Múcsarnok hivatalosan elismert sablonjait ismételtető festők és szobrászok nagy tábora, melyet az állami díjak és rendelkezések özöne táplál. Ők vannak előtérben, a sajtó s a hivatali fórumok szócsövén csak az ő hangjuk hallatszik. Mellettük szinte nem is látszanak a többiek, nem jutnak szóhoz, legfőljebb egy-két műkereskedés eldugott törpe termében, úgyszólván senki sincs, aki foglalkozzék velük. Modernnek s a „modern” szó rossz csengésű ezekben az időkben; minden kép és szobor, amely eltér a Múcsarnok szabványaitól, a hozzá nem értő, de annál illetékesebb fórumok szemében, nemzetrontó kommunizmus bűnében gyanús. Ez az az idő, amikor, hivatalos intézkedésre, közvetlenül megnyitás előtt le kell akasztani egy kiállítás legjobb képeit - kissé merészebben látott balatoni tájakat -, mert felforgató eszméket hirdetnek. A kis országok életképességük bizonyítékát akarják adni, műveltségük fényeit próbálják csillogtatni az európai nagy államok előtt. Vándorkiállításokat rendeznek. Magyarország részt vesz ebben a szép versengésben, de anyaga mindenütt rendre megbukik, mert a hivatalos válogatás nem engedett közéje oly művet, amely a nyugati művészet színvonalán áll.

Mi lehet az oka, hogy, tíz-tizenkét év múltán, ma a hivatalos érdeklődés szemmel látható nyájassággal fordul e régebben oly tilalmas művészet felé? Engedékenyebbé lett azóta hivatalos szellem? Megértőbbé és lojálisabbá? A jelek ilyesféle demokratikus türelemre vallanak, sőt, hogy tovább is megmaradjak a politikai kifejezésnél - majdnem a liberálizmuson túlmenő radikálizmus az, amivel, most egy ideje, vállalni kezdik művészetünk baloldalát.

Nem véletlen, hogy politikai kifejezések kerültek a tollam alá, mert ez az egész nem egyéb, mint politikum. Nem emelkedett és messzire néző, hanem életünkben

mindennaposá vált, szívósan közönséges és lapos pártpolitika. Nem holmi ijedt idegesség mondatja ezt velem, nem „látok rémeket” s - előre hallom az unisono felhangzó ellenérveket - nem akarok semmit „erőszakkal belemagyarázni”.

Az európai fasizmus két jelenségére gondolok. A horogkeresztes Németország legfőbb igyekezete az, hogy tevékenységét a fiatalok mozgalmának állítsa be, legerősebb propagandája a glédába állított és lelkesé dresszírozott ifjúság. A fiatalságra hivatkozni mindig is a leghálásabb és leghatásosabb frazeológia, a fiatalság forradalmi színezetet ad minden mozgalomnak, még ha az lényegében a legreakciósabb is. Mussolini minden szereplésének állandó kísérője valamilyen dekorativitás. Németországban ez katonai pompává merevedett, Róma azonban máig is megmaradt egy lazább és gyermetegebb, úgy szokták mondani, latinabb színességnél. Az olasz operák teatralitása ez, szemre kedélyesebb, de, politikai minőségében, lényegében egy a nyomasztó német ünnepélyességgel. Ehhez a dekoratív propagandához a mai Olaszországnak szüksége van a művészet modernebb formanyelvére, amely, iparművészeti alkalmazásaiban, hangos és plakátszerű. Az olasz fasizmus első pillanattól kezdve magához is kapcsolta hazai művészetének legszélsőségesebb képviselőit, őket tette meg hivatalos művészeivé; s nem utolsó sorban e modern művészetnek köszönhető, hogy a fasizmus ma mint modern államforma él a köztudatban.

Bármily csábító is a fasiszta államok művészetének kulisszái mögött kutatni, bizonyára sok minden érdekesre bukkanna is rá az elfogulatlan szemlélődő, e külföldi kitérők után térjünk most haza.

Az új magyar művészetpolitika e külföldi példák kissé megkésett, kissé megszelídült, a teljes következetességig nem merészkedő s épp ezért színtelenebb mása. A „fiatalok uralma” szereti kellelni magát a magyar ifjúság előtt s jónak tartja, ha mind sűrűbben mutatkozik karonfogvást a magyar szellem fiatalos megnyilatkozásaival. Persze, nem mindenkibe karol bele, hogy valakihez felkaroló mozdulattal közeledjék, ahhoz ennek is hajlandóságot kell mutatnia a közeledésre: megfelelő módon simulékonynak kell lennie, egyes rossz szokásait le kell vetnie. A hivatalos álláspont szívesen megalkuszik, de ő is némi megalkuvást kíván.

Nos, az új pesti kiállításokon mind szembetűnőbb lehiggadási folyamatot nem tudom másnak látni, mint e felülről kívánt s igyekvő megalkuvásnak. Távol áll tőlem mind e művészeket rosszhiszemű szolgálatkésztséggel vádolni, tudom jól, annak is megvan a maga elmélete, mesterségbeli érvelése, mellyel lehiggadását indokolja; legföljebb ők nem tudják, hogy ez nagyjában mindig is így szokott lenni: ki-ki azt hiszi, hogy a maga egyéni s komoly vívódásai árán jutott el változott álláspontjáig, holott pedig csak egy kívülről ható erőhöz alkalmazkodott. Komolyan érzem, hogy ama művészek közül, akikre gondolok, sokan őszintén hiszik, hogy belső szükségből higgadtak le s eszükbe nem jutna az, hogy voltaképpen inkább mesterségesen lehiggasztották őket.

Esztelenség lenne azt mondani, hogy a rájuk ható politikai erők folytán most e művészek tehetsége megkisebbedett. Igenis, tény az, hogy művészetünk ma élő legjobbjai ők. De ez még lehangolóbbá teszi a helyzetet. Mert azok a fiatalok, akik

távol tartják magukat a lehiggadástól, megfelelő irányítás nélkül s már-már csak csupa daczból is, munkáikban merészségüket s nem tudásukat akarják hangoztatni. Egyes fiatalok szándékosan „vadulnak”, felelőtlenül és tudatlanul. Hozzájárul ehhez még az, hogy Párizstól várnak ihletet, de – gazdasági okokból – nem ismerhetik meg a párizsi művészetet; csak reprodukciókból kapnak ki bizonytalan támaszpontokat, ízlésüket igazi iskolázottság nem támasztja alá. Kétes próba lenne hát e meg nem alkuvó fiatalokat szembeállítani a higgadás hirdetőivel. Mégis – nem a paradoxon kedvéért mondom – e fiataloknak van igazuk.

Igazságtalanság lenne állítani azt is, hogy ez az új művészetpolitika szűk klikkeket alakított volna ki, a divatos faji elméletek tanítása szerint, vagy akár úgy, hogy kizárt volna mindenkit, aki nem vállalja egészen a lehiggadás elméletét. Örök forrongókat is befogad ez a politika, alibiként, akár, mert az egyik sokkal súlyosabb egyéniség, semhogy kihagyása ne lenne szembetolakodó hiány, akár, mert a másik könnyű fajsúlyú s külsőséges modora igen alkalmas arra, hogy mutatós „schlepper”-ként állítsa ki a maga széles koncepciójának bizonyítékául. Nevekre hivatkozhatnám, ha nem idegenkedném annyira a névfelsorolástól. Mert, bevallom, a művészeknél most jobban érdekelnek a jelenségek; sőt ezeknél is jobban az, ami a jelenségek mögött van.

Igen, pártpolitika ez, mint ahogy az új esztétika egyik jóhiszemű, de ügyetlenül fogalmazó szószólója meg is írta: „Fiataljaink... ahelyett, hogy egyöntetű, nemzeti művészet kialakulását munkálnák, széttörik azt”. Nemzeti egyöntetűség – nemzeti egység! Önkéntelenül is mennyi mindent elárul ez a mondatocska.

S a kiállítások termeit járva, nem tudok szabadulni attól az érzésemről, hogy lám, egy akt két gömbölyű melle közé, egy csendélet fehér bögréjébe és sóskiflijébe is minden bonyolult szövevényességével bele tud férközni a napi politika.

(1936)

LESZNAI ANNA⁶

Hölgyeim és Uraim!

Nehéz feladatra vállalkoztam, amikor most Lesznai Anna művészetéről akarok beszélni. Mert mit mondjak? Öltözzem a művészettörténész szomorú ferenc-józsefjébe s untassam magukat? Vagy vegyem kölcsön a kritikus fölényes gesztusait s azokkal tetszelegjek itt? Mit mondjak? Könnyíteni akarok a feladatomon s magam helyett beszélgetni próbálom Lesznai Anna képeinek egyik figuráját. A széles tomporú, de madonna arcú parasztlányt, vagy a sáros csizmájában is átöltözött királyfiként lépkedő béreslegényt kérdezzem-e ki? Nem, a legjobb lesz Lesznai Anna legállandóbb figuráját, a minden kép sarkában vagy háttérében ott feketéllő, kaftános lengyelzsidót meginterjúvolni. Nem kell félniük, szakállas, pajeszos hitsorsosom a legkifogástalanabb magyarsággal beszél.

⁶ OSzK Kézirattár, Fond, 29/1. 54-57.

Honnan jöttél? – kezdem a kérdezősködést.

Lesznáról.

Hol az a Leszna?

- Kicsit a felvidéki Körtvélyes táján, kicsit meseországban. Pontosan megmondani nem tudnám, mert pontos határai nincsenek. Félig valóság, félig képzelt tájék ez. Gyönyörű vidék. Bizonyos Lesznai Anna nevű költő valaha így írta le:

Kéklő úton nyárvérű fű virít
Kökény habja kacag
A tiszta légben eljövendő
Cseresznyék cseppje cseng.⁷

És:

Ott örömet lihegő dombon kemény makk cseperedik tölgyé
Ütemre tavasszal az ember illatos méntát kaszál.
Játszódo gyermekek futnak, visongnak ciripelő gyeppen
Gereblyés lányok inge, ingó fehér virág.
Meredek harmatos úton nyikorog a kocsi fékje,
A gazda csikaja torpan, fűrjfi riadva rebben,
A föld zöld csípeje reszket, az ég kék sátora leng,
Völgyek citeráján feszülő sugarak húrja peng
Fellegek hátán tapodva a nap magasra hág.⁸

Ezt így elszavalja a fura kis lengyelzsidó, kicsit szemlehungyva, kicsit ide-oda himbálva s nekem tovább kell kérdeznem őt:

- Hát te ki vagy?

- Nem valóság, több a valóságnál. Nem mese, mert a földön járok. Emlék vagyok. Feltámadt s élő emlék. Testem van. Igaz, hogy ez a test csak két dimenziós. Az emlékeknek és mesehősöknek általában sok bajuk van a harmadik dimenzióval. Az túlságosan valóság nekik. Lesznai Anna próbál engem ebbe a harmadik dimenzióba beállítani, de nem megy neki. Én nem engedelmekedem. Engem nem lehet arra kényszeríteni, hogy modell legyek, hogy csak lefesteni való figura legyek. A valóság eltorzít engem, a valóságos életben nincs helyem.

- Mégis, szeretnélek jobban megismerni – faggatom én őt – ki a családod? Kik a barátaid, akik hatnak rád?

- A családod? Édestestvéreim Csipkerózsika, a habléány, Hófehérke s Árgilus királyfi. Ne tessék kérem csodálkozni, a mesevilágban lehetséges, hogy egy zsidónak ilyen előkelő rokonsága legyen. Tőlük, az ő körükből indultam el, de akkor még testetlen valaki voltam, csak a képzeletben élő s nem létező alak. Mai létemet, ahogy

⁷ Lesznai Anna: *Falusi harang*.

⁸ Lesznai Anna: *Hazavágyás*.

itt állok, mozgok s fekete kaftánom kirikít a zöld mezőből, sok tekintetben s elsősorban Pieter Breughel nevű festőnek köszönhetem. Nem csak én, hanem itt körülöttem álló társaim is. A furcsa járású kocsis, az öreg dajka, a mezítlábas kisgyerek, mind, ahogy tömegbe állunk és szerteszóródunk azokon a képeken, amelyekben Lesznai Anna megfest minket. Nem, nem mintha az ő képeiből léptünk volna át Lesznai Anna képeibe – ezt higgye el nekem, én vagyok ennek a legjobb megmondhatója – egy Breugheléhez hasonló, annál azonban lágyabb, gyengédebb, elmerengőbb kedély hozott minket létre; femininebbek vagyunk, Breughel figuráinak, mondjuk, az unokahúgai.

- És mondd – szólok erre én – miért jöttetek a világra?

- Mesét mondani. Mesét mondani egy gyermekorról, ami elmúlt. Egy boldog világról, amely a mai életből olyannyira hiányzik. Mesét mondani a seholsincs falu leggyönyörűbb életéről. Értsen meg engem, kedves uram, mi nem valakinek a meséjéhez vagyunk illusztráció. Mi magunk vagyunk a mese, magunk éljük, csináljuk a mesét. Mi, kéremszépen, önálló és teljesen kifejező művészet vagyunk.

- És mit tudtok csinálni?

- Mesehangulatot teremtünk. A tündérmesék bűbájos hangulatát, anélkül, hogy akárhonnán is eszközöket kérnénk erre kölcsön. Se görögtüzet, se bárminő ismert mesefordulatot. Nem ismétlünk hatásos motívumokat, és aki ránk néz, mégis a mesék világába varázsoljuk őt.

- És mivel tudjátok ezt megcsinálni?

- A szeretet segítségével. A szeretet segítségével, ami bennünk él, amit Lesznai Anna sugallt belénk. Annak a szeretetnek a segítségével, amellyel Lesznai Anna gyermekora fölé hajol, s amelytől egyformán életre kel és mesetáncot jár a domb, a tyúk, a kiskutya és az ember. Valóság vagyunk, de ez a mindent elárasztó szeretet tündéreknél is meseszerűbb lényekké varázsol át bennünket. Ez az a szeretet, amelynek a néző, ha csak egy kis szíve van, nem tud ellent állni.

Ennyit mondott a lengyelzsídó. Lehet, hogy ha valaki ügyesebben kérdezte volna, többet és okosabbat felelt volna. Nekem még jutott volna egy és más kérdenivaló az eszembe, de akkorára a kis lengyelzsídó eltűnt, s mozdulatlanná válva, elfoglalta az egyik képen a Lesznai Anna által neki kijelölt helyet.

Viszont ahhoz, amit elmondott, nekem már sok hozzáfűzni valóm nincs. Pár szó, pár úgynevezett komoly szó, amely azok érdeklődését szolgálja, akik netán rendes képzőművészeti méltatást jöttek ide hallgatni, s amely inkább illik ehhez a vastagkeretes és nagyképmű szemüveghez, amelyben én ideálltam Önök elé.

Hölgyeim és Uraim, Lesznai Annát külön hely illeti meg a mai magyar képzőművészetben. Ama festők között, akiket csak a mesterségbeli kérdések érdekelnek, akiknek minden új kép egy-egy festői probléma megoldása, a tiszta festészet e legjobb képviselői között nincs helye. De nem sorolható ama népszerű piktoraink közé sem, akik a festői mondanivalók hiányát irodalmias motivációkkal leplezik, s akiknek a kép csak kulissza, amelyben anekdotákat játszatnak el. Másodrendű művészet ez, az ügyesek produkciója, az üres mondanivalók és a könnyű sikerek álművészete.

Lesznai Anna nem ilyen könnyű bravúrokkal ható s biztos sikerre pályázó festő. Mondjuk ki nyíltan a szót: Lesznai Anna nem svindlizik, nem is tudna svindlizni, a lírája, az élményei csak őszinte művészetet engednek meg neki. Ez a líra és ez a gyermekkorát idéző élményanyag olyan piktúrát teremt, amely játékos világával, minden kis részleten elbíbelődő hitelességével, a mesét festői realitásba öltöztető s a realitást meseszerűvé varázsló egyéni lírájával művészetünkben egyedül áll.

Beszélnem kéne még hímezéseiről, ezekről a témában képeivel mindenképp rokon, de még képeinél is meseszerűbb és színesebb remekekről, amelyekhez hasonló értéket a nemes értelemben vett kézimunkának csak másik magyar megteremtője, Ferenczy Noémi tud adni. Beszélhetnék még Lesznai Anna természet utáni vázlatairól, ezekről a közvetlen, egy ülésre készült, széles ecsettel vázolt naturalista akvarellekről, amelyekben – hol élénk, hol fátyolos színeikben, egy-egy figura fejetartásában, abban a szeretetben, amellyel egy lovat, vagy egy bús szemű borjút állít élénk – már a mese él.

De oly keveset mond a szó, amikor a szótlanság nagy művészetéről, a festészetéről kell beszélni. A jelzők mellé találnak, a magyarázat nem tud megmagyarázni semmit. Felesleges elmélkedések helyett hát hadd végezzem ezzel: szeretem Lesznai Anna művészetét, szeretem, mint azokat a szép emlékeket, amelyek gyermekkoromból megmaradtak s azokat a meséket, amelyeken valaha sokat andalogtam s az ízük még a számon van. És szeretném, ha festészetünknek ezt a különös tehetségű, a líra édes szavait nem édeskés színekkel, hanem szemérmes és őszinte becsületességgel és festői lelkiismeretességgel képpé transzponáló mesemondóját mindenki ugyanígy szeretné.

KMETTY JÁNOS⁹

1.

Kmetty János művészi elindulása a kubizmusnak azzal a fázisával esik egybe, amely a test, a test térfogatának, tömegének hangsúlyozásában látja a maga megoldásra váró problémáját. Ez a kubizmus még Cézanne közvetlen közelében van, termő melegágya a cézanne-i piktúra, teóriáit onnan emeli ki, s még az analizáló kubizmus teóriáját nem veti fel. Cézanne-tól legföljebb ott távolodik el, hogy még nála is erősebben s merevebben szembehelyezkedik az impresszionizmussal, kikerüli a szín festői hatásait és egy majdnem grisaille-szerű kék-sárgásbarna alapszínben a vonalat, a rajzot teszi uralkodó elemmé. Ennek a kubizmusnak a témája még nem a csendélet, hanem az akt; a test plasztikus beállításával teszi a kép legfőbb alkotóelemévé a harmadik dimenziót.

Hatalmas arányú testek, erősen domborodó izmok, a földön majdnem a kő keménységével megálló lábak – a fiatal Kmetty Jánost a kubizmus izgató újdonságán túl bizonyára monumentális megnyilatkozásokra vágyó temperamentuma vitte e témák felé. Ez a monumentalitásra való törekvés alakítja is ki festői pályájának első korszakát.

⁹ OSzK Kézirattár, Fond, 29/6. 94–101.

A kubista formát gyakran majdnem mintha csak azért alkalmazná, hogy benne és vele puritán maradhasson, hogy elérje az egyszerűséget, azt az egyszerűséget, amely Kmetty szerint a monumentalitás egyetlen megnyilatkozási formája. De a hangsúly hovatovább már a monumentalitáson van. Többalakos kompozíciók, freskók felé hajtja a vágy, a renaissance színpompás nagyszerűségét akarja újra megteremtteni a képein, színpompa nélkül, erősen féken tartott vonalakkal, kisémmizve a képből minden biztosan ható elemet, ha az az egyszerűség elvének ellentmond. Freskókról álmodik, amelyekben dekorativitásnak semmi nyoma nincs, amelyek a dekoratív szemlélet merő tagadásai.

Közben a kubizmus párizsi iskolája eljutott a maga igazi problémájához: a harmadik dimenzióhoz a kép síkjára való átkomponálásához. Kmetty, akinek nem elég az egy lehetetlen, meg akar birkózni a másik, talán ugyanannyira súlyos feladattal is. Nehéz volt eddig is előbbre jutnia, most ráadásul minden lépését önmaga még jobban megnehezíti. Egy kis megalkuvás s megfesthetné a maga modern külsőbe öltöztetett, renaissance átérzésű, félmodern, nálunk neoklasszikusnak keresztelt képeit, képeket, aminőkkel több s nála ügyesebb társa a biztos siker felé közeledik; egy kis nekivakultság s ma, mint az avantgárd egykor félreértett mártírja, diadalmaskodhatnék. Kmetty rájön, hogy az az út, amelyen halad, nem vezet sehová. Elért eredmények mögötte, de bevallja magának, hogy ezekkel az eredményekkel csak tisztázatlan problémákat vetett fel. Ott áll a küszöbén annak, hogyha nem maga számára, de mások előtt nagyot produkáljon. És feladja a maga kivívott eredményeit és visszafordul.

2.

Erről a visszafordulásról, mindent előlről való kezdésről sok mindent lehetne mondani. Ha másoknál a maguk gyengéire való ráeszmélés ez, Kmettynél a maga erejében való bizás hozta meg ezt a nagy lépést hátrafelé, hogy utána kisebb lépésekkel, de tudatosan és ereje tudatában haladjon a maga tiszta művészi célja felé.

Ezzel az újakezdéssel kapcsolatban tán lehetne érinteni - nem mellékesen, mert Kmetty János művészetéhez ad talán valamelyes magyarázatot - azt az általános nézetet, amely a művész két típusát különbözteti meg. Az egyik ösztönös erejéből fest, magát adva a végtelent adja a lelke hatalmas erupcióiban nem hagy problémát megoldatlanul; a másik a nyugodtan és tudatosan számító, mondanivalóját ide-oda addig tologató, amíg ítélete szerint elrendezett egészet ad, nincsenek magával ragadó kitörései, mert az ő művészetének atmoszférája a tisztaság, a féken tartott és higgadt építés. Az elsőt általában zseninek szokták nevezni s ő kapja meg az elragadtatott közönség lírai s csak felsőfokot ismerő jelzőit, míg a másiknak meg kell elégednie a szerényebb és kissé vállveregető „tehetség” elnevezéssel. Nem tudom, nem lenne helyesebb az első művésztípust inkább romantikus művésznek, a másikat a klasszikus alkotónak nevezni. S nem tudom, a spontaneitásával, őseréjével ható művésznél nem több-e az a másik, ez az intellektuális művésztípus. Az a lélekre szentimentális elemeivel erősebben hat, ez azonban a léleknek kitisztult formájában többet ér. Azoknak talán minden mozdulata forradalom, de a művészet éltető, új utat teremtő

forradalmárai mégis ezek a látszólag nyugodtabb megjelenésű temperamentumok. Persze, tudni kell, hogy egy cézanne-i csendélet nyugalma, egy flaubert-i mondat konstrukciója mögött mennyi gyötrődés, keresés, mennyi visszatartott, vagy helyesebben a műbe szinte észrevétlenül asszimilált líra van.

Az a kubizmus, amellyel ennél a visszafordulásnál Kmetty János találkozik, lényegében egy az ő művészi kezdeteinek attitűdjével. Kmetty egykori kubizmusának alapeleme a puritánság volt, ez az új kubizmus minden megnyilatkozásában peinture pure akar lenni. Mert a tíz év alatt, amely Kmetty művészetének két periódusát elválasztja, a kubizmus egykori nagy szószólói közül Léger, Metzinger már lemaradtak s előtérbe Picasso s még inkább Braque került; a kubizmus most már nem az objektum sík-elemekre való bontása, hanem elsősorban az objektumok mélységének egy-síkra való hozása, tendenciája nem analízáló, hanem inkább szintetikus akar lenni; már nem reakció az impresszionizmussal szemben, hanem igenis reakció az expresszionizmussal és mindazzal a festéssel szemben, amelyben a festői elemeket túlharsogják az irodalmi és szentimentális elemek, minden olyan festői áramlattal szemben, amely nem akar tisztán festői lenni. Olykor-olykor már mintha mértani szigorúságú, a séma szögletességébe való sommázás nem is lenne annyira fontos, mintha nem lenne fontos a végletekig keresztülvitt absztrahálás sem, mert az új-kubista képeken szinte natúrát szemléltető motívumokat találunk; a rajzos konstrukció is mintha elvesztette volna döntő jelentőségét és a vonal architektúrája helyét a színek kompozíciója foglalja el. 'Az új kubizmus a maga belső problematikáján túl elsősorban állásfoglalás minden olyan festéssel szemben, amely nem tisztán festői elemekkel akar hatni, irodalmian hatásos, vagy dekoratíván a szembe lopakodó, szenvedélyességével lélekbemarkoló, vagy primitivitásával megmosolyogtató, filozófiai hitvallás vagy lírai lélekmegnyilatkozás, szóval minden olyan festői áramlattal szemben, amely nem akar tisztán festői lenni.' Higgadt, ki-nem-billenő, minden formájában kristályosan tiszta, minden mondanivalójában „értelmes”, józan mértéket tartó művészet ez s épp ezért talán az egyetlen művészet, amelynek harmonikus arányaiban a mai kor minden külső nyűgöt levetett szelleme tisztultan jelentkezik.

Ennek a minden feleslegeset kerülő kubizmusnak a megihlető s tán minden problémáját feladó és minden mondanivalóját kifejező témája a csendélet. Kmetty új periódusának első képei tudatos fokozatossággal tapintják ki s oldják meg a csendélet neki szóló problémáit; egy sorozatkép ez, amelynek apró változásai, színek variálása, színelületek ide-oda tologatása, egy, a maga kifejeződéiséért, a formatisztaságért küzdő lélek hatalmas harcát leplezi és fejezi ki. A fejlődés, ez a szinte magamagát kordában tartó, minden ecsetvonásért legvégsőbb felelősséget érző, minden fokozatában tudatos fejlődés tart tovább. Tán e fejlődéshez tartozik az is, hogy a kisméretű képek mind nagyobbra nőnek - Kmettynél még a kép méretének alakulása sem merő véletlen, jelentősége van. A nagyobb, levegősebb síkok nehezebb kiegyensúlyozása érik, teljesedik ezeken a képein. S a fejlődés odaállítja Kmetty elé a tájkép problémáját, a táját, amely nem az impresszionizmus fény-árnyék játékaiban való lírai elmerülés többé, hanem szigorú és konstruktív kubista probléma: a táj objektív valóságának a fény és árnyék játékaival együtt két

dimenzióban való összefoglalása. És a küszködő, a maguk nehéz feladatát mind erősebben megoldó kísérletekkel párhuzamosan már megbirkózik Kmetty az emberi testtel, az emberi arccal is, mindkettővel hűségesen a cézanne-i tanítást követve, amely a festőt arra inti, hogy mindenben egyformán „csendélet”-et lásson, mindkettővel úgy, hogy benne feküdjenek a kép kétdimenziós kompozíciójában absztraktnak, de mégsem elabsztrahálva, karaktert adva, de mégsem úgy, hogy jellemző erejük hangozzék legerősebben, életet és élményt lehelve magukból, de mégis úgy, hogy nem expresszivitásuk, hanem formai, festői jelentésük álljon előtérben. Óvatos Kmetty minden lépése ezeknél a képeknél, mint azé a művésze, aki egy szóval mindent ki akar fejezni, s aki tudja, hogy ezt a szót csak a legátfontoltabb művészi kiszámítottság révén találhatja meg; óvatos, mint valami akrobatáé, akinek teljesen különböző súlyú és alakú tárgyakkal kell balanszíroznia; óvatos, mint azé az emberé, aki előtte járatlan útra lép. Az az érzésem, hogy Kmetty ezekkel a képeivel, amelyek kubista architektúrájukban és kiegyensúlyozottságukkal a festészet örök mondanivalóit szinte magukba fogják s amelyek az egykori Kmetty freskót kívánó, igehirdető, monumentális törekvéseinek meghiggadt, a maguk igazi formájára lelt és épp ezért még csak most valójában monumentális megújításai, az érzésem az, hogy Kmetty e képeivel olyasmira felé közeledik, ami a festészetben, nem csak a magyar és nem csak a modern festészetben, talán valami egészen új.

3.

Tudatos, szigorú, higgadt, óvatosan kísérletező és számító, – ezek a jelzők ismétlődtek mindaddig Kmetty Jánossal kapcsolatban, jelzők, amelyek igazak, de amelyek így magukban mégiscsak hazug képet adnak róla. Holott általánosságban ilyesfajta jelzőkön át ismerik őt s révükön eljutott már az „aszketá művész” elnevezéséig is és azoknak, akik nem tudnak róla mit mondani, kényelmes módot adott arra, hogy a majdan dehonesztáló „becsületes festő” epitetonnal illessék. Mennyi félreértés! Ami a munkamódszárára, műtermi életére vonatkozhatik csak, azokat a megállapításokat ráhúzni a művészetére. Ilyesformán szigorúnak és nehézkesnek kellene nevezni Degas-t, a figuráinak minden gesztusát viaszmodellekről tanulmányozó, örökké kísérletező, problémáit szüntelen elnehezítő s mégis a legkönnyedebb, s leheletnyi könnyedségű Degas-t. A Kmettyről általánosságban hangoztatott jelzők mellől el szokott maradni az, ami órá épp a legjellemzőbb, ami művészetének teremtő és szuggesztív és értékes érzelmi lényegét adja.

Van Kmettynek egy önarcképe; fél kezét a mellén tartja és nyugodt arccal néz maga elé. Emlékszem, ez volt az a kép, amely Kmetty több dolga után először és úgy fogott meg, hogy egyszerre többnek kezdtem érezni őt tehetséges festőnél, hogy valami kibogozhatatlan vonzódást kezdtem érezni feléje, valami művészi érdeklődésénél több és mélyebb emberi közösséget. Egy ember, aki a póztalan nyugalom e pózával tud odaállni a világ elé és maga elé! A nyugalomnak ez a tisztasága, a nyugalomnak ez a derűje, a nyugalomnak a lírája fogott meg.

Igen, hisz tudnom kell arról is, hogy Kmetty első korszakának képeiben valami férfiasság, valami komor és drámai férfiasság fogta meg a nézőt. De ez a fajta

férfiasság csak Kmetty korai képeit jellemzi, a fiatal Kmettyt. A fiatal művész hiszi csak azt, hogy hangsúlyoznia kell az érzéseit, hogy karakteresen fejlődjenek ki. A tíz év előtti Kmetty férfiassága inkább fiatalosság volt csak, ma, amikor nem érzi már szükségesnek, hogy férfias legyen, nyugalomban, minden pátoszt kerülő és legtöbbször mosolygó, olykor humorkodni is merő, olykor feminin lágságokba is hajló derűjével ma igazán férfias.

A nyugalom derűje, újra mondom ezt a szót. Mert ennek a szépségeire szokott legritkábban fogékony lenni a szem, mert talán az ilyen művészet dolgozik a legkevésbé hatást keltő eszközökkel. Egy lépésre innen a borongás szentimentalizmusa, egy lépéssel odébb a kedélyesség ötlete, vicce biztos hatású. A nyugalomnak nincsenek melléköngéi, amelyek oly jól behálózzák a néző lelkét, zenéje tisztán és egyenesen szárnyal felfele és nem ad mást, csak magát adja. A nyugalom nem korbácsol fel, hanem felemel; a nyugalom nem izgat, nem játszik az érzékekkel, hanem az érzelmek harmóniáját teremti meg.

Mondjam-e, hogy ezt, éppen ezt szeretem Kmetty János képein? A tisztaságukat és színességüket tavaszian üde, friss-gyümölcs-ízű, majdnem leányosan tiszta színességüket. A tisztaság líráját, amelyet csak nagyon kevesen és csak a művészet és irodalom választottjai tudnak megszólaltatni magukban.

4.

Még egy dolog; majdnem mellékes lenne, ha mások nem beszélnének róla. A művészi munka értelmezésében két nézet van nálunk, az egyik a magyar művészet útját abban látja, ha a maga specifikusan magyar mivoltát minél erősebben kifejleszti magából, a másik azt vallja, hogy a magyar művészet kapcsolódjék be a művészetek nagy áramlataiba és elsősorban művészi és emberi legyen még a magyarsága is. Az előbbi nézetnek nálunk ma több a híve; ne firtassuk, hogy miért. Kmetty János a maga művészi meggyőződését a másik, mostohábban kezelt állásfoglalással kötötte össze. Lehet, hogy ezért művészete itt nálunk sokaknak ma inkább párizsi piktúrának látszik, mint magyar földről sarjadzottnak; lehet, én, az én nem egészen magyar szememet nem érzem hivatottnak arra, hogy tisztán lássa a kérdést. De biztos vagyok benne, hogy például Párizsban a színek valami olyan játékát, a kubizmus racionalizmusába keveredő valami olyan lírát éreznék ki Kmetty képeiből, amelyet nem tudnának mással magyarázni, mint hogy nem francia föld szülöttje ez a művészet. És bizonyos vagyok abban is, hogy akár Párizsban, akár másutt, jobban, mint minálunk, értékelnék Kmettyben az egyéni hangú és tehetségével az emberi művészet legszebb értékeit hozó magyar művészt.

DÉSI HUBER ISTVÁN¹⁰

Nyugodtan, lassan érő festő; fejlődése tudatos; csupa erőteljesség, csupa egyszerűség; „rajzos” jellemnek mondhatná, a művészettörténeti fogalom kissé suta

¹⁰ *Tér és Forma*, 16, 1943, 12. 201-202.

alkalmazásával az, aki egy kiállításon végigmegy képei előtt. De aki jobban figyeli munkásságát s próbál a képek mögé nézni, már mást lát: tudatossága alatt kegyetlen vívódást, amely egyre súlyosabb problémákkal nehezíti, gyakran szándékosan is megakasztja önnön fejlődését; erőteljessége lázongás; puritánsága nem kevésbé az, világnézet, egész magatartását meghatározó életérzés, amellyel, akár még a szépségről is lemondva, a szegénység művésze akar lenni, mindazzal, amire a szegény emberekkel való azonosulás kötelez. A „rajzosság”-ból így már nem marad egyéb, mint kerülése, megvetése minden lazaságnak, teljes hátat fordítás a véletlennek, amelyről pedig tudjuk, hogy egy remekmű létrejöttében mily nagy segítségére lehet a művésznek.

Aki jobban megnézi Dési Huber képeit, azt nem szigorú, szinte tévedhetetlen kompozíciója, nem a mesterségbeli higgadság fogja meg, sokkalta inkább az alóla előtörő ellentét. A háborgás, a képet majdnem szétfeszítő lírai mondanivaló, – s legfőképpen az a megmagyarázhatatlan valami, ami a forrongást és nyugalmat, a festői és emberi tartalmat, az élet és a művészet problémáit egyensúlyban tartja, s ami éppen a művészet.

Magyar kortársai közül őt köti legerősebben a cézanne-i szerkezet, a színek és vonalak pontos, összefogott élménye, a szkémáig is elmerészkedő egyszerűsítés, de – s itt újabb ellentmondás – belül a képben úgy eltávolodott Cézanne-tól, mint talán egyik művésztrása sem. Mert míg a cézanne-i tanítás az élet minden jelenségét materializálja, csendéletté teszi, Dési Huber víziókat fest, amelyekben a tárgyak elvesztik anyagukat, szellemi jelentésük van. S megint valami, amit szóval megmagyarázni nem lehet: ez a kibékíthetetlen lényegi ellentét legjobb képein teljes harmóniában, a művészet nyugodt egyensúlyában található.

Évek óta két nagy képen dolgozik, mindegyre visszatérve hozzájuk, mindegyre újra kezdve őket. Az egyik négyalakos kompozíció, a „Sakkozók”, amelyre szemlátomást Cézanne „Kártyajátékosai” ihlették. A másik madarakat hallgató három kislányt ábrázol s a képen az az elmosódottság s misztikum jut szóhoz, amely néhány legjobbnak tartott magyar művész érzelmi piktúráját jellemzi. A két nagy képet Dési Huber mindeddig nem állította ki. Pedig majdnem elkészült velük. S mindegyik a maga módján teljes; de mégsem „befejezett” kép s nem is lesz mindaddig, amíg Dési Huber művészetének két, oly lényegében ellentmondó eleme, megmagyarázhatatlan csodaként, nem egymást rontó s a kép rendjét szétziláló, hanem a legtermészetesebb egységbe nem találkozik.

Az a festő, aki véletlent úgy kizárta eszközei közül, s aki, mint Dési Huber, nem arra törekszik, hogy egy-egy képe sikerüljön, hanem hogy egész munkássága fejlődjék, csak igen lassan juthat el ehhez a feloldó és mindent megoldó kiegyenlítődségig. De legújabb képeiben egyre határozottabbnak látszik az erre vezető út. Beszédes jel erre, hogy most kezdi a fény érdekelni s párhuzamban azzal, hogy korábbi képeire jellemző barnás-lilás tónusa friss színekkel gazdagodik, a kompozíció zártsága is enyhülni kezd. (Enyhül, de nem lazul!) S hogy ne fogyjunk ki az ellenfelekből, ami korábbi képeiben talán az expresszionizmus girbe-görbékét kedvelő technikáira emlékeztetett, az most mai érzelmi felszabadulásában teljesen

eltűnt. (Érzelmi felszabadulásról beszélek s nem érzelmességről, a festők e végzetes csapdájától távol tartja az, akinek nem szűnik meg hódolni: Cézanne szelleme.)

Párizsban nem járt, nem tudott eljutni odáig. Korunk művészetének irányt szabó és szabadságot adó nagy festőit legfőljebb fényképekről ismeri. De kevés festőnk van, akire e legjobb művészek példája annyira hatott volna, mint őrá. Nem festői modor s nem külsőségekben, hanem a csökönységig menő kitartásban, amellyel a maga útján halad. Akkor is, ha ez az út nehezebb, ha több gyötrelemben, mint könnyebbségben van része, ha zavaró bizonytalanságokon s bántó akadályokon kell áthaladnia. Nem egyenes út ez, s mindennapos rajta, hogy vissza kell térni oda, ahonnan elindult. De annál messzebb vezet. Maga járja ezt az utat s rajta mégis nemzedékének legelején halad.

(1943)