

**FELEKY GÉZA**

**KÖNYVEK, KÉPEK, ÉVEK**

**TALÁLKOZÁSOK A MŰVÉSZETTEL**

**TARTALOM**

CÉZANNE HAGYATÉKA

RIPPL-RÓNAI ABLAKA

AZ ANGELUSZ.

KLIMT VELENCÉBEN.

ZULOAGA

FÉNYES ADOLF.

EGY FALKÉP A HUSZADIK SZÁZAD ELEJÉRŐL.

A LÁNCID.

HUGO VON TSCHUDI

HERMAN BANG.

MAXIMILIAN HARDEN.

SERAPHIMA ASTAFIEVA

A LESSING-THEATER.

REINHARDT.

## CÉZANNE HAGYATÉKA

### 1.

Benn, Párisban, a Gare Saint-Lazare felett, a Rue de Rome egyik bérházában együtt vannak Manet és Renoir nemzedékének legemlékezetesebb alkotásai, majdnem valamennyien. Egy sor szoba, párisi méretű egymasmellé rakott, egymásbanyiló nagyobbfajta szivardobozok. A hozzávaló mellékhelyiségek: néhány gyufaskatulya. Polgáriás fehérbádoggal: felette Puvis de Chavannes egyszerű harmoniái, a felsőbb, nagyobb, tisztább élet megsejtései. De már az előszobában az ernyőknek szánt izléstelen pléhalkotmány majdnem belényül néhány kisebb képbe: Pissarro festette őket, Páris ideges, bízár élete vibrál bennük. Alacsony tapétaajtó nyit be a mosdószobába: az asztalon hever a beretváló-tükör és lapján a kora őszi est lilásköde mögöl kiérzik a Szajnapart sárgás-fehér házsora. Ez Monet.

A görögök a mélyen kék ég alatt egy zömök halom peremére hatalmas márványtemplomot emeltek és odahelyezték legtökéletesebb faragott köveiket. Az impresszionista festés legszebb példáinak nagy impozáns menete, a 19. század művészetének Parthenon-frize egy füstjárta burzsoa-lakás falain vonul végig. Az öreg, kövér lokomotivok bekönyökölnek az ablakon és nagyokat szuszogva kedélyesen elpipázgatnak. Füstkarikák gyűrűznek a levegőben, korompihék járnak a körtáncot a napsugárkévekben. Furcsa, mégis csak a tavasz szaga érzik, a párisi tavasz szaga. És ez az édes, finom kevert szag átlopózik az üvegen, átlopózik a falakon és odadörzsölődik a képekhez, a sok-sok képhez, melyek folytonos szalagokba összesorakozva a padlótól a mennyezetig lepik be a szobákat és a mellékhelyiségeket. Ujjongó, harsány színek itt és ott finom árnyalatok, halk zengésű együttesben. Kert, zamatos, zöld bokrok, a lombok közül frissen nyílt, vérpiros rózsák emelik fejüket a nap felé. Egy keskeny út szökken át aransárgán a virágágyak között és beleszakad a vakolt kertfalnak tompább, sápadtabb sárgájába: egy ferdült szaru nagy T betű, amelynek homlokára vékony karokkal ráölelkezett a vadszőlő. Néhány szín az egész, de a színek élnek, lélegzenek, pihennek vagy sietnek, jókedvűek vagy komorak, van illatuk, tudnak szeretni és gyűlölni. Ketten közülük hajnaliak, halványak, szemérmesen keresik egymást és kigyúl az arcuk, mikor találkoznak. Együtt indulnak tovább, szorosán összesimultak, egyszerre kacagnak fel, egy kacagással, ezüstösen csilingelve. És most este van. Az Opera első széksora. Már ereszkedik a függöny, csak vállig látni a kis táncosnőket, kik széttárt karokkal, kinyújtott jobblábbal, mozdulatlanul állanak egymás mellett. Fehér a karjuk, a mellük, a válluk, a rózsaszín és kék szalagok, a sárga és zöld tüllök és selymek karcsú fáradt testükön, a lábukat elfödő finom triko, mind elvesztik anyagszerűségüket. A habitüek megkülönböztetik az egyes lányok parfümjét és mintha a sok könnyű szín is csak a fiatal testek illata volna. A lányok nem is érzik testüket, csak azt a szépívű, itt-ott egyenesbe forduló, dallamos mozdulatot, mely most mindannyiukon megmerevedett.

Hazamenet szinesebbek az utcák, üdék, frissek a fák, mintha lehajolnának és kellemesen, hűvösen simogatnák az arrajárók arcát, egy kis fonott szalmaszék pedig, a vidám, erős sárga folt, őszinte öröm, valóságos szerencse. Így hálálja meg Manet annak a figyelmét, ki néhány percre megáll képei előtt. Most egy fiatal nő siet át az utcán, nyulánk és egész testével kissé előre dől. Fekete a haja és sápadt csipke van szeszélyesen fejére kötve fezes kalapként. Szürkekeztűs keze kissé felkapja a szoknyát, a keskeny, sárga cipő fölött látni bokáját és egy kissé elővillan a selyem-alsószoknya. Néhány szín, de együtt és egymásra vonatkozva; a test

vonala és a hátráló kar, egy könnyed felszökkenés és a szögbetörő alábocsátkozás, megillatosodik, ritmust kap, zenélni kezd - Degas jóvoltából.

Piszkos, ideges a pályaudvar, a korom a tüdőre fekszik, könnyet serkent a szemből a füst és mégis, milyen szép az élet, mennyi szép szín, mennyi ötletes vonal. Megcsillan a kocsfi fekete lakkja és a szürke ház falára boglyas arabeszket rajzol a háromágú utcai lámpa. A nagyváros, a szürke és egyhangú monotónia, és mégis, ahol közelebről nézi az ember, szín, tarkaság, elevenség, összecsengés.

## 2.

Páris környékénél, attól fogva, hogy kis villákra tagolódnak a hosszú utcások, nincs zöldebb, nincs kedvesebb vidék a világon.

A Bois de Boulogne oldalán, Neullyben lakik Cézanne amatőrje, Auguste Pellerin. A kissé lipótvárosias palota halljában, a földszinti fogadótermekben, a lépcsőn, az emeleti lakószobákban négyesével-ötösével lógnak a Cézanneok. Egy Renoir-arcképen kívül csupa Cézanne.

Az ember körüljár, néz, egy kicsit csodálkozik, jól érzi magát, boldog, kimegy és azután ott áll a kertben. Két óra előtt vagy talán egy órája jött át rajta, a napsugarak alig dültek rézsutabra és mégis minden más lett, minden megváltozott. A fák többé nem lapos sziluettek, nem körvonaluk szellemes vagy unalmas, hanem kidombosodott az oldaluk, megtestesedtek, nyugodt, határozott energiával feszítik szét a földet ott, ahol előbújnak belőle, hol keskenyedve, hol megszélesedve törekszenek felfelé és fenn azután a szó legcselekvőbb értelmében kihajtanak az ágak. A szomszéd fák lombjai egymásba bújnak. Már előbb is egy zöld tető volt a kert fölé ütve, de nem valami szilárd: lombból való, legkisebb szellőre megreszkető. És valahogy az ég kéksége szívta maga felé, tartotta a magasban az egész tetőzetet, mert erőtlenül és súly nélkül, el-elinogva, függöttek le a magasból a törzsek, ahelyett, hogy a magasba emelték volna koronájukat; díszül, kissé fölöslegesen állottak sort, vagy legfeljebb azzal a hivatással, hogy színben közvetítsenek a levelek és a fű kétféle zöldje között. Most megkomolyodtak és egyszerre erősebbeknek, megbízhatóbbaknak látszanak; eltávolodtak egymástól, nyilvánvalóan szabad út vezet közöttük, oszlopokká lettek, amelyek ha nem is oly hibátlan szabályossággal, mint a görög templom előcsarnoka mentén, de világos rend szerint helyezkednek el. A lombtető is tudatára ébredt annak, hogy ő zárja el a kilátást az ég felé, mely csak itt-ott pillant le komoly, kék szemekkel, és tudatára ébredt nagy, nyugodt, lapos szétterjedésének, tudatára ébredt annak, hogy súlya van. A lombok, a levelek nincsenek többé csak úgy az ágakra szórva, a tetőzet és az oszlopok szervesen összefüggenek.

Ott, a terras alatt egy kis négyszögletű tó tükre csillog. Az egyik oldalán, szorosan egymás mellett, három karcsú jegenye. Magányosan szöknek a magasba, körülöttük sétatuk kacsaringóznak, nagy fűtáblák terpeszkednek, néhány virágágy szineskedik. Három karcsú, magas jegenye, három délceg, egyenes vonal; eltörönten, reszketve fuladtak meg a vízben. De milyen szép, gyengéd akkordot adott a fatörzsek szőkésbarnájának és a világoszöld lomboknak találkozására és hány száz mindig más és mindig finom változatban táncolt a két szín az eléje fektetett tükörben. Egy óra előtt játék volt az egész, céltalan, pillanatról-pillanatra változó. Most a három jegenye épp oly inas, komoly, épp oly tudatosan törekszik felfelé, mint a kert többi fája. És lenn a tavacskában is hogy összeszervekedett a csillanás-villanás. Nincs többé véletlen, semmi sem függ a pillanat szeszélyétől. Fehér vízvonallakkal elválasztott

keskeny sávokban tükröződnek rövidülve a fák, de az első sáv már meghatározza, pontosan és kérlelhetetlenül a többit, a többi már mind belőle következik, de ő maga sem szabad választás eredménye. A fák és a visszatükrözésük törvényszerűségét rögtön nyilvánító, határozott viszonyban vannak egymással és ennek a viszonynak az oka vagy eredménye, avagy éppen maga ez a viszony a víz. A fák, a tükörkép, a víz egészen összevonatkoznak, egészen egymásból következnek és szinte fel lehetne tenni azt a kérdést, hogy a víz támasztotta-e az aljukon szétágazó fákat, vagy pedig a víznek kellett-e keletkeznie ott, ahol egymásba ér a kétféle fa.

Jó volna egy kissé elgondolkozni a tó mellett. A levegőbe nyúló és a vízre fekvő fa, mindegyik más és mégis valójában ugyanegy a kettő. Fején áll az egyik, az alkonyi szellő egyetlen lebbenésével szétborzolja, alaktalanná torzítja és mégis annyi benne a törvény, az okszerűség, az értelem, mint a másokban. Jó volna egy kissé elgondolkozni a tó mellett.

De a portás már türelmetlenül köhint egyet és a portást nem szabad várakoztatni. A portásnak fényes, arany paszományos a libériája, a portás nagy úr.

A nagy szál, zöldruhás ember kinyitja a kaput. Egyik kezével a bronzkilincset szorítja le, a másikat hanyagul, kissé megvetőleg a sapkájához emeli. Közönséges, lusta mozdulatok, alig kívánnak erőt, akarva sem lehet valami nagy szépséget beléjük vinni. De azért nem lehet mellettük elmenni egy percnyi álmélkodás nélkül. Ahogy a kar a vállból kihajlik, a könyöknél eltörik és a mozgékony csukló, meg ahogy a kar mozgása lassan elnyugszik a testben, anélkül, hogy valahol határ lenne a mozgás és a mozdulatlanság között, hanem maga a mozgás lesz mozdulatlansággá és a mozdulatlanság nyulik ki mozgássá, a széles nadrágba bujtatott lábak, melyek szilárd támaszok és leviszik a test súlyát a földre, a kissé ferde nyak, amint előhajt a vállak közül és rajta az egyszerre oly kerek fej, - ez mind új és meglepő, egyszerűbb lett és bölcsőbb, természetesebb mint azelőtt volt és mégis figyelemreméltóbb, szinte áhítatot keltő.

Bölcs ma a természet és mindenütt nyilvánítja a rendet. Cézanne tette ezt, Cézanne, kit halottan is uralnak a fák, az emberek, az élet.

### 3.

Durand-Rueltól kijövet, a világ egy nagy album, amelyben együtt vannak a legszebb, a legfinomabb, a legötletesebb képeslapok. Az utcakanyarodás, a parti fasor, a pad a ráhajló bokrokkal, a napsütött templomrom, a forgalmas híd, megszépülnek, felragyognak, érdekesek és emlékeztetők. Azért talán semmi sem változott, csak a szem nyílt tágabbra. De Pellerin kertje csodálatos kert, az összefüggések, a súly, a tudatosság kertje. Épület és tagoltságával, részeinek arányával egy olyan törvényt fejez ki, egy olyan harmóniát nyilvánít, mely misztikus és meghatározhatatlan, amíg fogalmak kísérik meg körülírását, de a látás számára értelmes, egyszerű, magáért helytálló. Most nem fellobbanó ötletek világítják néhány percen át színesre, különösre azt, ami éppen körülöttük van, hanem egyenletes, nyugodt világításban bontakozik elő a jelenségek változhatatlan rendje. És ez azért van így, ennek azért kell így lennie, mert Manet, Degas a természet egy-egy szögletének színeit, vonalait szervezik tündöklő, ékes bijoukká, Cézanne a világ matériáját szervezi, a világ matériájának szervezetét, a tömegek elhelyezkedésének egyensúlyát akarja megmutatni. Ez választja el élesen a Manetétől inspirált látást a Cézannétól inspirált látástól, ez az éles elválasztója a maneti impresszionizmusnak és Cézanne művészetének. Az út, amely eddig szép séta volt, ezentúl célba vezet és ezáltal egyszerre megváltozott minden.

#### 4.

Ha a 19. század utolsó negyven esztendejének festését Robinson-szigetté kerekítjük ki, akkor a kaotikus Cézanne mellett Manet köre a nyugalmas rend. Hiszen Cézanne az első minden irányban problematikus festő. Greconak csak emberei és gesztusai, tehát látomásai voltak hallatlanul egyéniek, de a látomásokat folytonosan és tisztán adta elő. Írásmódját mindenki könnyen elolvashatta: csak mondanivalói voltak idegenszerűek és titokzatosak. Az impresszionisták mondanivalójának régi tradíciója van a festés legkristályosabb korából: kézírásuk csakugyan ujszerű, de egyszerű és logikus rendszer. Amikor Firenze először látta Ucello csataképein a skurcban feltüntetett emberi-testeket: alighanem kinevette az idétlen torzszülőtteket és csak lassanként tanulta meg, hogy szeme bizonyos körülmények között másképp látja a formákat, mint amilyeneknek tapasztalatból tudja őket. A plein-air voltaképpen csak a perspektíva elvének új alkalmazása és újra csak azt jelenti, hogy bizonyos körülmények között a jelenségek tudott színei elváltoznak a szem számára. De Cézanne-nak nincsen tradíciója és a logika nem boldogul vele szemben. Mikor a Cézanne-kép állapotot tüntet fel és mozdulatlan létezés: akkor is tumultuszok az ecsetvonások és lázonganak. Más képek meg egészen félretőlják a festés konvencionális jelbeszédét és a legkülönfélébb ad hoc jelzésekkel iparkodnak jelenségeket elképzeltetni a szemmel.

Az impresszionizmus nélkül természetesen nem jöhetett volna Cézanne. Az impresszionista mozgalom ébresztette fel a példátlan érdeklődést és a fogékonyságot a festés technikája, eszközei iránt. Nem naivul hallgatta a festők beszédét a közönség, hanem a nyelvész készültségével és elemző képességével. A képek jelzéseit nem öntudatlanul fogta fel, hanem tudatosan értette meg. Ez volt az előiskola és nélküle értelmetlen abrakadabra volna Cézanne művészete; de így is páratlan igényeket támaszt a közönséggel szemben és nagyon súlyosan vét az ökonomia elve ellen, mely a legkisebb áldozat árán kívánja biztosítani a legnagyobb eredményt. Idiómája diszparát elemek vegyüléke; sok ismeret szükséges megértéséhez és sok találékonyság.

De mégis el kell hallgatnia a tiltakozásnak, ha nem az impresszionizmus szigetén keresi valaki Cézanne helyét, hanem a festés három évezredes fejlődéstörténetében. Akkor a kaotikus Cézanne a céltudatos és biztos szemű művész és az impresszionisták az eltévelyedettek, a töredékesek. Cézanne rendezetlensége ellenére is bizonyos fokig klasszikus: a raffinált és tiszta harmóniájú impresszionisták pedig primitívek. Az impresszionisták logikátlanok: Cézanne a logikus festő. Az impresszionista eredményeket elhallgattatja a cáfolat és Cézanne fragmentumai az eredmények.

Cézanne-nál a tömeg a nagy szenzáció, az örök téma, a tömeg, ha elhelyezkedik a térben és ha megmozdul, energiáktól hajtva. Az impresszionisták képei nesztelen lépésűek: Cézanne-nál komoly, súlyos tömegek ereszkednek egymásra. És a tömegek egymásba illeszkedése tisztán, nyugodtan felnyitja a teret.

Ez teszi szingulárisá a 19. század utolsó harmadában Cézanne művészetét, ez ad neki kivételes helyet a festésnek a századeleji nagy romantika óta lepergett korszakaiban. A francia romantikusok még a térben gondolkoztak és tömegekkel fejezték ki magukat: azóta elveszett a harmadik kiterjedés és csak a nagy áramlatoktól félreeső festők egyikénél-másikánál szólal meg és ott is csak erőtlennül vagy céltévesztő túlzásokkal.

A harmadik kiterjedés látszata nem csupán a festés legdrasztikusabb illúziója, hanem és főleg az a médium, melyben a festés rendeltetését kifejtheti. A tér és a tömeg ugyanis nem csupán a képsík két kiterjedése ellenére szólal meg, hanem éppen a képsík két dimenzionalitása által is. A valóság a jelenségek komplexitásába vegyíti a harmadik kiterjedés jegyeit, a tömeg és a

tér nem szólalhatnak meg tisztán és nyomatékosan, mert belevegyülnek a szemlélt világ totalitásába. A festés érvényre juttatja a tömegek jelentkezését és a térérzetet többé nem a tömegek esetleges egymásutánja ébreszti fel, hanem a tömegek kapcsolata a tér: a kép mintegy tértektonika és a tér a tömegekből és a tömegek között való hézagokból olyan tisztán és stabilisan épül fel, akár a görög templom a támasztó tagokból és a megtámasztott részek nyomásából. A tömegek világos nyomatékossága és a tér ponderált tisztasága emeli a valóság fölé az egyenként és kapcsolataikban valószerűen feltüntetett jelenségeket.

Igy volt a nyugati festés minden nagy epochájában és minden hanyatlás elsősorban letérés a nyugati művészetnek erről a menetirányáról. Az egyes képeknél, sőt az egyes stílusoknál természetesen a periférikus problémák feltűnőek és jellegzetesek, nem az állandó elem. De az Aldobrandini-nász mégis a tömegek nyugodt és természetes biztossága által egyik legnevezetesebb emléke az antik művészetnek és az Odysseus-képek a tömegeknek könnyelmű, szinte szeszélyes, de mégis frappáns és tiszta térbevetésével sejtetik példátlanul nagynak az igazi klasszikus festést. A mistrái Metropol-templomnak csak néhány év óta ismert freskói szerint a bizánci művészet idegenszerűsége és egyenetlensége onnan ered, hogy a festés centrális problémája kitolódott eredeti helyéről és a bizánci monumentalitás csakugyan egyszerre visszaserzi az elveszített enyhe harmoniát, mikor a három dimenzionalitás Mistrában megint centrális szerephez jut. Firenze és Siena, az olasz és a németalföldi quattrocento, a cinquecento nyugodt és végleges művészete, a megdöbbenően hatásos barokk mind a harmadik dimenzió irányában orientálódnak, ha mindegyik a maga módján is. A rokoko eljátékosítja, a klasszicizmus megmeregíti, a romantika tragikussá hevíti a harmadik dimenziót, de mindahány arccal feléje fordulva alakítja ki sajátos karakterét. Azután kritikus idők következnek a harmadik dimenzióra és kritikus idők a festésre is. Courbet már nem tiszta három dimenziós festő: hanem öntudatlan ellenzéke a két-dimenzionalitásnak.

Az akadémikus irány fenntartja, sőt tiszta szabályokra formulázza a téralakítás és a tömegképzés eszközeit: de nem a valóságban elrejtett térjelzéseket és tömegjegyeket szóltatja meg, hanem a geometrikus ábrázolás elvontságával cövekeli ki a teret és vetíti síkra a jelenségek volumeneit. Az eredmény tehát nem a természet teljes és tiszta szemléletességre emelkedése, hanem a valóságnak skémákra kivonatolása, művésziatlenség. A visszahatás: az impresszionizmus, a felületek, a külszín, a látszat művészete, amely pillanatnyi konstellációkat ad az elemek önállóságának teljes elejtésével és legszívesebben a színek szivárványlását a levegőben festi meg. Az akadémikus képek egynémelyikén megvolt a szilárd váz, de a külső formák közömbösek, lélektelenek, halottak maradtak: az impresszionistáknál lélegzik és eleven minden pórus, de a kép csak a jelenségek felületének véletlen egymásmellé sorakozása.

## 5.

Mint az antik művészet összeomlásánál, úgy most is több körülmény dolgozott együtt a harmadik dimenziónak a festésből való kiszorítására. „Giotto és Cimabue obeliszkszerű környezetben éltek, ahol minden architektonikus alapon helyezkedett el, ahol az egyes egyén csak épületkő volt, minden egymásra támaszkodott, és a társadalom monumentális rendjét alkotta... Mi azonban teljes anarchia és fegyelmetlenség közepette élünk”, panaszolja van Gogh, - mikor heves lüktetésű ornamentummá kényszeríti a természetet, mely nem akarja elárulni neki strukturáját. Egy ilyen szélső individualista korban, mely nem alkalmas kollektív értékek alakítására és megőrzésére, a festés teljesen kiéli magát. A végletekig jut el egyik irányban, úgy, hogy nincsen meg a lehetősége a fejlődéstörténetben annyiszor tapasztalt lassú, szinte önkénytelen átídomulásra. Tudatosan és egyszerre kell átcsapni a másik irányba,

amilyenkor mindig a másik végletet jelenti. A hirtelen átalakulással egyidejűleg lebeg át az oceánon Európába egy könnyű, színes felhő és a japáni tarka fametszetek elhoznak ide mindent, ami hiányzik a kiélt festésből és ezáltal óriási szuggesztív erővel szólal meg a kelet antipoda művészete, úgy, mint annak idején Bizáncban. Tehát, mikor a művészet többé nem társadalmilag produkálódik, hanem egyéni rátalálás és mikor minden igazi művész kénytelen-ségből, nem temperamentumból forradalmi lélek: a keleti művészet elveszti ekzotikus jellegét és az antropocentrikus világlátásánál fogva szükségképpen három dimenzióval nyugati művészet legziláltabb, legkritikusabb korszakában ismeri el a két dimenziós művészet jogosultságát. Ez a jele és ez a következménye annak, hogy a művészet többé nem lényeges szükséglete a nyugati embernek, vagyis inkább, hogy a művészet nem teljesítve többé lényeges hivatását már csak kedvtelés és nem szükségszerű. A keleti művészet egyenlő értékű a nyugati művészettel, de a nyugati ember nem egyenlő valaki a keleti emberrel. A művészet minden törvénye feltételez egy ilyen és ilyen összetételű embert és most egy ellenkező összetételű emberfajta próbálkozik a másik típusú művészettel, csinálni akarja azt, amit csak faji strukturájának nagy lazulása következtében lehet egyáltalában élveznie.

De ha ez a két művészet nem is volna egymást kizáró ellentét: az impresszionista képek kétségkívül a festésnek csak periferikus és nem centrális feladatával foglalkoznak. Szervezik ugyan a látható világot, de csak másodlagos vonásainak összefüggéseit keresik, nem a tömegek korrespondenciáját a térben, hanem a friss, eleven színek konzonnanciáját. Nem veszik át a keleti problémát, csak felhasználják arra, hogy saját problémájukat ne a maga természete szerint, hanem mellékes vonatkozásaiban tárgyalják.

Monet és Renoir képein egyszerre kinyílnak a színek, a természet egész színessége jelenik meg, beszédesebben, tarkábban, üdébben, mint a virágoskertben. A nagy velencei koloristák, Rubens, Delacroix mind transzformálták a színeket a festés számára, egyenletes, folytonos színeket használtak és elkülönítették őket egymástól. Most a színek elvegyültek egymásba és egymásból váltak ki és vibráltak, lélegzettek, szivárványlottak. Nem határoltak többé tömegeket, még csak nem is distanciáltak, egyszerűen voltak, magukért, szabadon, friss pompában.

Az impresszionizmus a szabad ég alatt feloldott színeikért és színeikkel festette a jelenségeket és így megszabadult az akadémia egész ballasztjától. Cézanne Pissarrotól megtanulta az impresszionista színkezelést és rögtön eszközül alkalmazta a jelenségeknek teljes mivoltuk szerint való feltüntetésére. A szingradációknak is megvan a részük a természet háromdimenzionalitásának éreztetésében és a szingradiációkkal akarta Cézanne a harmadik kiterjedést a képsíkon megszólaltatni. Az impresszionista festés elfogta a legcsekélyebb árnyéklatot, észrevette a legkisebb tonuskülönbséget. Cézanne számára még Manet is csupán közepes színérzékű festő volt és csakugyan talált is egész átmenet-sorokat ott, ahol Manet már egységes valeurt látott és ezekkel a legtestetlenebb eszközökkel teremtett testet a síkon. Ilyenre példa a legsimplábbak közül a Kilátás Gardannera, egy nedves, szürke tonusu tájkép, látszólag néhány tompított színnek sok fokra bontása. De a tonusdifferenciák nyomán kialakul a ferde háztetőkkel belepített domboldal, a tömött, markáns és artikulált tömeg, úgy, mint a hajnali fantasztikus ködből egy kemény kövár és a hatás éppen az eszközöknek a tömeg-ekszponálás iránt való közömbössége által nagyon frappáns, csak már így is misztériosusak a testetlenségből lett testek. De Cézanne nem elégedett meg a testalakítással, hanem a testeket elhelyezte az ép ily misztériosusan keletkezett térben és tisztázta viszonyaikat. Az előtte volt festőknél bizonyos mértékig kristályalakká lett minden jelenség és így külső vonásaik egymásra felelése teremtette meg a kapcsolatokat közöttük. Cézannának ilyen külső vonások nem állanak rendelkezésére, nála a korrespondenciák szinte ellenőrizhetetlen módon támadnak. Így a jelenségek néha bizonyos irányba mozognak, pontosabban mozgástendenciájuk van valamerre és ezeknek az irányoknak, a mozgáspályáknak találkozása tisztázza a két jelenség

egymáshoz való helyzetét. Vagy a jelenség nem is törekszik kifelé nyugalmi állapotából, de mivel konkrét és kompakt tömeg: egyensúlyi helyzetének van egy virtuális tengelye és ez a virtuális tengely támaszt meg vagy használ fel alapul egy másik ilyen tengelyt. Ezek csak kiragadott példák és még a legtisztább strukturák Cézanne művészetéből. Az optika megállapította a komplementer színek törvényeit és így akart diktálni a festésnek. De Cézanne pikturája a jelenségek ezer más vonásában is felleli a komplementer sajátosságokat, a valóság ezerszálú szövevényéből mindig új és új momentumokat ragad ki, melyek nem azonos visszatérésükkel rögzítik egymáshoz az egyes jelenségeket, hanem az egyiken más alakban jelennek meg, mint a másikon és mégis határozottabban egymásra utalnak, nyomatékosabban összetartoznak, mintha azonos alakban térnének vissza.

A nyugati festés egyrészt természetutánczás, a természet tisztább szemléletességre emelése, tehát imitativ tevékenység, másrészt tektonika a jelenségek között konstituált összefüggés. Cézanne tektonikája szilárd, nyugodt, biztos: építési módja titokzatos; minden összefüggés tiszta, beszédes, de mindig nehezen találni meg a technikai magyarázatot. A tizenkilencedik századnak nincsen tektonikusabb festője Cézanne-nál és nincsen egyetlen festő sem, akinél a felépítés kevésbé nyilvánvaló volna, ahol az armatura oly kevésbé fedné fel magát, mint nála.

Ez az oka a Cézanne-képek mindig szilárd és mindig meglepetésszerű egyensúlyainak. Cézanne többszálunak, többértűnek látja a jelenségeket, mint akármilyen festő előtte. A jelenség tömegének sűrűsége, szilárdsága, határainak élessége vagy elmosódottsága, helyzete és mozgástörékvései és még más jellemző vonásai összegeződnek a jelenség nyomatékává és létrejön az egyensúly egy másik jelenséggel, melynek összegezett nyomatéka ugyanakkora, de egészen más elemeknek egészen más arányú összetevődése. Semmi sincsen megkötvé az egyensúly érdekében, minden szabadon alakul ki és az egyensúlyi állapot mintegy véletlen. „A festés kiterjeszkedik az összes természettől létrehozott jelenségek felületeire, színeire, alakjára. A filozófia ugyanazoknak a testeknek belső voltába hatol, amikor szemügyre veszi különböző sajátágaikat, de nem tölti meg úgy igazsággal a jelenségeket, mint a festő, aki a testeket eredeti megjelenésükben vizsgálja”, írja Lionardo a Trattato sulla Pitturában. Cézanne formaelemzései és formaegyenletei magyarázzák meg teljesen Lionardo mondását.

Cézanne tehát nem csupán a semmiből, a színárnyéklatokból, az atmoszféra nedvességi fokából és más tonusdifferenciákból teremti a teret, a tömeget és a tömegek épületszerű egymáshoz illeszkedéseit, hanem képein a rendetlenségből lesz a rend. De a jelenségeknek sok szempontból méltánylása csak egyik irányban bontja fel a képet és csak látszólagos rendetlenségre vezet. Amikor azonban tonusdifferenciáival nem érhetné el a szándékolt konkrét formákat, a dilettáns kiméletlenségével ragad meg bármilyen eszközt, ha az még oly idegen is művészetétől. Az akadémikusok kompozíció szabályai, az egész tiszta lineáris megoldások, minden jó neki a tér felnyitására és a tömegek meghatározására. Ha itt kompromisszumra gondolna, ha csak legkevésbé leplezné is az eszközök heterogenységét, akkor valódi mivoltukban lennének heterogének a képek, akkor igazi megoldatlanság redukálná értéküket. Így a képfelület egyenetlen, ellenmondó, anarchikus, kaosz és a célt mégis eléri, mert a vízió tisztán jelenik meg, a tisztátlan eszközök segítségével. Ezek a víziók nyugodtak, logikusak, tisztán határolt tömegek tiszta egyensúlyai és ellensúlyozott tiszta mozgások: de a technika intuitív, a tonusdifferenciákhoz esetről-esetre más és más messzefekvő eszközök járulnak.

Az a dilettáns, aki nincsen tisztában vállalt feladata nehézségével, mondotta egyszer Goethe. Cézanne dilettáns, ha eszközei felől nézik, mert eszközei nem adekvátak, de célját eléri és így művész. Pikturája egészen pörére vetkőzik, meztelen szinfoltok és testektől különvált széles konturok merednek le képeiről. Nem nyeri meg, hanem eltaszítja a szemlélőt, de ha az mégis visszatér hozzá, megkap tőle mindent, amit csak az igazán nagy művészek adhatnak.

## 6.

Rafaelben van valami páratlanul éteries könnyűség és sima, édes gördülékenysége is sirba szállott vele: de művészetének összes konkrét eredményei túléltek. Cézannenak nem lehet iskolája: nála az eredmény nem arányos az eszközökkel, hanem aránytalanul nagyobb. Ha egy Cézanne-önarckép például Géricoult Karabélyos-arcképe mellé kerül, amely a francia iskola egyik utolsó teljesértékű produktuma, akkor ez rögtön nyilvánvaló.

A Géricoult-kép előtt Michelangelo gigantikus embereire és gigantikus szenvedélyeire kell gondolni. De nem a férfias, kemény arcvonások, nem a széles váll és nem a heves mozdulat tesz a férfit óriássá és indulatát nagyszerűvé. A hatalmas lendületű vonalakkal és az izgatott festékfoltokkal keményen előbontott formák forróvá fűtik a kép temperaturáját, de a hatás roppant energiája mégis a fejnek és a felső testnek merész kontraszt-helyzetéből táplálkozik. A fej párhuzamos a képsíkkal, a váll egy hatalmas mozdulattal kifelé fordul a képből. Tehát a fej a stabilis rész, a felsőtest fordult szögbe a képsíkkal és így a szem számára az egész felsőtest mintegy a nyakon függ. Ez teszi kompakttá és sulyossá a koponya tömegét és ez ad szinte természetellenes sulyt és tömörséget a felső testnek.

Az ötvenéves Cézanne Pelerinnél egész csöndes: háromnegyed-profil a fej és háromnegyed-profil a felsőtest. A szürke háttér itt-ott kissé elsötétedik és fantasztikus, heves gomolyagok sietnek le-fel a világosabb alapon, kis, sűrű felhők sietős vonulása. Előttük nagy a test és hozzájuk mérve tömött, sulyos; nyugalma komoly, szinte szent. A tonuskülönbségek mentén kidomborodik a kerek koponya és a fekete kabát alatt csendesesen, tisztán kialakulnak a test formái. Minden zárt forma, nincs szín, nincs vonal. A fekete szemöldök íve már energiaként hat, a haj, a szakál, a bajusz állrasimulása, megbontatlansága megkönnyebbülés, mert semmi sem ütközik ki a formából, semmi sem lazítja. Az ecsetvonások meztelensége kegyetlen, de lágyan és mégis határozottan bontakozik ki a koponya, akár Prakszitelesz vésője alól. És amint az orr kiáll az arcból, az egyszerű naturalizmusa ellenére is olyan, akár a görög márványistenek orra; az egyetlen metszett egyenes vonal a fej ovális formaalakulásai között. Nyers az arc és egy kiegyenlített példa a természetből és mégsem kevésbé meggyőző az arcformák arányainak, párhuzamosságainak és ellentéteinek kánon-voltára nézve, mint Holbeinnak Anna angol királynéről festett arcképe, ez az en face látott és lineárisan előadott finom, szabályos női arc, amely olyan vonalmelódika, hogy nem találni párját a legnemesebb ornamentumok között. A pillantás az egyetlen mozdulat a Cézanne-képen, két fekete folt tolodott a szemszögletekbe; de ez kísérteties életet ad és megszólaltatja a lelket.

Grecoval szokás összehasonlítani Cézannet felületes, külsőleges analógiákat feszegetve. Pedig kettőjüknek nincs közük egymáshoz. De azért Greco emlékének fel kell támadnia a Cézanne-képek előtt.

A Louvreban látni Greco Aragoniai Ferdinándját. Nincsen rajta semmi különös és mégis olyan a kép, mintha álom volna, ahol csak a tágra nyílt szem beszél és az arcvonások nemes, fáradt szomorúsága, de az ajak nem nyilhat szét. Valószínű a nyulánk fejedelmi alak, határozott a lény, a megjelenése, de valamilyen idegen országból való. A hosszúkas arc, a vékony ujjak, a csodálatos és sápadt nyulánkság, az az előkelő keskenység, mely elasztikus marad és seholy törékeny, meg a messzi út elcsöndesedett, de így, halkan még megindítóbb nyomai az arc-kifejezésen és a mozdulatokban, a különös korona Ferdinád homlokán, a jogar ferde lehajlása, az arctípus idegenszerűségei teszik titokzatosá a Greco-képet. De a festés itt nem ad hozzá semmit ehhez a benyomáshoz, legfeljebb a színek tompitottságát és a fáradt vonalakat.

Cézanne épp ily titokzatos önarcképén: megállítja és megilleti komoly tekintete a szembejövőket. De ez a titokzatoság itt tisztán pikturabeli. Az ember nincsen titokzatos, előkelő

idegenné stilizálva, hanem mohó naturalista szem kereste ki így a formákat. De a természet egyszerű, elváltozatlan formái itt olyan frappánsan tűnnek elő, relációik annyira tisztázottak, tehát olyan beszédesek, a mozgó pillantás, a nyugodt fejben annyira új szenzáció, az egész formáció a teljesen tárgyilagos hangsúlyok ellenére is olyan meglepő Cézanne nyugodt, de teljes kimerítő elemzésében, hogy ez az egyszerű burzsoa-arc egyszerre odaemelkedik a félig kísérteties Greco-képek misztikus családjába.

De a hatás alapja mégis az alak térbenléte és a kompakt tömeg artikulációja. Az ilyen tér-behelyezést nem próbálta meg a 19. század egyetlen festője, még Daumier sem: és ez a tömeg megcáfolhatatlan vád az impresszionisták ellen. Manet tulajdonképpen nem is számítható igazi impresszionistának: még nem fejt fel színekre a jelenségeket, mint Monet és Renoir. Hiszen mindig szigorúan ragaszkodik Velasquez és Franz Hals útmutatásához és tanácsuk ellenére sehol sem oldja meg még csak a konturokat sem. Cézanneval szemben a tömegfeltüntetésben mégsem állhat meg.

A legrappánsabb példa erre a *Devant la Psyché*, ez az érett, 1876-ban festett Manet-kép: ugyanis az előbb vizsgált Géricault külső motívuma tér vissza rajta. Egy karcsú, dekoltált nő áll a tükör előtt, újra a fej párhuzamos a képfelülettel és a test oldalt fordult. Az egészen térdig feltüntetett alak, a test kerek, gördülékeny, könnyed formái, a habkönnyű ruha és a gyengéd, világos, szinte matériátlan színek természetesen már magukban is elerőtlenítik a motívumot. A legnagyobb változás pedig az, hogy a nő hátat fordít a kép nézőinek. Manet eleganciájának és szépségkultuszájának egyik legszebb emléke a nő hátulról látott feje: nemesebb, előkelőbb, ritmikusabb ovális formát nem is lehet elképzelni, mint amilyen ez a koponya. A haj egészen rásimul, komolyan, öregesen és mégis a koponya konturja fiatalnak, tavaszinak, előkelőnek vallja a nőt. De nincsen többé pszichikai hangsúlya a fej és a test kontrasztjának, ehhez az arcot kellene látni, a tekintetet, a száj vonalát: másképp nem helyezkedhetik be senki a mozdu-lat lelki reakciójába és így a feszültség nagyon megenyhül. Ami pedig csaknem tudatos elhárítása a motívum tömegeffektusának és mindenesetre közömbösség ilyen irányú kihasználásával szemben: a hölgy egy nagy álló tükörben nézi magát. Manet természetesen nem elülről és hátulról akarja a hölgyet megmutatni: a tükörkép egészen felbontja az alakot és csak kusza színfoltokat vet vissza. Azonban még így is a képsíktól befelé fordul egy határozatlan, de a kifelé fordult testtel egyenlő méretű tömeg: és ez a kettőzés parirozza a test kifelé fordulásának egész nyomatékát. A külső motívum tehát megmarad, de a tömegakcentuálásra kínálkozó alkalmak mind kivétel nélkül kihasználatlanul maradnak.

## 7.

Ez az értékesítetlen motívum épp oly jellemző Manetra, mint a minden külső motiválásról lemondás Cézannera. Az epilogus-művészetnél lépnek fel olyan finom, nobilis, biztoskezü, de a lényeges problémáktól elfordult művészek, mint Manet és az epilogus-művészet idején csúcsosodtak ki máskor is a festéssel elérhető eredmények annyira, mint Cézannenál. A kora quattrocentotól egészen a kiérett cinquecentoig egymásra következő nemzedékek művészi hagyatéka maradt könnyű örökségül Rubensre és Tiepolora. Rubens beleszületett a seicento nagyszerű bravourjába és Tiepolo okult rajta: azért jelennek meg náluk olyan spontánul, meglepően és látszólag indokolatlanul az eredmények; azért nincsenek eszközeik, hiszen eszközük a képen kivétel nélkül minden és így egyenlőrangú; azért valósulhat meg intenciójuk egy könnyed, nem is tudottan célzatos ecsetfordulás nyomán.

Cézanne relativ helyzete semmiben sem különbözik Rubensétől és Tiepoloétól; csak éppen nem egy nagyszerű stílus, egy tökéletes korszaktechnika várt rá, hanem a művészetnek egészen zilált és tervtelen állapota. A döntő kritérium megvolt: a festés már nem iparkodott lassú konoksággal művészetté emelni a természetet, hanem könnyű kézzel eszközévé tudta tenni az elfogulatlanul feltüntetett jelenségeket. De itt megállott: egyenként művészetté értékelte a természet bizonyos motivumait: de nem emelte művészetté, azaz organizmussá a kiszemelt természetrezsletet. Megvolt a lehetőség arra, hogy Cézanne kiméretlen közvetlenséggel a festés főproblémájára vesse magát: hiszen nekilendülése egy kevésbé fejlett korban csak anarchiára vezethetett volna. De nem volt kijelölve az egyenes út a cél felé: a művész választhatta szabadon az utat. Ezért olyan példátlanul paradoksz és mégis olyan mélyen igaz Cézanne művészete. A legegényibb és a leganarchikusabb művészi munka hozta létre a legtisztább és a legszükségszerűbb művészi eredményt. Csak kora és különleges helyzete korában magyarázhatja meg problematikus nagyságát. Különben nem lehetne olyan kegyetlenül közömbös a dolgok tudott alakja iránt és nem lehetnének a dolgok látott megjelenései gyönyörűen tartalmasak, tiszták és összefüggőek.

Az igazi művészek között senki sem inkább naturalista, mint Cézanne, senki sem akarja és senki sem tudja úgy vászonra vetni a természetnek még ízét és szagát is, ha az íz és a szag áttevődik látható jelekké. Csak a legigazibb művészekben van még meg Cézanne sohasem tévedő logikája: nála tisztábban senki sem ismerte fel a szemléletbeli jelenségek kapcsolatát, összefüggéseit és ellentéteit. Mégsem csodálatos, hogy többnyire biztos szemű és néha lélek-látó monografusa, Meier Gräfe, a legszélőbb tévedésbe esett művészete alapvonásának meghatározásakor és misztikusnak hirdeti azt a művészt, aki igazán csak azt festette, amit látott. Courbet nem festett madonnát, mert, mint mondotta, nem volt még hozzá szerencséje. Cézanne nem festett le egy tonusdifferenciát sem, anélkül, hogy ne tudta volna pontosan igazolni a természettel.

Meier-Gräfe találó sejtéssel említi Dosztojevszkit. Ha nem Dosztojevszki-vízióját vetné össze Cézanne-víziójával, hanem egy igazi Dosztojevszki-regényt egy igazi Cézanne-képpel: pontosabban megállapíthatná a rokonság mibenlétét és felismerné, hogy mind a két művész a művészet végső naturalizmusát képviseli és egyik sem misztikus, soha, egy pillanatra sem.

Dosztojevszkinék az Ördöngösekje látszólag fantasztikus danse macabre. Személyei között még csak véletlenül sincs egy józan ember sem. Egy vidéki kormányzóság, a nagy hivatalnokok és a főkatonák, a környék birtokarisztokráciája, a város társadalma, a szerelmek és a politikai események mind örült és céltalan szenvedélyek, rögeszmék és marotteok uralma alatt állanak. Együvé tartozó emberek idegenek egymástól és gyötrik egymást, távolállóak függenek egymástól, emberek más akaratára öngyilkosak lesznek és gyilkolnak, akaratuk ellenére, titokzatos politikai eszmék és testetlen politikai pártok tartják rettegésben a hozzájuk tartozókat és az ellenük fordultakat, a szerelem nem ellentéte a gyűlöletnek és még a gyilkos közömbösségnek sem, a hatalmasok tehetetlenek és a tehetetlenek kezében hatalom van: senki sem tesz úgy, ahogy akarna és olyan akaratok lesznek urrá felette, amelyek ellen egész valójával tiltakozik, mintha csakugyan a rossz lélek szállott volna meg egy egész orosz tartományt. Kisérteties ez a világ, szellemek járnak benne; szörnyű lidércnyomás, mert szellemeit nem lehet tagadni. Ijedt és idegenkedő kézmozdulat tölja el a regényt: de az ijedtségnek az az oka, hogy hinni kell a hihetlent. Az egész regény beteg fantázia forró-láz fantáziájának látszik és mégis minden fordulatában és minden hangsúlyában vitathatatlanul igaz.

A rejtvény nagyon egyszerű: Dosztojevszki nem a fehér cár tartományának, hanem a lélek alsóbb áramlatainak történetét beszéli el. Tulajdonképpen még az öntudatlanig, vagy a tudat küszöbe alá nyomott érzésekig és akaratokig sem hatol le. Csak egyszerűen elhagyja a

konvencionális beszélgetéseket és tetteket, a társadalmi élet sablonjait, a külső eseményeket. Emberei elvétett szerelmi indulatokból, ha azok jelentkezésükkor még oly hevesek is, nem alkotnak regényszerű szerelmet maguknak; felemelik öklüket, ha gyűlölet támad bennük, de nem érzik magukat ellenségeskedésre kötelezetteknek, ha egyszer engedtek egy ilyen gyűlölet-impulzusnak; sok mindent megbocsátanak egymásnak, mert tudják az ember felelőtlenségét, sok minden valószínűtlentől tartanak, szintén mert tudják az ember felelőtlenségét; a barátságok és a szekszuális kapcsolatok nem azonosúlnak külső formáikkal, az impulzusok zsarátnoka nem alszik ki alattuk. Az emberek mindent konvencióból tesznek és még a szélső esetben is konvencionális alakot adnak tetteiknek és cselekedeteiknek. Ez a konvenció nem létezik Dosztojevszki számára, nem vesz tudomást például a politikai eszmékről sem, csak az egyéni szín, csak a különös hangsúly, csak a mechanikus hajtóerő érdekli az ember és az eszme találkozásánál. Azért olyan fantasztikusan ködös és azért olyan megrázóan igaz története.

Cézanne ugyanígy tesz. Nem ismétli el a jelenségeknek egyetlen konvencionális jegyét sem, egyszerűen nem tud a sablonokról, nem veszi tudomásul a dolgok mechanikus csiszoltságát. Ami a szemléletben festői elem, ami piktorálisan jelleme, értéke, hangsúlya a dolgoknak: azt teljesen és hiánytalanul mondja el. Egyébként nem törődik a világgal.

Képeit ez a hallatlan és megdöbbentő igazság hiteti végkép kísértetieseknek. A legbanálisabb, legmegszokottabb formakapcsolás igazságát is revidálja, ezért nincs egy pontja és nincs egy hangsúlya képeinek, mely ne egyéniesülne a legvégletesebben, de nincs egy összefüggése, egy egyensúlya, egy azonossága, egy ellentéte sem, melynek igazsága nem hat meglepően, újnak és egyszersmind minden egyéni véleménytől függetlenül törvényszerűnek. A szem többnyire bizonyos vonásokkal elégedik meg a dolgok felismerésénél és elrendezésénél, a többiek iránt közömbös. Cézannenál semmi sem közömbös, minden feltárja lényegét és nem tűri, hogy egyik vagy másik külső jele helyettesítse. Mint Dosztojevszkinél az igazi lelki közösségek, az igazi lelki idegenségek, az igazi lelki félelmek és örömek irányítják az embereket és a léleknyilvánulások külső alakja, a merev konvencio legfeljebb sziklafal, melyen a lélek röptében tönkrezúzhatja magát, amint a fontos és törvényszerű lélektörténet fölé nem rakodik le a külső világ véletlenekből összeszövött története: úgy jelennek meg pusztán piktorális jegyeik szerint a dolgok Cézanne képein, úgy nem juthat szerephez semmilyen logikai vagy drámai kapcsolat Cézanne művészetében. A piktura nem illusztrál többé egy pillanatig sem általános lelki szenzációkat: külön és idegen ország a piktor birodalma. A logika elvontan adja elő a gondolkodás törvényeit, melyek csak átalakítva és módosítva alkalmazhatóak a gyakorlati életben; Dosztojevszki leírja a lelki ingereket és a lelki érzéketeket, a lélek felegyenesedéseit és összeomlásait, melyek csak bizonyos általános alakokba szűrődve juthatnak a felszínre és lehetnek külső történésekké; Cézanne optikai benyomásokat, optikai viszonyokat, optikai ellentéteket és egyensúlyokat ad, mintha az ember csak egy szempár volna, mely a világot nézi és semmi egyéb. Az ilyen elvonások mind szegények az étellel szemben és idegenszerűek, úttalanok, szédítőek: de vakító világosságokat burkolnak ködeik.

## 8.

Cézanne művészete a 19. század második felében a pikturának legnagyobb eseménye, azonfelül pedig vele kezdődik és nyomása alatt alakul ki a huszadik század festése. Egy egyéni cselekedet aligha vitt végre többet valaha a művészet fejlődéstörténetében. A századforduló éveiben lett Cézanne felismert művésszé, attól a naptól fogva nem lehetett az impresszionizmusnak folytatása és egy új cél, vagyis inkább újra a régi cél felé kellett

fordulniuk a művészetbeli energiáknak. Cézanne több egy nagyszerű eruptív jelenségnél, az impresszionista festés összes rétegei kimozdultak helyükből megjelenésével és egy új geológiai alakulás jött létre. Amióta Cézanne csakugyan van, mások a festés előfeltételei és mások a lehetőségei, mint a milyenek a felismertetése előtt volt negyven-ötven esztendő alatt voltak. És mindebben nincsen semmi túlzás, a tények beszélnek így.

Tíz-tizenöt esztendő előtt volt egy diadalmas festési irány, melynek ecsetje alól szüntelenül sereglettek elő a nyugodt, szép képek. Úgy látszott, mintha a régi jó idők tértek volna vissza, az aranykorok gondtalan és természetes könnyűségével termettek Páristól Budapestig a képek. A festő csak letelepedett az erdő szélén, vagy a hegyek alján és néhány óra alatt szerinte való művészetté emelkedett a természet kiválasztott szöglete a vásznon. És mint régen, Olaszország nagy századaiban, újra híres és igazi művészekké nőttek fel a kis bojtárfiúk az Alpések lejtőin.

Hirtelen ébredés vetett véget a szép álomnak, a festés jóformán egy nap alatt visszazökkent a kőkorszakba. A képeken ma olyan alaktalan testű, torz vigyorgású óriások terpeszkednek, mint amelyeket a görög talajból ástak fel, abból az időből, amikor dadogva szólalt meg a később oly ékesbeszédű ország. A fák koronája sem szivárványlik többé ezerféle zöldtől, az egyenes vonalakkal határolt zömök törzs fölött néhány nagy, tömött levéllé kapaszkodnak össze az ágak, olyanformán, amilyenre a régi barlanglakók faragcsáltak különös alakú köveket, melyek emberre vagy valamilyen állatra emlékeztették őket. És nincs többé sehol boldog öntudatlanság, elmélkednek a festők mindahányan és a művészet rendeltetéséből igyekeznek levezetni a mesterségbeli eljárást. Tegnap még temperamentumukra bízták magukat, ma már semmibe sem nyugszanak bele, amit nem tudnak tudományos megbízhatósággal indokolni. Még élnek azok, kik a régi dogmákat lerombolták és a fiatalok nem tudnak már dogmák nélkül élni. És ez mind Cézanne óta és Cézanne által van.

Elhervadtak a hangulatok, aksiomák vannak csak és geometriai törvények.

Nagy államalapítók lódítják ki néha a boldog középszerűség egyik országát kényelmes állapotából és egy olyan helyre tölják népüket, ahol naggyá kell lenniük, vagy el kell pusztulniuk. Az apák még csöndes meglepedettségben éltek földjeiken, a fiúk előtt ott van már a nagy erő próba. Addig léteztek, most győznek vagy elpusztúlnak. Így lettek nagyhatalmakká duodec államok és így roskadtak össze végső kimerültségükben. Hátrálni nem lehet, nincsen visszatérés a tegnaphoz.

Ilyen nagyfrigyesi tett és hétéves háború Cézanne művészete. Maneték és Degasék ártatlan örömmel játszadoztak a művészet némely lényegtelen szépségeivel. Cézanne megszólaltatta a lényegét, felidézte a festés centrális problémáját, a tömeg térbe helyezését és a játékot nem lehetett folytatni. Ott állott a nagy feladat. Meg kellett hódítani azt a birodalmat, amelyet Cézanne mutatott meg, vissza kellett szerezni a tömeget és vissza kellett foglalni a teret. És ha némelyek a táborban maradnak is és nem követik a hadba indulókat, aggódva neszelnak a távolba és kihull kezükből a játékszer.

Cézanne művészete kérlelhetetlen, az impresszionizmus nem védekezhetett ellene, minden önfentartási ösztöne megszűnt vele szemben. Hiszen Cézannében minden benne van, amit az impresszionisták csináltak, benne van, mint eszköz. Ha az impresszionisták saját képeikkel vagy egy társukéval állottak szemben: magukat vagy társukat látták meg először, valakit, akinek szeme így nézi és keze ilyenek mutatja a természetet. Ez az egyéni profil teszi érdekessé és értékessé a természetből kikapott véletlen részleteket. Cézanne képei mögött nem áll egy érdekes ember, Cézannenál a művészet örök és valódi törvényei szólalnak meg. Cézanne is egyéni kézírással jegyzi fel a természetbeli jelenségeket, csakhogy nála a látható

világ összefüggéseinek feltárulása a fontos és nem az egyéni kézírás minden, mint például Degasnál. Ezek ellen nem lehet tiltakozni, itt nem lehet ellenmondani, még kétségek sem támadhatnak. Hiszen minden művészi munka arra irányul, hogy megismeréseit objektívalva lássa a valóságban.

Cézannet a nagy elhivatottak ösztöne vezette egy elrejtett gyalogösvényhez és ezen át jutott kezére birodalma. A gyalogösvény nincsen meg többé, eltűnt, mióta nem lobog már a nagy ösztön Cézannéban és az utána valók most taktikára kényszerülnek, okoskodni kénytelenek, terveket eszelnek ki és hisznek titokzatos, nem tudni honnan jött törvényekben.

Terribile, kiáltott fel egyszer az enervált X. Leo pápa Michelangelo freskójai előtt. Iszonyú, nyomasztó Michelangelo gigászainak hallatlanul nyomatékos jelenvalósága, nyomasztó összetett lélekállapotuknak példátlanul tiszta és beszédes kivetítődése a néhány nagy és egyszerű mozdulatban. Ez a terribilità támad fel Cézanne képein, nem heroikus már, mint a Michelangelo szobrokon, de még félelmetesebb. Hiszen nem emberi hangulatok és emberi gesztusok ijesztően világosok és súlyukkal elnyomóan jelenvalók a Cézanne-képeken hanem a lélek és mozdulat nélkül való természet. Ujra egy nagyszerű és ritka egyéniség adott szükség-szerű alakot a benne szunnyadó látásoknak. Simán siklott előre, szinte sineken, a cinquecento művészete és Michelangelo mégis megzavarta a fejlődést. Cézanne komplexebb még Michelangelonál is és a festés legválságosabb korának egyetlen irányadója az ő művészete.

Egyéni látomásainak testbeöltöztetésén fárad, agyal és pamacsol minden festő, de nem egyéni hajótörésekről és nem egyéni eredményekről van itt szó. Vannak a festők között eksztatikusok, nem is kis számmal és vannak még sokkal többen alkímisták, kik a Cézanne-eredmények geometriai törvényeit keresik. A titokzatos Cézannei örökség fűti az eksztatikusokat, mikor a szemükben lázas világ formáit és a mozdulatokat a természetbeli előképeknek egészen önkényes deformálásával fokozzák és hevítik. A test objektív alakjával nem törődve a legdirektebb és lehangosabb pikturális részletek komplexumával helyettesítik az embert, aki képeiken pikturális törvények meztelen, kiméletlen példázása, eszköz csupán, nem cél és nem az emberi test arányainak isteni tökéletességét hirdeti többé, mint a görög szobrokon és nem egy nemes előkelő embertípus külső megjelenését akarja átörökíteni az utókorra, mint például a velencei festés. A kubista módszer egy irányban fejlődést jelent: mikor a geometriai testek analógiáit keresi a forma alakulásokban, mert sikerül egészen eliminálnia, a konturt, másodlagos szerepére redukálnia a színt és közvetlenül térbeállított tömegnek látnia a testeket. Ám a kubizmus első rövid átmeneti korszaka óta már nem elégedik meg azzal, hogy a geometrikus analógiákat segédeszközkül használja a szem tájékoztatására, úgy, amint a régi idők a kontur mentén orientálódtak: hanem egyszerűen mértani testekből rakja össze a jelenségeket, ami olyan szegény és sokkal erőszakosabb eljárás, mint a primitív konturrajz. Az új módszer megjelenését Cézanne tette lehetségessé és használatát, túlzását szükségessé.

A középkorban minden alkímista azt hihette hogy az egész világot váltja meg és az egész emberiséget oldja fel minden szenvedése alól, ha rátalál a bölcsek kövére. A pikturális ekszperimentumok boszorkánykonyhájában, a festőműhelyekben ma az dől el, hogy abrenunciálnia kell-e a festésnek régi, magas hivatásáról, vagy újra képes lesz-e eleget tenni rendeltetésének. Még nem bizonyos, hogy ki volt Cézanne. Talán új kezdet a tévelygések után, a régi nagy idők első visszatérése. Talán az utolsó fellobbanás: vakít, de utána nincs tovább.

Mert ami most történik, az már nem olyanformán kísérlet és nem úgy probléma, ahogy Ucello a perspektívát kereste és Lionardo a chierascuron tűnődött. A festés lassan dekomponálódott és márcsak szép fénytörési jelenségekkel mulatott. Cézanne óta a kristályosodás az egyetlen vágya az a valami, ami a régi nagy művészetekben mindig megvolt, de mindig önkényt adódott.

## RIPPL-RÓNAI ABLAKA

### 1.

Még épült a Nagymező-utcában a hatalmas bérház és így belülről, meztelen gerendákkal padlózottan és tagolva majd akkora volt, mint fönnszakra a katedrálisok. (Míg épül a ház, mindig a hozzá képest hüvelyknyi emberrel merődnék arányai és ezért növekedés közben nagyobb, mintha már elkészült.) Szőkehajú tót napszámos leányok adták-vették a téglát az éppen helyére illesztett üvegfestmény alatt. A nagy sürgés-forgásban csak a művész állott nyugalomban és komoly biztonsággal tekintett fölfelé, akár a középkori Dombaumeister volna, aki biztos a dolgában és már tisztán látja a falat, a gerendázat alatt és számára már magasra emeli két homloktornyát Isten háza.

Mikor megszólalt Rippl-Rónai, hangjában volt valami abból a szép emberségből és természetes jóindulatból, mellyel az északfrancia székesegyházak reliefjei szoktak beszélni: „Talán jólesik majd az emberek pillantásának kijövet ez a csokor tarka mezei virág”.

Máshol alighanem különösen hangzott volna ez az összehasonlítás, éppen most. De akkor néhány percig eleven volt a virágos középkor levegője és ez a mondás illenék például Laonhoz, ahol a legszebb emléket emelte magának a természet egészével való szolidaritást: ott viseli homlokdíszül a templom azoknak a komoly fáradt ökröknek képmását, melyek felhordták a hegyre építkezni a nehéz köveket.

Rippl-Rónai József szemében ma virágos mező a tarka művészet és tarka művészet a virágos mező. Bokrétába gyűjti tarkaságát színes üveglapjaival és odaállítja az Ernst-múzeumból távozók elé, fegyverül, előkészületnek, mert nem akarja a művészetre figyeléstől elérzékenyült és enyhén fáradt szemekkel gráciára kiszolgáltatni az utcának.

A mai művészet értékes nyugtalanságokat, de mégis nyugtalanságot ad a mai embernek, felzaklatja megkövesedett közömbösségéből és mintegy kinyitja a szemet. De csak megmutatja a problémákat, a megoldásokat nem hozza el. A megoldásokért még mindig a régi mesterekhez kell fordulni és a régi mesterek oly távol vannak és oly idegenek. Náluk csak tárgyilagosan lehet méltányolni a megoldásokat, de csak nagyon ritka és csak igazán teljes kulturájú ember találhatja meg rajtuk saját eloszlott kétségeit. Az új piktúra eredménye legalább egyelőre: felhasználatlan idegizgalom. És ezt az idegizgalmat csillapítja le Rippl-Rónai ablakának nyugodt dekorativsága.

Véletlen találkozás, de azért talán nem érdektelen, hogy Rippl-Rónainak ugyanaz a sujtje, amelyet tavaly a fiatal éveiben legkövetkezetesebben Rysselberghe választott nagy dekoratív panneauja számára: nők élvezik a napfényt a rét szélén.

Egységes színűeknek erős ellentétessége és teltfényű ereje emeli ki és állítja szembe egymással az öt női testet. Egyik már felvette vörös ruháját: a többieknek sárga meg harangvirágkék teste fedetlenül kacérokodik a napfényes levegővel. Egészen kedvük szerint, teljes kényelemben hevernek, ülnek, állnak a nők és nem árulnak el semmilyen akaratot. Nem nyulnak semmi után, csak gesztusaik vannak, meg legfeljebb lusta reflexmozgással keresnek öntudatlanul valamilyen még nagyobb kényelmet. A körvonalakban szabadon, egészen könnyen jelennek meg az egyes formák: de a strukturát semmi sem jelzi, belső tagoltsága nincsen a testeknek.

Már az alakok sem természetfeldolgozások vagy természetértelmezések, nem csupán színben távolodtak el a természettől, de egyébként is szabadon átírható figurális motívumként tekintik az emberi testet.

A talajnál a színekben van még némi természetközelség. A zöld a füves rétet jelentheti, a citromsárga a homokot, szélről a kék lenne az ég, a barnássárga a felhő, a zöld pettyek fenn a fakoronák. Azonban a felső félen is többször kivirít a női öltözet meggypirosa és az aktok különleges kékje, sárgája és itt már bajos naturalisztikus indokolást találunk. A színek foltbaszedését pedig lenn épp oly kevésbé befolyásolják a természeti tények, mint fenn. Csupán a konturok érdekessége és érthetősége a szempont és a folt arányos kiterjedése szomszédaihoz és egyéb előfordulásaihoz képest. Mégsem támad egyenetlenség ezáltal.

Az üvegdarabok ólomfonatai a szabad ornamentális rajz természetszerűségével osztják fel változatos és tetszetős, de a teststruktúrára mindig közömbös idomokká az alakokat és a háttérrel is. Így közös alapot kap a figurális és a tisztán dekoratív rész, amelyek ezáltal ugyanannak a síknak ellenkező jellegű alakulásai: ezért nem szakítják két heterogén részre az üveglablakot, hanem csak játékos váltakozást visznek bele.

Így sikerül a művésznek áttennie képei lágy nagyvonalúságát és a színes dekoratív egységes színfelületeket az üvegre, veszteség nélkül ugyan, de nem is szerevezve gazdagodást az új technika által, kivéve a színeknek áttetszőségük által megnövekedett ragyogását és vibrálását. De ez már előkészül a képeken is, a színfelrakásnak pointillista módon való szaggatottsága által, úgy, amint ezeknek az önálló színpontoknak láncokba csatlakozása előre bejelenti az ólomszalagok tekervényeinek felhasználását az izolált konturok feloldására. Rippl-Rónai nem teszi fel itt a kérdést és nem tette fel máshol sem, hogy egy új technika, egy új anyag kedvéért milyen engedményeket kellene tennie egy másik technikával vallott programból. Elfogulatlanul iparkodik felhasználni az új eszközöket a régi célok elérésére és teljesen az anyagra bizza mivoltának érvényesítését.

Az anyagszerűség tapasztalati és kísérleti tudomány, nem pedig dogma, mint ahogy a legtöbben még nemrég hitték és hirdették. A művész nem kötött marsrutáival áll az anyag előtt, ezer lehetséges variáció kínálkozik és adódik; és ha mégis egy lehetetlent találna választani, az anyag idejekorán és érthetően felemeli tiltakozó szavát. De akármilyen tanácstalan eleinte Rippl-Rónai üveglablakának a kötetlen tetszésszerűségével, a tektonikus felépülés hiányával szemben a pillantás: Rippl-Rónai képeit Stephan Lochnertől egy világ választja el és mégis egyformán művészet mind a kettő.

A kicsiny, de drágaköszörűen tömött és teltfényű üvegszemek helyett nagy kiterjedésű és mégis egész felületükön egyenletesen színes üveglapokat kínál a művésznek a mai ipar. Ez teszi fizikailag lehetségessé az ablak szabad kezelését. Az Ernst-ház fala jellegtelen, semleges felület és nem egy eleven test bordázata: így válik művészetileg lehetségessé az, amit Rippl-Rónai tett, illetve elmulasztott. Egy szóba foglalva: a román és gótikus templomokon az ablak a kőfalnak volt modifikációja, Rippl-Rónai ablaka önálló saját erejére bízott művészeti alkotás, amely színt és életet hoz egy nagy közömbös felület valamelyik tetszés szerint kiküszöbölt része helyébe. A román templom egy egységesen adott nagy kötömb, amelyet mintegy utólag vájta ki és artikuláltak kívül-belül. Itt tehát a színes ablak elsősorban arra való, hogy a fal zárt, egységes tömegén át szerényebben, kevesebb feltűnéssel, a megbontás nagyobb leplezésével bocsássa be a fényt, mint ahogy a fedetlen vagy fehér üveggel fedett rész tenné. A gótikus templom épp oly egységes, zárt tömeg, mint a román, de esztétikai szemlélet számára éppen ellenkező módon keletkezett, itt ezer önálló életű kő-individuum volt először és ezeket csak utólag forrasztotta együvé az egymásra nehezedés, olvasztotta egységbe az egyetemes, de artikulált fölfelé törekvés. Itt minden kőgyén csak egy izomszalag, az épület izomrend-

szerében és helyzetéhez képest résztvesz a roppant nyújtózkodásban. Az üveglak sem akaszthatja meg a folytonosságot, nem önállósul, hanem tektonikailag csak az átlátszóvá vált kőfal, kő a kövek között és jellegükhöz hasonult. Rippl-Rónai ablaka nem a félénk rés a ciklopikus falon és nem része az organikus falnak. A mai bérháznak nincsen többé önálló létű vagy funkcionális jelentőségű fala: itt már a fal csak egyszerű körülhatárolása a tér egy szabályos alakú részének, tömörségére nem kell ügyelni és izmok nem rajzolódnak ki rajta, tetszés szerinti helyen és módon szabad megszakítani folytonosságát.

Az ablak többé nem vesz át alulról és nem ad tovább felfelé lendületeket, felszabadul és kiélheti magát. Rippl-Rónai üvege csakugyan egy nagy fellélegzés. Öt órán át ült mozdulatlanul, mellén összefont karral az osztályban a kis fiú, délben azután, az iskola előtt, ok nélkül is ugrik egyet és összecsapja néhányszor kezét.

Az Ernst-muzeum üveglakja egy művészi egyéniség individuális eredménye. De ha egyszerűen be lehetne állítani egy fejlődési sor ma utolsó pontjaként, akkor a tektonikus összefüggés nemes kristályformáit felváltó teljes reakció megmagyarázná, hogy Rippl-Rónai mért nem hajlandó az egyes színek önálló jelentését feláldozni. Az üvegtáblák színbeli összefüggése ugyanis csupán az egyes színek kikalkulált repetálásán alapul és nincsen tekintettel a különböző színek optikai minőségű összefüggéseire. A középkori ablakok a színkiegészülések és színszomszédságok határainak empirikus ismeretével készültek, így tudtak példátlanul mély és telt színességét adni minden egyes üvegszemnek és így vitték be egyszersmind a nagy egyöntetűséget a legkülönbözőbb színekből összerakott üvegtáblákba. A tömörséget és az egymásrataltságot ebben a vonatkozásban is felváltja a játszi és könnyed dekoratív tarkaság, amelyet csupán az egyes színeknek többszörös és némileg szabályszerű ismétlődése tart rendben. Rippl-Rónainál tulajdonképpen csak az ábrázolás teljes síkszerűsége a harmadik kiterjedés következetes tudomásul nem vétele illeszti a falba az üvegfestményt.

Az ablak legbecsesebb eredménye természetesen a szilárdra sikerült közvetítés a figurális ábrázolás és az ornamentális látásmód között. Egyébként azonban szabadna és talán kellene is perbeszállani a régi hagyománynak a változott körülmények ellenére is változatlan érvényességéért. De az ilyen per alkalmasabb anyagnak az a művész, aki nem csupán intencionálja, de el is éri a rendezetlenséget.

Azonban a lényeges tektonikus és színbeli kapcsolatok felhasználásának elmulasztása és a részletek különeműsége ellenére is van az üvegfestményben stílus. A különböző elemek egymásrataltsóságának mindenütt ugyanaz a szabályossága, csak szavakban volna nehéz önteni a szabály pontjait. Mert itt nem a művészet logikája a szabályozó erő, hanem a művész temperamentuma.

Csak törvények által van a művészet is, de azért minden egyes jelentkezésében egyéni nyilatkozat és rátalálás. Rippl-Rónai most nem tekinti a törvényeket, de egy élesen körülhatárolt, tisztára lehiggadt valaki marad és kezében van az a varázsvessző, amely rálel a talajba rejtett kincsekre, ha többnyire megmagyarázhatatlanul is és mindig a szeszélyes véletlen segítségét gyaníttatva.

## 2.

Az utolsó tárlatokon szerepelt Rippl-Rónai portrék puhák, csendesek a konturjaik, néhány egyszerű, nagy színelületre tagolódnak és teljes síkszerűségükkel már ugyanazt mondják, aminek azután az üveglak tiszta és határozott dokumentuma.

De az utolsó évekbeli Rippl-Rónai egy egészen más valaki, mint az volt, akit egy negyedszázad előtt fiatal nyugtalanságok vittek el messzire hazulról és künn aztán, Párisban, a nyugtalanságnak volt művésze. Mikor Rippl-Rónai megrajzolta a neuilly-i kocsmá ivóját, nervozusan megelevenedett minden vonal és minden szöglet kérdés volt, de már nem is várta a választ. A fiatal nő vöröses szőke haja rejtély volt és izgalom. Chopint játszott valaki és ujjai a melankólia csápjáiként szorítottak ki fájdalmas sóhajtásokat a billentyűkből. Sejtelmes, borús alkony ködlött az első litográfiákon. Egy Rodenbach-könyvet is illusztrált ekkor Rippl-Rónai, olyan gyengéd, halk, nem fakó és mégis szomorú színekkel, mint amilyenekkel később Maurice Denis mutatta a szerelem könnyes, bánatos mosolyú ébredését tavaszkor, a megváltó szerelem reményének teljes szépségét és teljes kilátástalanságát egyszerre. Nagy kérdőjel ez az egész fiatalság és mintha a reménytelenség ólomsipkája alatt görnyedt volna feje az írásjel hasonlatosságára. De a felelet mégis megjött.

Rippl-Rónai számára ma már a színes világ létezésével igazolja létjogosultságát, ebben a létben és nem mögötte van a jelentése. A sok színárnyéklat opalizáló nyughatatlansága helyett most tiszták, egyenletesen hevültek a színek, töretlen tömörségben közelednek egymáshoz és nem tűrik meg többé a keskeny, ideges vonalak vibrálását elválasztó határokul. A párisi rajzoktól és a párisi pasztellektől szinte a régi, falusi mesterek egységes és kissé festékes színeiig és nagy, nyugalmas konturjaihoz vezetett el az út. Az intenzív sárga fal, előtte a nagy fekete karosszék és ebben az öreg Piacsek bácsi, ujjával kezében: ez is az élet egyik réve.

Rippl-Rónai született szelíd temperamentum és van Gogh eksztatikusan megelevenedett természete, az elemek viharzása sohasem volt az ő világa. Nem sokáig elfojtott szenvedélyek hirtelen és heves felcsattanásai voltak számára a jelenségek, de nem is egyszerű, létezésükkel betelt természeti tények. Profiljainak vonalai, gyengéd konturjainak hajlása, az, ahogy rajzain a széklábak enyhén görbült karmokként kapaszkodnak a padlóba, a mozdulatok fáradsága és bizonyos idegenkedése a számukra előírt pályától, a félig lehunyt és sehová sem tekintő szem és száz más ilyen halk jel mind az idegek berzenkedése az élőkben és az élettelenekben, sejtések, várakozások az ismeretlenre, titokzatos jelentések kibukkanása minden mögül és a jelentések olvashatatlansága. Azután egyszerre elhallgatnak a rejtelmes szellők és elhallgat az ezer csendes suttogás: béke van, csend és nyugalom, magába mélyed minden, nem tudakol többé. Megszűnik még az értékkülönbség is az ember és mozdulata között, a mozdulat többé nem pillanatnyi, szemben az ember megmaradásával és végtelenül sok mozgástehetségével: csak a bizonyos mozdulatú ember van Rippl-Rónai számára, mert csak ez olyan tiszta realitás, amely előtt és amely után nincsen semmi.

Hiába, nagy dolog a falú, a visszagyökerezés oda, ahonnan valaki kisarjazott. A valahová-tartozás adja a nyugalmat és a biztonságot, az együttlélegzés a természettel alighanem az egyetlen igazi elnyugvás és megoldás. És ha deraciné emberek nem tudnák magukat beleképzelni ilyen elnyugodásba: mégsem lehet kétségük aziránt, hogy a hazatérés tett csodát Rippl-Rónaival. Csak szembe kell állítani a széles nyugalmú kaposvári interieuröket a párisiakkal és szembe kell állítani az Apám-Anyám-at a nem sokkal előbből való és közönségük megválogatásában olyan kényes egyéb arcképekkel.

Rippl-Rónai másképp, más szemmel nézte szüleit, mint a többi embereket. Tekintete, ha rájuk esik, csupa alázat és csupa odasímulás. Nem a legkülönlegesebbet keresi rajtuk, azt, ami addig senkinek sem tűnt fel és ami ritkává és furcsává tenné az egyszerű öreg embereket. Ellenkezőleg, mindenkinek meg akarja mondani, mindenkinek meg akarja mutatni, hogy ez az öreg ember az apja és ez az öreg asszony az anyja. Csak a fiú szem örül és érzékenyül el így egy fáradt, öreg kar mozdulatán és azon a nagy nyugalmon, amelyben az élet túlsó szélére érkezettek oly sokáig megmaradnak. A Rippl-Rónai szüleiben mindenki ráismerhet szüleire.

Vannak szélesebb vállú, ezüstebb hajú öreg emberek, sok öreg asszonyt soványra aszalnak az évek és nem marad meg semmi a régi teltségéből, egyiknek csak egy fekete gypjúkendő jut a nyakába, a másiknak selyem az alsója, a felsője: de ha valakinek nem ismerős Rippl-Rónai apja, anyja, emberi derékségben marad el a művész mögött, mert akkor nincsen külön pillantása és megkülönböztetett gyengédsége szülei öregségével szemben. Az apa és az anya nem rejtély és nem probléma: és épp így az otthonosság érzése elhallgattatja minden titokzatos vonást a szülővárosnak és a gyermekkori környezetnek. Páris örökké új és mindig ismeretlen látványa az idegennek; izgat, nyugtalanít, elfáraszt: és a fáradt embernek azután a szokott otthon adja meg a biztosságot és a békét.

Igy megvolna az emberi magyarázata Rippl-Rónai átalakulásának. De ezenfelül meg kell találni a tisztán művészetbeli magyarázatot is. A megváltozott formalitásnak ugyanis mindig csak a végső oka a művész megváltozott kedélye és mássá lett idegállapota. Ez a szubjektív háttér: de minden igazi művészetnek megvan az objektív fejlődése, magukban a formákban van egy autonóm fejlődésképeség és amikor egy megváltozott ember áll az átalakult képek mögött: tulajdonképpen csak az első formaalakulások érkeztek el utolsó konzekvenciájukig. Ennek a különös jelenségnek újra van egy szubjektív és egy objektív magyarázata. A művész alkotás közben csak félig tesz az előre elgondolt terv szerint, félig pedig a sejtés és az ösztön vezeti a kezét, szóval öntudatlanjából merít, már pedig öntudatlanjában ott szunnyadnak kialakulatlanul az eljövendő akaratok és törekvések és várják azt a külső impulzust, vagy egyszerűen érejüknek azt a fokát, mely majd kiszólítja őket ebből a preekszisztenciából. Az elsőt nem kizáró, hanem ellenkezőleg kiegészítő magyarázat még sokkal természetesebb. Egyetlen művész sem teremt új formákat világlátásának és idegállapotának kifejezésére, aminthogy egyetlen költőnek sincs szüksége egy új nyelvre vagy merőben új formákra ahhoz, hogy újat mondjon. A művészet formanyelve épp oly szilárd konvenció, mint az emberi nyelvek és a művész a korszakstílusra csak rányomhatja egyéni bélyegét, de nem függetlenítheti magát tőle. Minden művészeti pályafutás befelé tulajdonképpen az általános formák egyre fokozott egyéniesülése, más szóval előszörre az egyes művész csak durva vonásokkal vázolja fel egyéni követeléseit a korszakstílusra és csak lassanként jegecesedik ki a vonalak mentén a kristályalak és az egyéniessé szublimálódás szinte mechanikus uton következik be. Régen, az erős hagyományok idejében, de még Manet esetében is az egyéniség eleinte csak az előkép kiválasztásában nyilvánult, a képek kezdettől fogva nyugodtak voltak és egységes stílusuk, csak személytelenek és azután lassan, szervesen bontakozott ki rajtuk az egyéni cachet. Ma már teljesen individualizált korunkban az egyes művész különös posztulátumai megszólalnak, mielőtt még természetesen és biztosan formává tudnák valósulni és mielőtt szervesen beleilleszkedhetnének a világ művészetté feldolgozásának valamilyen egységes módjába. Így a fiatalkori képek nem egyszer egyenetlenebbek, különlegesebbek, tehát látszólag egyéniőbbek a későbbieknél.

Rippl-Rónai művészete klasszikus példa arra, hogy ugyanakkor, mikor a fiatalos nyugtalanságok elülnek, képeiből kiküszöbölődik egy számukra idegen elem és így feloldódik az általa okozott feszültség. Látszólag két egymástól független és csak egymással párhuzamos folyamat megy itt végbe: és az ember és művészete szinte nincs is az ok és okozat viszonyában egymással.

A korai Rippl-Rónai egyik legjellegzetesebb műve az ifjú Andrássy Gyula gróf portréja és mindenestre ezen a képen mutatkozik meg legteljesebben, legtöbb oldalról művészete. És itt a legélesebb az a disszonancia, melyre vissza lehet vezetni a Sturm und Drang éveinek feszültségét.

Az alak egész volta és teljessége, a sokbutorú interieur, a képbe foglalt nagy tér, de már egyszerűen a vászon külső méretei is különösen fontossá teszik a portrét. Rippl-Rónai itt kísérletet tesz a nagyvonalúsággal és ha később más irányba vezet is fejlődése: ez a kísérlet valódi tanulság lehetett számára.

A gróf egy fotelbe telepedett, egészen az előtérben, kissé kifelé tekint, de csaknem tiszta profilban látott teste párhuzamos a képsíkkal. A kép két széle elvág még egy-egy karosszékot, de ezek nem állanak a gróféval egy vonalban, hanem kissé hátrább. Így határok közé foglalódik a tér és a befelé hajlás a széleken mindjárt ad némi mélységet is, egy csendes hátraívelést. A beljebb képzelt butordarabok azonban már elveszítik térbenvalóságukat, szép foltok a falon és a szoba csak előkelő, hangulatos paraván, majdnem közvetlenül az ülő alak mögött. De a gróf ezért nem szorúl le a vászonról és az emberlátás, az előtér kialakítása még nincsen nyílt kontrasztban a továbbiak síkszerűségével. Nincsenek igazi, súlyos tömegek, ezek a jelenségek egy papírlapon is megmaradnak és két üvegtábla között is elférnek és már elől is vannak jelek arra, hogy semmit sem kell túl komolyan venni és csak festve van minden.

De a sok finomság ellenére is csak észre kell venni egyszer a diagonálisan befelé fordult asztal mértanian szabályos lapját és akkor nagyot zökken a kép. A szép, színes papiroslapokból finoman és ügyesen összeállított ember és a butor és a szoba, az egész kedves és hangulatos játékszínpad léket kap. Az asztal paralelogrammja nagyon határozott, egészen az igazi világból való idom, bizonyos pontosan érzékelt helyet foglal el a valóságban, nem lehet összetolni, nem lehet semmit letagadni belőle: át kell szakítania a mögéje helyezett vékony színfalat is és csakugyan átszakítja. Rippl-Rónai minden szint letompított, mindent egy nagyon csöndes tónusra hangolt és amikor már megvolt az alapakkord: a gyengéd tapintattal elhalkított piros posztoszőnyeg és a garnitúra sápadt zöldje: akkor meglephette a művészt az asztallap fényes foltja, nem akart lemondani erről az előkelő hatású tónus-kontrasztról és akaratlanul belevitte képébe a másik, feloldatlan kontrasztot. És ez nem csupán azt jelenti, hogy a kép egyik részére rábizonyúl a kétdimenzionalitás. A nagyobb energia kitéríti útjából, maga felé vonzza a kisebbet. Tehát a kép síkszerű részei kikerülhetetlenül vonatkozásba jutnak a képen feltüntetett tömegekhez és ezek a vonatkozások mind tisztázatlanok, véletlenek. Ezáltal a különben nagyrészt nyugodt felületek inognak és vibrálnak és az egész képet lassú áramlatok mozgatják, csendesen, de annál titokzatosabban. Úgy pillant maga elé, mintha kép volna, szokták a tiszta, nyugodt, egyenletes pillantású emberekre mondani. De ebben a képben annyi eltitkolt ide-oda törekvés, annyi elfojtott mozdulat van, mint a legkiismerhetlenebb és legtitokzatosabb női tekintetben is csak az igazán kíváncsi, mindenre szomjas és ziláltságig nyugtalan pillanatokban.

A kontraszt visszatér a gróf alakjában is. A sajátos formációjú koponya nagyon érdekelte a művészt: sikerült is valóhűen feltüntetnie. Bár egyenlenségek itt is vannak és összeütközések a tömegalakításra fontos és az egyénileg jellegzetes elemek között. A testnek azonban nincsen többé tiszta volumene: vonalakká stilizált. Rippl-Rónai eltalálta a furcsa, arisztokratikus szögletességet: a jobb könyök valóságos derékszög, még a csúcsa is alig tompult le. De a másik kar is, a keresztbevetett lábak, még a felső test előrehajlása is: mind különös szögletek és a testet merevvé és mozgékonyá teszik egyszerre.

Az Andrássey-kép sokrétű, polifon. Nem csupán egy kontraszt teszi mozgalmassá. Van például még egy elég lényeges kétlakosság rajta: a finom és egészen magukért való színhatások néhol szomszédosak az anyagéreztető festői előadással. Ez szintén distanciálja az egymásmellé rendelt képrészleteket és csak félig legyőzött széttörekvést indít el összetartozóságokban. Egyik helyen akkord a szín egy melódiában, máshelyütt valóhűvé szeretné tenni a jelenségek feltüntetését. De mégis a síkszerű látás találkozása a tömegábrázolással az igazi nyugtalan elem. Ez kétségtelenné válik, ha például Whistler Carlyle arcképe jelenik meg tanúvallomástételre.

A fej éremszerű és a test a fal mellett semmi mással nincsen vonatkozásban és így ornamensként rajzolódik a falra. A kalap, a kabát, a köpeny ráncvetése szép vonalakat ad és gazdagítja

az ornamentumot. A feláldozott testiesség árán szinte japánian finom sziluettjáték indulna meg, ha Whistler a változatosság kedvéért nem vetítene a test felől furcsa árnyékokat a falra. Így megszólal a harmadik kiterjedés és a voluminosus jelenségek síkra redukálása nem stílus többé, hanem tehetetlen szegénység.

Talán először Maillol arcképén tűnik el Rippl-Rónai művészetéből ez a feszültség; itt valósággal a motívum parancsolja ki a harmadik dimenziót.

A régiak monumentális nyugalmanak ez a felidézője tiszta arcvonású, széles vállú férfi. Egy manzardszoba erkélyén áll: mögötte a háztetők sorakoznak. Ha itt a tömegek jutnának érvényre: a háztömbök mellett egyszerre eltörpülne az ember. Azonban a tetők csak különleges, friss színfoltok és élénk változatosságuk megnöveszti az emberi alakot, amelyet nagyobb, nyugodtabb, egyenletesebb és tompítottabb színes foltok tüntetnek fel. Egységes, nagy folt az égen a sárga szalmakalap. Alatta a fekete szakál szintén egységes, nyugodt és így alulról-felülről megvan az egyensúly a mégis gazdagabban tagolt arccal szemben. Mivel teljesen frontális az alak, csak vonalak és tónusváltozások vannak az arcban és nem lesz kompakt tömeggé a koponya. A két kar a testhez simul, a kezek a zsebbe mélyednek és így megbontatlan, zárt a felső test kontúrja.

Ez az arckép olyan, amelyet Maillol megérdemel. Nem kicsinyes, nem részletező, nem nyugtalan akkor sem, ha a francia művészek az egyiptomi mintákról leszármazott faszobrai állanak mellette. Rippl-Rónai itt csak magukért használta a színeket, nem akart velük sem tömeget, sem distanciát kifejezni és a színek meghálálták gyengédségét.

Az arckép szinte észrevétlenül kerül ki egy nagy veszedelmet. Nagy, nyugodt színfoltok, optikai minőségeiktől követelt egymásmelttben többnyire elveszítenek minden alakbeli és tartalmi jelentést és tisztán dekoratív hatnak. De itt a háztetők élénk foltjainak kedves ellentéte az alak nagy, komoly színfelületeivel nem engedi kifejezéstelenné elmosódnia a képben előadottakat.

Ez tehát a képek belső ellentétének teljes feloldása, így enyhül és szűnik meg az ideges feszültség, az együvé foglalt színes felületek képviselik és írják le ezentúl a jelenségeket. A színek a legkülsőbb és a legtisztább írásjegyei a látható világnak, a színekkel beérés egy bizonyos teljesség és mindenestre folyékony kerektség. A színek találkozásai kirajzolják a nélkülözhetetlen kontúrokat és meghozzák a legszükségesebb tagolásokat. Tehát, ha valaki a konkrét és problémamentes színekben látja a világot: konkrét és problémamentes számára a természet; csak bánni tudjon velük, ha rájuk bízza magát.

Amikor Rippl-Rónai még a különlegeset kereste és a jelentéssel tele-szivódottat, természetesen markánsak voltak a színek képein. Most egységbe foglal árnyalatsorokat, de nem eredőjüket írja le, nem fizikai összegeződésüket, ami semlegessé tenné palettáját és szürkévé: nem kever, hanem választ, kiválasztja az árnyalatok közül a legtelibbet, a legmarkánsabbat és azt szerepelteti a többi helyett is. Így lesz appartá és ujszerűvé minden képén a színegyüttes. De még a legritkább timbre sem teszi többé nyugtalanná és sejtelmessé a színeket, mert részt vesz a kép felépítésében, lekötik szomszédai és a képegész és így nem indokolatlanul és meglepetésszerűen bukkan fel egy sáv belőle valahol, ahol nem várják és ahol nincsen semmiféle szerepe. Ugyanigy jár el, vagyis inkább így lát és így tesz Rippl-Rónai a színváltakozásoknál és a színhatárolásnál is. Ujra a jellegzeteset ragadja ki, azt, ami szokatlan és egyszeri a két szinterület határvonalánál, de akármilyen különleges és új is a határvonal, megint nyugodt marad és nem lehet jelentést belélni, mert funkciót teljesít és nem értelmező, árnyékoló hangsúly valamin, ami a kép felépítését és a képtagolást épp oly jól ellátná nélküle is. Ez a megoldás alighanem legértékesebb és legszebb eredménye Rippl-Rónai művészetének: általa

tűnik el a nyugtalanság és a misztériózus sejtés és mégsem laposodnak el és mégsem lesznek általánosakká a képek. Nem vész el a különleges és a jellegzetes, de nem ékelődik egy nélküle is teljes képstruktúrába, hanem strukturává lesz, a képrészletek összefoglalását vállalja és a képegész artikulálását.

A konturok csak határok és nem gondolnak tömeg megszólaltatására, ezért is nyugodtak, lassújárásúak és szinte puhák, de érdekesek maradnak, határozottak és ujszerűek. Így azután nem merevednek mozdulatlanokká a színek sem, pedig kiküszöböltek maguk közül minden idegen elemet, mely zavarhatná keleties megnyugvásukat. Jöhetett tehát az üvegablak, mely nem kérdés már és nem felelet többé, hanem egyszerű, lezárt tény, olyan, mint a természet valódi, nem ember által létesült adottságai. Rippl-Rónai ma már kvietista, de nem a világtól elfordulás nyugalmának ára. Az élet színei szépek, erőteljesek, elevenek maradtak számára, nem tehetetlenség és rezignáció tehát szemlélődése, hanem boldog egészség.

Rippl-Rónai így kialakult festését szabad elfogadni és talán szabad tagadni, de egy pillanatra sem szabad elfelejteni nagy fontosságát.

Goethe Farbenlehreje tulajdonképpen nem is Newton optikáján háborodik fel, hanem inkább azon, hogy Newton számára a színek csupán optikai mennyiségek. A nagy fizikus fénytörési jelenségek gyanánt tárgyalja a színeket: a nagy költő megírja a színek gyönyörű világtörténetét és inkább ezzel a nagyszabású világtörténettel, mint optikai elméletével igazolja a színek magánvaló létét, a színeket, mint a jelenségek immanens tulajdonságát. A szín öröme az emberi szemnek, a történelem minden korszakában, jelvénye a hatalomnak és a hitnek, jelképe és irányítója a misztikus tudományoknak, hangulatokat idéz fel és altat el, a lélekben. Általa van a művészet és általa jelenik meg a természet az embernek. Hiszen éjjel, mikor pihennek a színek, a nagy semmit érzi maga körül az ember és nem az alvó világot. A színnek ez az energiája, jelentősége, hatalma ma egy képen sem olyan beszédes mint Rippl-Rónainál. Rippl-Rónai sok mindenről lemond, ami pedig megadatott a festésnek, de újra elemi erőkké lesznek keze által a színek s elemek, oszthatatlanok, sajátosak, magukkal elteltek, úgy mint a régi mesterek képein, csak éppen ez a hangsúlyosan fin de siécle művész nem adhat olyan bőséges tartalmat, olyan sokoldalú tulajdonságokat az egyes színelemeknek, mint a nagyok annak idején. Dirk Bouts-nál a testek mélyéről szüremlik föl a felületre a szín és sűrű, nyugodt; olyan tiszta, erős a fénye, mint a drágakőé és mégsem merev. Mikor Goethe teste örök pihenésre tért, ketten veszítettek benne nagyon sokat, életük legfőbb, vagy egyetlen nagy eseményét: a hú Eckermann és Marianne von Villemer. És Eckermann a legmélyebb megindulás, a föltétlen őszinteség órájában ezt írja Mariannének: „Furcsán hangozhatik és mégis azt mondanám, hogy költészete és egy írása sem volt akkora belső nyereség számomra, mint szintana. Az istenség már nem csupán érzéseimben van, megtalálom a jelenségeken is, ahol nem egyszer közvetlenül érzem leheletét és olyan nagy pillanatokat élek át, mint előbb soha.” Goethe pedig egyszer így szólt: „Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, lässt sich niemals von uns direkt erkennen, wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen, wir werden es gewahr als unbegreifliches Leben.” Ezek a sorok izgatón konkrét értelmet kapnak, Leonardo színeire alkalmazva: ezek a csodálatos zamatú színek ott szivódtak teli jelentéssel, ahol mindent tudnak és most rájuk van írva egész értelmük, tisztán, nyugodtan, de nem emberi szemnek rendelt jelekkel. Rembrandt színei a fény tettei és szenvedései, ezer árnyalatra foszolva, fakóan és erőtlenül is triumfálisak és leghevesebb felragyogásukat is gazdaggá, bölccsé és résztvevővé nemesíti valamilyen tompa melankólia. Ilyen tulajdonságokat hiábavaló volna keresni Rippl Rónai színein, de tiszták, megszólalnak és elevenek, változatlanul frissek, mintha a felénk vetődő pillantás most először inna magába színességet.

## AZ ANGELUSZ.

A tizenkilencedik század festésének legnépszerűbb és legismertebb példája kilépett elvonultságából, lemondott a magányosságról és azzal az egész gyűjteménnyel, amely eddig is köréje csoportosult, átköltözött a Louvreba. Nincs már szükség a többé-kevésbé töredékes kivonatokra: ezentul az eredeti, kép teljességétől lehet számonkérni hatásának magyarázatát.

Két emberi alak áll az előtérben. Messze csöndesen összeér a szántó föld és az ég. A látóhatáron alig látszó kis falusi templom. Harangja vékony, éles gyermekhangján most foghatott esteli énekébe és abbahagyta a parasztleány nyel és parasztlánnyal a munkát. Még egykettőt reng a földbevágott vasvilla magasbanyuló nyele, azután megnyugszik, mozdulatlan. A taliga is legubbasztott. A két ember pedig mellére kulcsolja kezét és imára hajlik a fejük.

A természet most alájuk rendeli magát. Szinte tagadja nagyságát, meglapulva feltűnés nélkül iparkodik hátrább vonulni. Az áhitattól és fáradtságtól görnyedt sötét alakok végigrajzolódnak a szántásokon, felnyulnak az égre és hogy így megnövekedtek, szemlátomást is értük és miattuk van minden, munkájukért, szenvedésükért, belenyugvásukért. A rögök, a barázdák, az egész határ letörpül mellőlük öntudatlan létezéssel-beteljesedtségben és bennük buggyan felnehezkésen a magáraeszmélés, a fájdalmas sors megértése és vállalása. A munka, a fáradtság, az élet áll törődve a mezőn, úgy, amilyennek a ritka szünetek idején érzi magát, akkor, mikor körülnézhet és magába tekinthet néhány pillanatig.

De nem juthatott még idő ilyen szimbolikus gondolatsorok összefűzésére és máris tiszta, határozott érzést támaszt a kép. Az erőtlenül lankás sík hangtalan, néma. Rajta nyugszik elől két tömött, tudatosan súlyos és nagy függőleges, a felső végén mind a kettő eltörik, visszatarokad és így céltalan a felfelétörekvés. Ez fordul közvetlenül az emberhez és ha mégis a közvetett, a gondolatokba átszámított benyomás vésődik az emlékezetbe, az csak annyit jelent, hogy fogalmak érzékelésére és megőrzésére mindannyian be vagyunk rendezve, a látás azonban szemkultura híján szervezetlen.

A vízszintesnek és a függőlegesnek viszonya a függőleges töröttségén kívül is nagyon differenciálódott; a mi csak a tiszta felépítés, a nagy áttekinthetőség miatt nem szembeszökő.

A vidék nyugodtan, szinte egyszintűen, vonul befelé, lanyha, alig észrevehető hullámveréssel, az egyes vetéssávok határvonalai a mezőn néhol pontosan párhuzamosak, a két ember szembefordul, sziluettjük a vidék nyugalomához képest élesen szögelt és mozgalmas is. Ez az öntudat, a fájdalom ellentéte és a lélektelen nyugalomé.

Az alakok vonalaik tagozottsága által nem veszítenek monumentalitásukból, fölényükből. Az artikulált egység magasabbrendű az osztatlanul egynél. A tagolás csak akkor vezet aprólékoságra, ha a részek kialakulásakor nem illeszkednek újra egymásba és nem érvényesül kellőképp összetartozóságuk. Itt azonban nem a véletlen felhalmozódások állanak szemben a megbonthatlan természettel, hanem a tagolatlan rétek és szántók éppen strukturátlan elterülésükkel vetik alá magukat a szilárd tektonikájú emberi alaknak. Az emberek színben is erősebbek, változatosabbak és mégis összetartozóbbak környezetüknél.

A mezőn egyhangú barnászöld világosodik hosszú sávokban a látóhatárig, ahol átfordul az égbe, a világoskéknek, a halványsárgának, a fakó narancspirosnak valami fáradt, szomorú, alig egy-két kiszínesedéssel hangsúlyozott összeszívódásába.

Az alakok színei, már egész tónusukban is, úgy, mint maguk az alakok, súlyosabbak, anyagiabbak. A férfinak sötétkék a nadrágja; imára kulcsolt kezében tartott kalapjának feketés-

barnája köti egymáshoz a világosabb barna daróckabátot és a fapapucst; napbarnított mellén szétnyilott a szürkésfehér ing. A nő szoknyája piszkosbarna, blúza sárgába játszik, az ujjak rajta fojtott bordók, a fejkötő bluzszinű, a ráncatlan fehér kötényt sulyos árnyékok fedik. De ezek a komoly, gyűrött színek nem élnek külön életet és nem is különödnék el egymástól. Az egybeszabott munkásruha, melynek törvénye a legszükségesebbel való beérés, a nagy sikok rajta és a nagy vonalak, a fejtől lábíg érő széles, fáradt ráncok mindent egységes keretbe foglalnak, mindent összekapcsolnak.

A közbül-közbül kiütköző világosabb színekre sulyos szerepek vannak bizva, ami teljesen elfoglalja őket. A férfi ingének két vékony fehér sávja például alátámasztja a fejet és amellettt átvezeti az alak sötét foltját a világos égre; mozgásra tehát nincsen semmi szabadsága.

Az emberek irányuknál fogva és a földtől égis éréssükkel épp úgy uralkodnak a téren, mint sulyukkal és színeik által. De azért az egyensuly nem billen fel, hiszen a határ monoton-ságában óriási, és, ha a két paraszt az égis nő, a talaj alóluk tovább nyúlva éggé lesz.

Az alakok ugyan bele vannak komponálva a térbe, de az összeépítés nem a legszilárdabb, nem örök időkre szóló: nem egész tömegükben ponderáltak, csak fejüknél és lábukkal vannak lekötve. A két sulyos, kerek, kiszámítható magasságú fej löki fel a végtelen felé az egész könnyü, egész alaktalan eget. Az ég határolatlansága kiemeli az emberek meghatározott nagyságát, az emberek égnek mutatják az eget, az egyik a másakra van utalva, a kettő nem is lehetne meg egymás nélkül. A motívum magában véve kitünő, csak éppen megmarad elszigeteltségében, nem fejlődik tovább. Lenn a színben is alig különváló sulyos papucsok nyílnak szét szinte a mezővé. Ez mintegy hivatkozás arra, hogy az ember és a föld egy matériából valók. De az egység mellett vannak fontos különeműsések is, melyek nem érvényesülnek és így a kettőség nem tisztázódik. Az emberek tehát kissé bizonytalanul kezdődnek, a vertikális tövében is meginog, ami némileg összeegyeztethető a kompozíció értelmével, de talán egy tulságosan fontos összefüggést homályosít el.

Itt némi változtatással könnyen lehetett volna segíteni, a művész tehát nem jobb híján nyugodott bele ebbe az elcsúszó megoldásba, hanem választott a kínálkozó lehetőségek között. Ha például kissé megnyomná a barázdák és a papucs határait és azután erélyesen egymásba vezetné a vonalakat, de nem párhuzamos fektetéssel, hanem ferde szögbe állítva őket: a viszony rögtön konkretizálnának. De mintha szándékosan nem akarta volna a kompozíciót változtathatatlaná tenni, mintha szándékosan tért volna ki annak a szimbolizálása elől, hogy az ember szenvedése és munkája szükséges, örökkévaló.

A kép hatása eddig azért monumentális, mert a formák teljesen teleszívták magukat a tartalommal és magukban is impresszionálnak ugyan, de nem válnak el egy pillanatra sem igazolójuktól, a velük kifejezett cselekvéstől. A tiszta, elvont művészet magába olvasztotta, tényezőjévé tette, átlükteti életével, az idők és minden változandóság fölé emeli az élettől produkált szükséges rosszat. Most azonban hamis hangok sipítanak ki a melódiából. A formák viszonya nincsen tovább elmélyítve, a tartalom azonban még folytatódik, még gazdagodik részletekkel.

Távol a kis templomtorony, ahonnan a harangszó érkezett, a szem számára sem egész hivatástalan még: mértéket ad az alakokhoz, segíti valódi és mostani, pillanatig tartó nagyságuknak elképzelését. De már a két munkaszerszámnak, a taligának és a vasvillának formailag nincs semmi keresnivalója, vagy legalább olyan alakban nem, amilyent kapott. A taliganyél és előtte a kis szekéralkotmány inkább csak feleslegesek, nehézkesek és tisztátalanul ismétlik a mező vízszintes vonalát. De már a taliga kereke és a vasvilla nagy, ferdére dőlt

nyele egész megemésztetlenek, egész nyersek, bennük az anyag érvényesül a szervező értelemmel szemben.

Talán kicsinyesnek látszanak az efféle kifogások, pedig jogosak és jelentősek. A törvény, a jelenségek rendjén uralkodó és szavakkal megfoghatatlan törvény elveszíti nyilvánvalóságát, a természet többé nem csupán az ő látható alakra váltása, ha kivételek is lehetségesek. A törvény képe egyszeriben a pillanat benyomásává, néhány szép vonal és folt ügyes összetalálkozásának lejegyzésévé változik át. Azonban a szabálytalanságoknak itt nincsen nyomatékuk és nincsen jelentésük, nem cáfolhatják meg a törvény érvényességét, csak tiszta nyilvánulását akadályozzák addig, míg a lényeges összefüggések erős szava nem hallgattatja el felesleges és tiszteletlen összesűgásukat.

Milletnél néha erősebbek voltak benyomásai, még legutolsó műveibe is betolakodott a természetben választott előkép egynémely felesleges adata. Valódi, öntudatlan naivsága volt egyik főerőssége művészetének, ha nem egyszer elbotlott is miatta. És itt szinte valami gúny van abban, hogy naivsága a többé nem egészen zavartalan hatásnak raffinált eszközévé lesz, lefoglalva az érdeklődést arra az időre, mely alatt a formák viszonya gondolat sorokká számítódik át. És a formarelációknak Milletnél át kell számítódniuk gondolatsorokká.

Mert Millet az utolsó azoknak a nagy festőknek a sorában, kiknek művei még gondolatok, nem illusztrálják, hanem támasztják a gondolatot.

Millet képein mindenha látták és mindenha félreismerték a tartalmat. Szociális, sőt szociálista beszédek olvastak le róluk, de csak úgy, mint Courbet képeiről, melyeknek pedig természetesen semmi közük semmiféle gondolathoz. Millet sem földosztó, nem az a morálja művészetének, hogy ne engedjétek tovább munkássorban sínyleni ezeket a fáradt embereket, hanem adjátok nekik a röögöt, amely verejtéküktől öntözve kezük által termékenyül meg. Nem proletár-induló az Angelusz, hanem a francia festés egyik utolsó heroikus lendülete, Poussin heroizmusának diadalmas feltámadása. Millet görög szobrokat rajzolt le és ifjúkori rajzain, sőt képein a klasszikus stílus nagyvonalú nyugalma törekedett. Ez az iskolázottság volt az előkészület arra, hogy a szegénység, a nyomor, az örömtelen munka birodalmában, ott, ahová szűkös életkörülményei kényszerítették és ahová egész mivoltával alkalmazkodott: fellelje a régiek nagyvonalúságát és hősies emberét, a munka névtelen hőseinek százezrei között.

A derüs nyugalom nagyvonalúsága lelakadt: de a földművelés uniformisa olyan nagyvonalúvá és olyan változatlaná lett, mint amilyen az emberi test örök és monumentális arányai voltak, a görög időkben. Meunier szintén a munkászubonyban és a munkamozdulatokban találta meg a monumentalitást. A munka uniformisa és a munka ritmusa teszik méretein felül nagygyá ma az embert és olyan nagygyá teszik, hogy ismét megállhat szemben a természettel, mint régen. A mai öltözöt ember csakugyan csupán egy színes folt, a természet egyéb színfoltjai között: de a munka öltözeté nem a máé; olyan még ma is, mint amilyen a középkor székesegyházainak kapufélfájára kifaragott szántóvetőé volt. Ezért merhette Millet azt, amit a régi mesterek óta kevesen mertek és azért sikerült neki az, ami jóformán senkinek sem sikerült kivülről: fáradt, törődött emberei a föld urai, akkor is, amikor csüggedten hull pillantásuk a rögre. Rubensnek természetesen nem volt szüksége az átlátszó egymásravezetések hálórendszerére, hogy tájainak tengelyévé tegye az embert: nála látszólag puszta megjelenésével már uralkodik az ember a pompás, régi parkokon, úgy, ahogy Fra Angelico égi vidékein a tavaszi diszbe öltözött rétek nem valók egyébre, mint hogy az üdvözültek füzértáncra fogózanak rajtuk. A természettudomány kora meghozta Seurat és Signac ekzakt optikára alapított festését, Helmholtz és Chevreuil tételei szerint bontották fel a színeket a festők. Amit képesség egymásra visszavezetni, egymásból magyarázni, de ami mégis egymás mellett és egyidőben történt, a fajok evolúciójának elmélete megdöntötte az ember kivételességébe vetett

hitet, eloszlatta az antropocentrikus világgépet és - a festésben is megszűnt az ember kivételes helyzete, az ember visszasorakozott a többi természeti jelenség közé és szinfolttá lett a szinfoltok között. És ami megint két egymástól független véletlen, de megint legalább is groteszkül egybevág: az ember szingularitásával való lemondás ellenére is új geológiai korszakot szokás kezdeni az emberi munka fellépésével és Milletnél újra a föld ura gyanánt jelenik meg az ember, amikor a munka megszemélyesülése.

Kivételes jelentőségű tehát Millet művészete. Szigorúan pikturalis téren ugyan nem eredeti és nem is igazán felsőrendű. Inkább csak ügyes kezű és találékony eklektikus. Meglátta Adrien Brouwer nagy, kompakt és konkrét tömegekre tagolt parasztjainak bizonyos rokonságát és összeegyeztethetőségét az antik szobrászat nagy formáival és sikerült neki a nagyvonalú formáltság megtartásával nagyszabású egyszerűsítésben, de mégis rendkívül markánsan éreztetnie az anyagot. Amikor azután rátalált az életben az elegyítésnek egységes előképére, a munka emberére: ötlete szerencsés megoldássá ötvöződött. Daumier egy nemzedékkel előtte élt és ha van is kettőjük formálása között rokonság, ha Daumiertől tanult is egyet-mást Millet: egy fontos elvi különválás egészen elválasztja őket. Daumier az első a 19. század nagy fragmentárius mesterei között. A testek képein harmonikusabban tagolt és mindenekelőtt sokkal beszédesebb volumenek, mint kartársaién. De formaadása már célzatos, a tiszta és erőteljes optikai benyomás nála már nem fér meg a jelenségek tudott, objektív alakjával. Daumiernél a természetnek művészetté alakulása nyilvánvaló és nem is leplezett: Millet képein a természet mintegy spontánul emelkedik művészetté. Daumier természetesen egy igazi, új, következetes egyéniség, míg Millet pikturájában csak inkább érdekes, mint fontos és értékes trouvailleja új és egyéni. De ez a piktúra mégis nevezetes, azért, mert Milletnek sikerült még egyszer teljesen azonosúlnia a természetbeli előképekkel és így képeivel túl-léphetne a l'art pour l'art művészet határait, anélkül, hogy a művészet célból eszközzé lett volna kezében.

Az impresszionisták lemondtak a festés tartalmi elemeiről és nem tehettek másképp, mert korukban minden olyan kép, amely nem egyenesen és feltétlenül a tiszta festőit kereste a természetben: allegoriává lett, jelbeszéd volt és nem művészet. Némelyek ezt tudták csinálni, ennek volt tradíciója, volt egy bizonyos előállítási eljárása. Mások meg a festő szemeivel láttak, de ez a különleges képesség egyszersmind az egész embernek tiszta és kizárólagos festővé specializálódásával járt. Bonyolultak, összetettek az okai ennek a fejlődési állapotnak: de a régi festés birodalmának kettéoszlását minden taláalomra kikapott példa bebizonyítja. Milletnél még megbontatlan a régi egység.

Amikor a két imára kulcsolt kezű embert meglátta a mezőn: az emberi alaknak és a felszántott mezőnek optikai jellegű összefüggései és ellentétei érdekelték és indították meg. Megkereste az összefüggéseket és megállapította az ellentéteket az összes szemhez szóló vonatkozásokban: és így rátalált a látott mező és a látott emberi alak összes kapcsolataira.

Az ilyen szembeállítás nem akkor meghatározó és beszédes, ha jelvényeket kapnak kezükbe az emberek és fiziognomiát kap a tájék, nem akkor, ha az ember tudatára ébred jelentésének és a táj jellegzetes staffázs iparkodik lenni. Ilyenkor a kép élettelen marad, egy olyan edény, amelyben csakugyan, sőt tolakodóan egymás mellett fekszik minden, amit beléje helyezett a művész, de egyébre bukkanni nem is lehet benne. De ha az emberi alak és a szántóföld lényeges optikai minőségeinek egyezéseit és különbségeit állapítja meg a festő: akkor az egész ember áll szemben az egész szántófölddel, egy teljes jelenség egy másik teljes jelenséggel. Idegen célzat nem zavarja a jelenség teljes és magáértvaló kialakulását; a festői látás csak jellegzetesebbé, nyomatékosabbá teszi a jelenséget, konkrétabbá, tartalmasabbá, mint amilyen a gyakorlatlan és felületesebb szem számára volt. Az ember és a szántóföld, tehát olyan friss és

olyan érdekes, mintha először siklana el felettük a pillantás; de egyszerismind régi, jó ismerős is, mert egyszerre látjuk rajtuk azokat a vonásokat, melyeket különben csak egyenként, elszórva és összefüggéstelenül találni meg rajtuk. És éppen, mert a két ember és a vetés csak látvány és semmi sem akadályozza tiszta erőteljes hatását: amikor a szem rátalál kettőjük kapcsolatára, akkor az optikai benyomás frappáns volta által megmozdul, felindul, munkába kezd a szemlélő egész lelki apparátusa és a képen megszólal sok minden, ami nem volt beléskatulyázva.

Millet közepes festő volt és epigon. De az impresszionizmust a kubista képek fantasztikus kristály-formációja váltotta fel és az ultra-kubistáknak természettől egészen elvonatkoztatott formaharmonizálása, voltaképpen logikus következményként. A festés fejlődéstörténete tehát némi meglepődéssel fogja tudomásul venni, hogy egy nemzedékkel Monet és Cézanne előtt volt még egy maradéka a régi, nagy korok história-festőinek, volt egy festő, aki a földművest úgy állította a szántóföldre, olyan elfogulatlanul, olyan biztos kézzel és akaratlanul is annyi nagy jelentést helyezve beléje, mint az ujkor művészetének pirkadásakor a Les très riches heures de Duc de Berry miniatűrjein az Eycekek csodálatos előhírnökei a Limbourg-testvérek.

Millet Párisban élt évekig. Az ipari munkások nyomora kiáltóbb és pittoreszkebb volt a földművesekénél. A szocialisztikus és kommunista mozgalmak akkoriban hirtelen megnövekedett irodalma úgy írja le a párisi bérmunkás életét, hogy a nyomtatott sorok között egyszerre megelevenedik és konkrét alakot kap ezeknek a szegény embereknek száználmas sorsa. A tömérdek nélkülözés, a nagy proletariatus végzett azután Lajos Fülöp polgárkirályságával: Millet saját szemével látta a februári forradalmat és júniusban a barrikádokat. Testvéreivel érzett, testvéreivel szenvedett és - képein - nem vett tudomást testvéreiről. Amikor azután megértette az erdő és a szántóföld természetét, felismerte a falusi élet pikurális jellegét és kialakult formulája a földműves alakjának és gesztusainak festői kifejezésére: jöhetett a Disznóölés, a Lúdtömés, a Pásztorleány és jöhettek az Angelusznak étellel telített, de mégis klasszikusan tiszta formái. A szántás-vetés nyugodt, nemes ritmika képein és mégis egészen szántás-vetés, nincsen tehát semmi köze a tendenciózus proletár-festés művészetlen kiáltvány-illusztrálásához. És mert rátalált a francia földműves alakját határoló nagy, nyugodt felületekre, mert megtalálta a francia földműves látszólag idomtalan alakján a nemes arányú tagoltságot, mert úgy tudta komprimálni a munka mozdulatait, hogy beszédesebbekké legyenek és egyben elvontan, formailag is megokoltak; nem lehet semmi köze a Bastien-Lepage-féle kicsinyesen naturalista parasztgenrehez sem.

1849 nyarán, szakadó esőben, úttalan utakat gyalogszerrel bejárva állított be a Millet-család Ganne apó barbizoni korcsmájába. Az ujonnan érkezett művésznak a régi barbizoniak kívánságára néhány szippantást kellett szivnia a társaságnak a mestergerendán őrzött békepipájából. Miután ez megtörtént, a társaság szokása szerint a füstkarikák alakjából akarta megállapítani, hogy az új jövevény vajjon miféle iskolához tartozik. De nem tudtak megegyezni. „Eh bien, si vous êtes embarrassés, placèz moi dans la mienne”, ajánlotta Millet. Az öreg Diaz végigmérte pillantásával a szélesvállú, szálás Millet-t és úgy találta, hogy ennek a legénynek csakugyan elég kemény a marka egy új iskola alapítására.

Új iskolát mégsem alapított Millet. Van Gogh ugyan az ő stílusából alakította ki a magáét, Meunier nem képzelhető el útmutatása nélkül: de az egyik nem logikus következménye, a másik nem valódi továbbfejlődése művészetének. Ám széles válla még többet birt el, mint amennyit Diaz rábizott: képei nem egy specialista nézetei a világ formai összetételéről, hanem egy egész ember mondja meg bennük egységes véleményét a világ egészéről, anélkül, hogy valaha is megszűnnék igazi művész lenni. Így egy nagyon régi és valóban nagy iskolához tartozik Millet és ma még nem lehet tudni, hogy nem volt-e ennek az iskolának utolsó adeptusa.

## KLIMT VELENCÉBEN.

A régi nagyok örök alkotásaival ékes dogeváros mostanában évről-évre ítélőszéket ül az elébe járuló idegen nemzetbeli új mesterek fölött. Az avatásért perbeszállóknak készített termekben hiába jelennek meg a legtöbben. Tiszteletreméltó, agg patriarchák és újravágyó, csupatűz fiatalok a nemzetközi kiállítás igazi előkelőségeihez mérve egyre-másra könnyűeknek találtnak és újra és újra elvesz a pör, mielőtt még advocatus diaboliként megszólalhatnának a méltóságosan magasba emelkedő templomok homályos mélyéből kiszínesedő nagy emlékjelek. Kevesen vannak a választottak. Ám Courbet úr, a nagyszerű ornansi paraszt, épp olyan széles és biztos nyugalommal telepedett meg az elmúlásra kárhozottak serege fölött a halhatatlanság hüvös régióiban, mint ahogy élete idején sok jó éjszakát elkönyökölt a kocsmasztalon. Akkor nem talált maga körül hozzá hasonlórendű piktort. Most fölmelegedik és megnyilatkozik a velenceieknek mellé való társaságában. Műveiről leválik minden hetvenkedő külsőség és minden, ami az idő véletlen jegye és a hirhedt mester egyszerre csak a giorgioneszk problémák újra felvevőjének bizonyul. Őneki jóformán nem is hiányzott a magától munkás hagyomány támasza és irányítása. Egész emberként fölegyenesedik magányosan és a magasból keres társakat azok között, akik szintén a tömeg fölé növekedtek. De már a Rubens közvetítésével kimutathatólag a velencei festőktől is leszármazott Renoir érezteti néha a biztosságot adó korlát hiányát, ha az erők egyensúlytartásának kivételes perceiben nem is áll a nagy ősök rangján alul. Ilyenkor arcképeiben az egyéni vonások fölé emelkedik a fajta és az osztály jellemzése és többé semmi sem problematikus. Ez a tiziani nyugodt fönség lefejt az egyéniességeket és a rossz napok nyomait az elkínzott maszkról és szelidnek és szépnek és csupán így lehetségesnek mutatja azt az embert, aki még az előbb csupa kétség volt és törekeny akarátának ide-oda ingó kormányrúdját követte. A tájképeken pedig úgy gyulladnak ki a telt és töretlen színlámpások, hogy a fölpompásodott ragyogást a velencei paletta gyarapodásának és nem a multtal elvileg szembe fordult újításnak érezte volna Vasari. A spalatói hercegek messze ivadékát, a valóságtól fáradt, szép álmokat látó Monticellit jólesik elképzelni, amint csöndesen pihen a fekete gondolán és ez halvány ezüst fésűjével orrán egész halkán osztva ketté a korahajnali gyöngyszürke ködöt és a Canale haloványzöld vizét, viszi utasát oda, ahol még tart az éjszaka. De a harmadik császárság nagy festőjének álmai nem romok közé küldenek nesztelen lépésű árnyékalakokat: így az álmodik, akinek a körülötte zajló élet nagyon is tolakodó és lármás, túlságosan kihívó szépségű és minduntalan beavatkozásra kényszerítő. Nem romokat kell elfelejteni, hanem a teljes és eleven életet. Már nincsenek is határok és minden egymásba olvad és egymásból bontakozik elő. A pázsit lassanként színét változtatja és aztán puha hókezeivel finom bársonyszoknyáját simogatja egy határozatlan nézésű kis nő. Elfordulnak a bölcs, koronás fák és nem zavarják a fölsuhant árnyékukból összeszövődő karcsú szerelmeseket. A reményzöldek és az álompirosak, a mesekékek és a zöngő szerecsenbarnák külön és teljes világgá záródnak össze. Kívül reked az élet torz vigyorgása.

Velence ítélt. A kicsinyek nem növekednek meg újra és a nagyok nagyságán nem esik többé fogyatkozás. Az elmúltak nem támadnak föl és a megmaradókat már nem tévesztheti el a szem. Csak egy akadt Velence látogatói között, aki éppen akkorának mutatkozott itt is, mint amekkorának otthon látszott. És mégis ez az egy hatott most egész újszerűen.

Gustav Klimt képei hivalkodó csillogásuk ellenére igazában csak velenceiesen fáradt melankóliájú paloták törődött teremfalaira kíváncsoznak, de eddig még nem nyíltak szét számukra halkán nyikorogva az öreg, mohos kapuszárnyak. A régi házak ragaszkodnak régi képeikhez. A régi képek pedig megmutatják a tőlük távozóknak a töredező ház homloksíkján a nagy és

tiszta ritmusú eleveniséget és megtanítják őket a palota előtt a csatornán tükröződő néhány finomlendülésű vonalnak és közbül az aligszínes nagy árnyékfoltoknak egymásra vonatkozásaiban ugyanarra az adott feladatból kiszüremlett és mégis egészen elvont törvényre, amelynek erejével ők maguk az idők fölé tudtak emelkedni. Klimtet előszörre be sem engednék közéjük. Hiszen új képei öregebbek a régi képeknél, úgy tudnak öregek lenni, mintha sohasem lettek volna fiatalok; és mégis Velence oldja meg nyelvüket és itt lett beszédessé az előbb konokul és közömbösen hallgatag különös piktura.

## 1.

Courbetek Párisból jöttek. Klimt Bécs küldötte.

A két jó város szinte hasonlít egymáshoz és éppen ezáltal még nyilvánvalóbb különbözőségük. A Ring sem kevésbé bájtalan göggel viszi körül a városon féligúj és felemás palotáinak üres nagyszerűségét, mint messzebb nyugaton a boulevardok. De a Notre-Dame csonka fönsege körül nem Stephansturmról végiglátható sík háztenger terül szét, hanem a termékeny és termékenyítő három halom emeli a magasba koronás fejét. A Montmartre, a Montparnasse és a Quartier Latint magán hordozó Mont de Paris felé erejének egész hatalmasságára és nyugtalan feszültségére teljesedik a Szajnaváros szent élete. Lámpaoltás után, holdas éjjelen sokszázados szelid szépségében mosolyog a kathedrális oldalsó kapuja fölé kőbe vésett fájdalmas asszony. A Pantheon falán Szent Genovéva virraszt és jámbor tekintete örökös az alvó Páris felett. Elmozdíthatatlan kockákba forranak a szomszédos házak és nincsenek többé kis utcák. Halkan csörrennek a nappal piszkosszürke kis folyó ezüst pikkelyei, a távolban magas házsorok sötét bástyafala hullámlik a láthatáron. A még mindig fiatal Páris úgy áll ott büszke nagyrahívatottságában, mint egy ezredév előtt és most nem titok, hogy miért fejlődik tovább és ujhodik egyre a holnap felé a ma művészete az eleven hagyomány árját új mederbe kényszerítve éppen itt, minden mult nagyszerű emlékei között. Bécsnek éjjel sincsenek konturjai. Sötétben még inkább szétesik minden.

Az is lehet, hogy csak bolond és gyönyörű mithosz Páris ifjúsága. Hiszen a választott nők és a választott városok annyi idősek, amilyeneknek érzik magukat. A nagy nőknek ilyenkor mindig visszatér egy furcsa mosolyuk, egy lágy, simogató mozdulatuk, egy kedvenc viráguk és újra olyan fiatalok, mint akkor voltak. Ha titokban Páris is öreg, legalább tökéletesen tudja használni páratlan multját. Talán már minden esztendőben lefoszlik róla valami, de akkor előbukkan a kopás helyén az, ami annakelőtte látszott ott. Páris az évi öregedéssel mindig fiatalodik majd egy esztendőt, azután egy napon még egyszer megcsillog minden ígéret pompájában és akkor este utoljára búcsúzik tőle a nap.

Bécs öreg. Megállott, mióta nem szükséges többé és most már egészen fölösleges. Multját nem élheti meg visszafelé még egyszer, hiszen annak nyoma is alig maradt. Néhány szép, nagyon kék csésze. Csintalan, pisze asszonyok szürcsölgették belőle a barna kávé. Egy gyűjteményre való finom zománcú burnótos szelence. Annak a kedvelt generálisnak díszes síremléke, aki a Cenacolo Vinciana alá ácsoltatott boxokat a tisztí lovak számára.

A városok külső képe szimbólikus. Párisban nyilvánulnak egy tiszta emberfajta felsőrendű, remek energiái. Bécs bizonytalan mentsvára a mesterségesen uralmon tartott nemzetiségnek. Még tolja kifelé határait, de már falain belül telepednek le az idegen gyarmatosok. Amott tisztán csillognak a szemek, itt az elernyedés kénytelen bölcsességétől fátyolosak a pillantások.

A francia fiatal művészek maguk előtt érzik és meg akarják hódítani az életet. Elindulnak annak az érvényesítésére, amit magukban különlegesnek és nagyoknak tartanak. Megvan tehát az értéktáblájuk, melynek fölállítása után válogathatnak a jelen lehetőségei között, körülnézhetnek a múltban támasz után és külön választhatják a fontosat a közömböstől. Megtalálják magukat a művészetben és az a művészet, amit azután csinálnak, egészen az övék.

Az öreg Bécsnek nincs miért különböztetnie a dolgok végtelen sokaságát. Már elkészült az étellel, az értékelés lehetőségének meg kellett szünnie számára. Mint azok a kulturák, amelyek azelőtt állottak meg és multak el lassan: minden iránt egyforma fogékony és egyforma érzékeny. Talán egy egészen tiszta faj mindvégig megőrizhet némi tartózkodást és kizárólagosságot: a bécsi irodalom és művészet végigkalandozza az egész csillogó fölszint és leggyakrabban a nagy felületek sokféleségénél állapotodik meg. Az egyesek számára itt nincsen tisztulás és nem képzelhető el az idegen elemek lehántása, a sajátjuk kiteljesítése és megerősítése. A gazdagság ízléses elrendezése, a pompa ökonomiájának fentartása a feladat.

Ilyen Bécs irodalmának tükrében is. Beer-Hoffmannál a nagy helyzetek, a nagy gesztusok, a nagy szavak nem történetnek többé semmit és alig jelentenek már valamit, magukért valók és keleti ornamensekként fűződnek egymásba. Hoffmannsthal kiválasztott embereknek és a nagy napok Velencéjének életét mutatja meg, életeket, amelyeknek egy órája, egy pillanata sem múlt el eseménytelenül és mégis az egész élet csak hasztalan várakozás egyetlen igazi eseményre, mert ami kifelé történhetik, annak, ha még annyi a szépsége és még oly különös is a lendülete: befelé nincsen megváltó ereje. Mert nem csupán nem az történik, ami elrendeltnek tűnhetnék fel és felserkentené az öntudatlanbeli sejtéseket: de még elmondani sem lehet semmit. A szavak nem tudják felszínre vetíteni azt, ami voltaképp elmondandó volna, úgy, amint a történések nem azt történetik meg, ami előkészült és szükséges és tetté kellene változnia. Altenbergnek már csak pillanatai vannak. A tett és az ember végkép különváltak. Az ember egyszerűen van és felfog, vagy elfog pillanatokat, a változás, a tett valami kivüle való és durva külső beléavatkozás, amit védtelenül és értetlenül tűr el.

Ezért olyan bécsies Olbrich korlátlan terjedelmű eklekticizmusa is, a legkülönösebb eredetű kölcsönformáknak szabad és könnyű felhasználása. Igaz minden, ami valaha igaz volt és valahol elfogadott, hiszen az igazságtartalma már semminek sem mérhető meg újra.

Klimt néha fényes aranylapot terít képei alá és egész tiszta színeket rak rájuk, amíg meglebbenek a lepkeszárnyakká tarkásodó finomművű felületek. Valósággal óriási ékszerek az ilyen képek: a tarka ragyogást és a zománcos csillámlást messziről hozott ekzotikumok szeszélyes felbukkanása teszi még változatosabbá és még halmozottabb pompájúvá. Máskor meg, mint Courbet, az élet akármilyen nyilvánulását és a természet bármiféle jelenségét művészetté szeretne felemelni és mintegy vallomásul megfesti a viselős asszonyt. Ezen a képen minden lefokozódott és arabeszkek kötik le a motívum lendületét. Valami nagy céltalanság teszi egy kicsit kínossá és egy kicsit meghatóvá az egészet. A szomorú hajlású nő már félreállott az útból és most már tanácstalanul áll a benne gyarapodó étellel szemben. Furcsa és mégis természetes értetlenséggel várja, hogy megismétlődjék még egyszer általa a fölösleges huzavona: az élet. A nagy vonalfinomságok halkán megszólaltatják az elalaktalanodott test melankóliáját és a tehetetlenségnek egész nemességét reá ruházzák. De ha Courbet találta volna egyszer érdekesnek az áldott állapotú nő megszeledett testét és a hátradőlt vállakról leomló vonalakat, anyagéreztetésének erejével és festői kifejezőmódjának energikus, súlyos nyugalmaival az életfakadás diadalmas szimbolumává avatta volna Klimt sápadt asszonyát. Az ornansi mester fanfárszózatát kihívó erős témának fáradt, öreg hangszerek dűnyögésével kellett beérnie.

Ez nem önkényes értelmezése Klimt képének. Hiszen ugyanígy látja az irodalom is az élet megújulását, ugyanilyen tanácstalan vele szemben és ugyanúgy esztétikai jellegű a belényugvása. Schnitzler csak félig költő és így félig önállósulhatott Bécestől. Tudatosabb ember a valódi bécsi költőknél és nem oly átszüretlenül sarjadnak ki hangulatai idegállapotából, mint az egészen költőkéi. A természettudományosság már nem patétikus és nem kívülről hozott nála, mint Zolánál, hanem természetévé lett és spontánul, ellenőrizhetetlenül veszi ki részét az élmények alakulásánál. Mégis roppant a különbség a Zola-regénybeli életsarjazás és a Schnitzler-regényé között. Mikor a *La Fecondité*-ben egy elérkezendő gyermeket nem fogadnak el a szülők: shakespeareien viharzanak fel a tragikus jelek és el kell pusztulnia a családnak, mert élet pusztult el általa. Mikor pedig a derék Mathieu-házaspárhoz a hatodik gyerek után beköszönt a hetedik is: a tavasz egész friss sarjadása, az egész természet energikus feléledése várja a csecsemő megjelenését.

A *Der Weg ins Freie*ben nem a földet népesíti be egy házaspár kitartása, hanem a szentesítetlenül szent nagy szerelem gyermekének érkezésére várnak. A lányanya még csak meg sem döbben. Kissé idegenkedik a benne történőktől, kissé csudálkozik rajtuk, finoman elmélkedik fölöttük és halk hangulatokat fűz hozzájuk. Már áll az a ház, amelyben gyermekem fog születni, mondja Wergenthin és ez a különben finom és szép paradoxszon az eredménye az eljövendő gyermek felett való tűnődésének. A *Ruf des Lebens* tragikus csomóját nagy természetességgel oldaná fel egy gyermek, minden francia drámai recipe szerint a gyermeknek kellene jelentkeznie: de Schnitzler erre nem is gondol, számára nem tény, nem valami végleges a gyermek, hanem valamilyen furcsa és sivár kérdés, amely elől jobb kitérni, mert úgy sincsen olyan felelet, amely igazolná az életet. Ez a tájékozatlanság az új étellel szemben tulajdonképpen egymagában megmondja, miért lehetett Klimt pikturája egyszerre kihívóan naturalista és szélesen dekoratív és hogy miért kellett Klimtnek jóformán ugyanazon a napon fentartás nélkül naturalistának lennie és ellenállás nélkül dekoratívnak.

Messze idők súlyos pompáinak és messze vidékek finomultságainak összevegyítése váltokozva a nem válogatós erőtlen életbemerkolással, a legtöbb kép kétségtelenül erotikus alaphangjával együtt avatja az utolsó órák tipikus művészetévé Klimt kezemunkáját. Ahol kocsizőrej hallatszik be az ablakon és a Klimt-kép mellett valamelyik más mai mesternek az étellel, a természettel vívott kíméletlen és kegyetlen tusakodása szólal meg tumultuozusan a falról: Klimt művészete egészen személytelen és elvont, olyan, mintha nem a festő talált volna rá városa stílusára, hanem emberi közvetítés nélkül revelálódna képein egy természetére és sorsára eszmélt város. De Velencében ott látni a mozaikokat és a még keleties, régi Velence aranyhátter elé festett mozdulatlan szentjeit; és teljes a csend, a lagunákon nem támad semmi nesz. Az igazi mozdulatlansággal szemben és a nagy csendben azután felfakad a Klimt-képek tragikus elevensége. Az aranyos pompa és az életkivágások beszélni kezdenek egy reménytelenül szép küzdelemről. Az elmúlást tükrözi minden Klimt művészetében és minden mégis küzdelem az elmúlás ellen. Klimt egyre szembefordul a szükségességgel és egyre tiltakozik a kikerülhetetlen ellen: de az egész ellenállás belekényszeredik a kirótt és nem elhagyható útba, csak gazdagabbá és árnyéklatosabbá téve a változtathatlanságot. A művészet nagy motívumainak örökös visszatérése, az érzékiesség, a máskor és máshol lezárt nagy stílusok felidézései, az én teljes elnyomása: mind támaszok a monumentalitásig felegyenesedésre. De a Klimt-egyenlet összes tagjai kettős előjelűek; a monumentalitásért és az elmúlás ellen vívott harc eseményei és fordulatai mind az elmúlást hirdetik. Ha bucsúzásra nyílik a pillantás, hiába kérdez, nem kap feleletet, nem tud választani. Még egyszer végigsiklik az életen, de egy síkban lát mindent, feléje nem nyílnak meg mélységek és nem emelkednek magasságok. A megmaradásra érdemes nem válhatik el többé az enyészetre ítélttől, bucsúzáskor nem lehet

különbséget tenni a lényeg és az esetlegességek között. Ilyenkor volna legjobb különválasztani a maradandót a pillanatnyiságoktól: és ilyenkor a legelérhetetlenebb az idők fölé emelkedés.

## 2.

Klimt monumentálisra törekvéseinek különböző formáit ritkán választja szét tisztán. Néha valamennyi együtt mutatkozik. Az egyes formák egymásutánját is alig lehetne megállapítani, hiszen mindegyik ugyanannak a lelki diszpozíciónak, ugyanannak az idegállapotnak a kivetítése.

Legegyszerűbben az illusztratív rajzok elemezhetők. Néha a művész már néhány ideges vonás után leteszi tollát és a papirosról egy hosszan elnyúló asszonytest elevenedik föl beteges szépségében, perverz mozdulatvilágával és ekzotikus illataival. Némi külső hatás ellenére sem egészen méltányos az ilyen apróságoknak Beardsleyhez hasonlítása. Az angol gazdag, egyszerű művészete ebben a szerényeszközű kis alakban talált adekvát kifejezésre úgy hogy bő találékonyságban és intuitív biztosságban ma páratlan építőerejét senki sem kívánhatja nagyobb szabású feladatok szolgálatába. Klimt elsősorban mégis festő. De azért érdemes megfigyelni, hogy mennyivel kevésbé fontos a testeket végigremegtető nagy erotikus izgalom Beardsleynél, mint nála. Az angol rajzoló szemében a szerelemkivánás többnyire gazdag kísérettel föllépő vezérmotivum, amelyhez talán csak azért tér vissza oly gyakran, mert ilyenkor látja legjellemzőbben és legergikusabbnak a különben lágy nőtestet. Mikor pedig az, amit tollára vesz, már csak az ölelésre szomjas izom és idegköteg, a záróvonalak még mindig súlyosan és komolyan lendülnek, még mindig megérik rajtuk az ellenállás, amelynek legyőzésével helyezkedhettek csak el így a formák. Ha Klimtnél is keletkezése percében jelenne meg a szenvedelmes ösztön, a háttérrel együtt, amelyből keményen előbontakozik, vagy nála is úgy rendezkedne el a fölbomlott test, hogy benne legyen a bomlás előtti, egyensúlyos állapotból való származás, akkor a természetnek ez az önkéntes átlendülése a csaknem víziós egységbe csakugyan megközelítené a monumentálisat, aminthogy akárhányszor monumentálisakká emelkednek Beardsley odavetett ötletei. De ami az egyiknél szabad választás, az a másiknál kénytelenség. Klimt megzavarodik az akt teljességével szemben, nem ismeri fel benne és nem bírja érvényesíteni a rendet létesítő törvényeket és csak akkor tud hozzányulni az előtte vonagló testhez, ha az már minden porcikájában elébe feszül az érintésnek. Így lerögződik, de összefüggéstelen marad az egyértelműség perce és nem látni meg rajta, hogy a sokféleség ritmikus együtteséből lett és azzá lesz újra. A hirtelen egyvonalúvá szegényedést látjuk és nem az előbbi volt gazdagságot egyszerre összetorlaszó vihart. Beardsley mögött, a boszorkánytáncok, a gyilkos gúny, a látszólag önkényes szeszélyek háttérében ott van az új angol nőtipus, ott vannak a nagy, nyulánk, egészséges lányok, kiknek kisportolt teste efeboszi arányokra és áttekinthetőségre szerveződik. Pompás és előkelő idomaikon a régi tartalmas nagyvonalúságot tanulhatná meg egy új quattrocento, ha a titokzatos angol fejlődés nem vulkanikus váratlansággal lökne ki a középszerűség hosszú időszakaitól elválasztott ritka közökben egy valódi művészi alkotóerőt.

Klimt mögött nincsen egy ilyen hátvéd. A bécsi nő teste puha, strukturátlan, elproletárosodott. Inkább csak asszonyok vannak, a lányság nem egy külön állapot, nem egy magáért való életkorszak, hanem csak előkészület. Az ilyen nő csak akkor egységes és nagy, ha egészen elveszítette már saját magát és egyetlen nagy öleléssel változik. Az ilyen pillanatokat kellett Klimtnek meglesnie és elfognia. Egy gazdag és erős látomású ember hallatlant alkothatna, ha ez a pillanat foglalkoztatná őt. Hiszen van Gogh csak a merev és alig változó, élettelen termé-

szetet leste meg az orgazmus órájában és cibálta képeibe és mégis iszonyú hatalmak oldódtak fel keze által. Amit teremtett, többé nem természetértelmezés, hanem maga az őrző, extatikus mindenség. Nem marad semmi a vásznon előtt küzködő emberből, nyoma veszett a szubjektivitásnak. Dühös törtetéssel száguldanak a barázdák a szántóföldön át és torzul bukfenceznek, ha mégis utoléri őket a rémes görcs. Hegyes, fenyegető karomba hajlik a fűszál, hisztérikusan vöröslik a pipacs. Valamilyen sárga pokolból tüzel elő az aligrót, kísérteties nap. A föld alól csupasz fák törnek fel és lombtalan ágaikat belelőkik az egymásnak dübörgő felhőszörnyekbe. Mintha csupa vihartól körülordított agg király emelné átokra a láz erejével aszott karját.

Amire Klimt gyöngeségében is elég erősnek érezte magát, az eleven és félelmesebb és pusztítóbb. De hiába nézett körül mindenfelé, csak kised házasságtörések kerültek eléje. Az ő asszonyai nem tudnak igazán ölelni. Arcukon még piroslik a titkos szerelem, szemük még tompa és nem csillog, de ujjai már összehajlanak, hogy egy más homlokról elsimítsák a gyanú ráncait. Hisztérikus, éles festéknyelvek kelnek koronára a haj körül és kúsznak föl a vállra, a karokra, a mellre. Kellemetlen szétrikító bukéja a késő éjjel sárga gázfényéhez alkalmazkodó kalapok, boák és köpenyek színeinek.

Némelyik férfinak, ha nem tud úrrá lenni a nő felett, kárpoztulásul megadatik a nőt démonnak és titokzatos hatalomnak látnia. Nem oldhatja fel a nőt elemi erővé és nem kerekedhetik föléje, de legalább a végzet útjának láthatja azt az ösvényt, melyre a nő által terelődik. Az ilyen férfisorsra van egy gyönyörű pontossággal leírt példa is: Dante Gabriel Rossetti. A versek megmutatják a szeretett nő merész ivű felnövekvését. Elisabeth Siddal a newington-buttsi szabó pirosajkú, tüdővésztes lánya Beatricévé hasonul és az égperem anyornácáról vet le a költőre egy pillantást, melynek utat nyit a fehér éter és az éjjel és a nappal hullámozása. És ez valósággá lesz Rossettinek Elisabeth Siddalról festett képein. De Klimt kezétől démonná sem növekszik a nő. Nő arcképeinek van ugyan némi praerafaelita ízük, de nem a nő démonikus hatalma ölt testet rajtuk, csak egy vonal a szájuk szögleténél vagy talán a pillantásuk olyan, hogy bizonyos halvány hangulatokat költöget fel, amelyek gyerekkorban hallott és azóta régen elfelejtett mesékként emlékeznek a démoni nőre. Dante Gabriel Rossetti az égi tájakat Benozzo Gozzoli hitével és földi szemléletességével írja le és a holdat meg a csillagokat a genezist olvasó középkori szerzetes szemével nézi, ezért lehetett számára test és valóság az, a mi csak szkepszisztól félig eltörült hangulata Klimtnek.

Itt újra szabad emlékezni a bécsi irodalomra. Az irodalom épp oly kevésbé ismeri a valódi, nagy szerelmet, mint a művészet. A regények és a versek is különválasztják a szerelemre képtelen embereket és jól szemükbe is néznek. De nem állítják szembe velük a szerelem által való megváltást és ennek valódi „non possumus” az oka. A bécsi irodalom magasabb rendű emberei állandóan álmodják és nem élnek, szőnyegnek látják és nem cselekszik életüket. Már pedig az a szerelem igazi csodatétele, hogy hirtelen messzire distanciálja a valóságot, könnyed elfogulatlanságot ad a realitással szemben és csak teljesen tárgyilagos érdeklődést tart fenn az üzleti és egyéb üzleties jellemű ügyek iránt. Ezért futhatnak be lunatikus biztossággal szédítő pályákat a nagyszerelmű férfiak. A szerelem egyszóval súlytalanítja és ornamentizálja az életet, de mit tegyen a már súlytalan és már ornemens étellel? Ha valakinek egyszerre álomra fordul addig árnyékvető és súlylépésű élete, az megérzi, mikor tevődik át centruma belőle egy idegen lénybe. De ha valaki mindig is csak álmodott, nem lehet számára fergeteges csodává a szerelem. Legfeljebb holmi enyhe elingásokat vesz észre és ezekből úgy számítja ki a szerelmet, ahogy Leverrier állapította meg az Uranosz pályaváltozásaiból a Neptunusz létezését. Nem váratlan titok, nyugtalanító csoda, nem fényes uszályú üstökös a még előbb sötét égen az ilyen embernek a szerelem, hanem mindössze apró megfigyelésekre alapított számvetés.

### 3.

Hiábavaló volt az érzékiség viharának földidézése. A hatalmas elemek nem hajtottak a varázsigére, csak apró kénlángok csaptak föl a föld alól. Klimtet tehát nem emelte maga fölé a forró csoda és megtagadta segítségét a hűvös csoda is.

Nem csupán az anyagból ered a templomhajók arany homlokáról letekintő szentek komoly és dús fensége. A merev mozaikdarabok ugyan csak méltóságosan emelkedő és kimerően aláomló vonalak mentén helyezkednek el és így ennek a szigorú technikának van valamelyes rendező ereje. De Klimt az arany alapot és a színes kockákat ecsetje hegyével állítja elő, az anyaghatások csillogtatása pedig még nem gördíti fel az anyag törvényeit, Klimt nem csak azért elégedik meg ezzel a kezeügyébe eső eljárással, mert nincsen fala. Hiszen, ha állna is már az általa való megékesedést váró fal, akkor sem indulhatna egyenesen elébe kis mozaikkockáival. Előbb kell a kartonokat tervezni. És a szenteket körülhatároló vonalaknak bizony egész más a dinamikájuk, mint amilyenhez hozzászókatott a gonosz Lucianus nyiltszájú, elmés párbeszédeinek illusztrátora.

A szurrogatummal való beérés nem is külső, hanem belső kénytelenség, a valódinál inkább segítségére van neki a pótlék. Ebben újra megmutatkozik Klimt küzdelmének hiábavalósága. Mikor vászonon festékekkel utánozza a mozaikot, a befödött kép fénye, a különálló, mázos csillogású színpontok egymásmellé helyezkedése közvetlenül szuggerálja. De hiányzik a valóságos megkötöttség, az építészeti összefüggés. Nincsenek igazán összetolva a lehetőségek latitudejének határai és így nem fejlődhetik ki a művész érzéke a leghatásosabb és legtisztább árnyalat kiválasztására. Az alak nem támaszkodik lábával egy hatalmas és nyugodtan hozzáemelkedő oszlopon és meghajlott nyakának vonalát nem ismétli százszoros erővel a menyezetben végiggördülő bolthajtás. Így fölszabadulva komolytalan az egész. Nincs semmi súlya. Az egyenletes vonalakat, a kevés változatú, merevre határolt síkokat, a sokszoros ismétlést rövidesen unalmasaknak kell érezni. A segély önként ajánlkozik a japán vonalak és síkok szellemességében és finomságában, a kakemonok és a színes metszetek ritmusgazdagságában. Egymásba ér a két keletiség. Az új zöngés polifonabb és teltebb a réginél, de a legarchitektonikusabb festésforma egy olyan nép eredményeit olvasztja magába, amelyik papirlapokból varrja össze templomait és palotáit. A gazdagság, a ragyogás eszökből célá fordult.

A meglepetés elfojtja a kifogásokat, amíg csak szépredőjü, színes palástok hullámoznak végig az aranyfalon, amíg a kimónó-ujjak lassan emelkednek a magasba és szétterjesztik a nagy nyugodt gesztusokat. De egyszerre kivilágosodik az egész próbálkozás erőtlensége, játékvolta, amikor a ruhátlan emberi testet kellene ebbe a művészetbe belesztilizálni. Itt nincs mihez alkalmazkodnia a stilizálásnak, vagy nagyon is sokféle alkalmazkodhatna. Klimt maga is tehetetlenül áll szemben saját művével. Egyszerűen elöbontja a bécsi asszonyt puha ágyából, lehullatja róla a fodros inget és úgy, ahogy van, beállítja őt egy szentemlékű, szigorú múlt félelmesen komoly díszletei közé. Szegény nőcskék. Puha mellük olyan furcsán fityeg a nyugodt, egyenes vonalak között, vékony, sárga bőrük lilára válik, amint hozzájuk ér a hideg fagyos aranyfüggöny. Most már gombostűn vergődő lepkékre emlékeztetnek ezek a képek, nem a pillaszárnyak csudás himporornamentumaira. Az ilyen képek körül állanak a halvány Hoffmansthal-alakok, meggörnyedve a feljük sereglő és tőlük mégis oly idegen súlyos pompájú pillanatoktól.

Ezek a Velencébe gyűlt Klim képek különben csak az érett művészt mutatják. A fiatal Klimt olyan utakon is elindult, amelyekre a bécsi költöket fejlettebb önkritikájuk sohasem engedte: megpróbált olyan lenni, amilyenek a körülötte élő, nem választott emberek és egyszer még

szalonba való csoportképet is festett egy elegáns estély vendégeiről. Amire vállalkozott az nem sikerülhetett neki. A tárgyilagos elfogulatlanság csak olyanoknak adatik meg, a kiknek a hátmegetti dolgok iránt természetük a közönbösség és nem magukraparancsolt tartózkodás. Ha valaki szalont fest és társaséletet, még nem köteles beérni a selyemruhák csillogtatásával, a gobelinek eltalált halványsárgájával és az arcok semleges elmosolyodásával. Hiszen nem is olyan rég Fantin-Latour úgy állított Delacroix arcképe köré néhány rosszul szabott ruhájú embert, hogy odamesterkedett gesztusok nélkül megmaradt köztük egy emelkedett pillanat, akár csak hajdan Rembrandt képein. A maga idején oly kevéssé méltányolt Constantin Guys pedig a sohasem kicsinyes és mindig keresetlen görög gráciának némi maradványait fedezte fel a harmadik császárság társaságbeliein és úgy tudta lerajzolni a Bois de Boulogne kocsi-korzóját, hogy a hellenisztikus reliefek karcsú és könnyűlépű táncosnőinek tiszta ritmusa éledt fel tavaszi frissességben. Klimt nem tudott következetesen közömbös lenni az ilyen jelek iránt, de minden jelet észrevett és minden jel megállította, nem csupán az egyfélék. Az együtt-létezés helyett tehát csak a zilált egymásmellettségig jutnak el emberei, hiszen egymagukban is egyenetlenek, tulontul összetettek, problematikusak. A zavar még a szokottnál is nagyobb. Klimt úgy próbálta megmenteni új érdeklődéseit és új eredményeit, hogy olyan területre vitte át őket, ahol tisztábban érvényesülhettek. A nehéz kelmék lassú leomlása, csendes pompája kapta meg leginkább a művészt a mondaine életben és bizonyos különös vonások, a szájé, vagy a szemöldöké, vagy éppen női pillantások, amelyek titkokat és magyarázatokat vittek az egykedvűen udvarias arcok mögé. A van Eyckek mutattak utat neki. Arannyal súlyosra telehímzett püspöki selyemkaszulák váltották fel a dekoltázsokat és égi angyalok a földieket.

Ez a megoldás sem vált be. Klimtet nem érdekelte az egyenetlen, csendes leomlás, hiszen úgy sem érthette el az Eyckek palástjainak étellel telt mozdulatlanságát, tartalmas nyugalmát. Változatosságot és mozgást vitt tehát beléjük és ezért valósággal ekvilibrista helyzetbe hozta a palástos angyalokat, mintha nem tudna különbséget a légtornászok és az égbeszárnyalás között. Michelangelo füzértartó rabszolgái igazán kereveteken nyugosznak a Klimt angyalokhoz képest és ha a Sixtus-kápolna roppant heroizmusába beleillenek is ezek a végsőig feszült hatalmas férfitestek: a matériafestés a létezéssel elteltség visszaadására hivatott és minden erőszakos mozdulat végzetes bonyodalom: olyan ellentétet támaszt, mely sehol sem oldódik fel, ami pedig művészetbeli nonszensz.

A nehéz öltözetbe a genti oltárkép tenyeres-talpas nőket öltöztet és ezek főleg azért meghatóak, mert a vékony énekhangok ilyen vaskos testek fölött lesznek úrrá. Éppen a matéria legyőzése az ének, a megszólalt lélek által keni fel és spiritualizálja a természetes szeráfokat. Ilyen csodatételre mai piktör nem vállalkozhatik: és így Klimt a nehéz ruhákba olyan keskenyvállú, sápadt, ijedtszemű testeket bujtatott, amilyenekkel a régi németalföldi képek a testtől elvált lelkeket ábrázolják. De Rogier van der Weyden bizonyára csak a legbűnösebb, legfeketébb lelkekre szabott volna ki büntetésül ilyen súlyos talárok, talán a megbocsáthatatlant vétkezett püspökökére. A test és az öltözet aránytalanságát még akkor sem oldhatná fel Klimt, ha olyan élesre metszett arcokat tudna festeni, mint Botticelli. Pedig hát még olyanokat sem tudhat, mint Rossetti: hiszen nála a titokzatosság éppen a kontur ingadozása és a gerinctelenség.

Klimt legújabb művei tájképek. Ezeken levonja az impresszionista látás- és festésmód végső konzekvenciáit: pointillista. A halk, lebegő árnyéklátokat keresi, az ezer átmenetre bontott, gyengéd gazdag szinességét, a tiszta, nyugodt valeurök helyett azokat a szinfinomságokat, melyek szinte már elrejtőznek a piktura elől. A francia pointillisták némelyikét, már Paul Signacot is, például boszporusi képein és főleg a nagysvádájú, biztoskezü Theo van Rysselberghet az árnyéklátosság feltüntetése önként átvezette a dekoratívan összefoglalt nagy felületekhez. A tömegkifejtésről és a tér megszólaltatásáról lemond ugyanis ez a festési

módszer, tehát a hasonló alaptónusu, vagy hasonló timbre-ü árnyéklatok maguktól összeilleszkednek nagy, szelid felületekbe, érdekes példáját mutatva a végletek találkozásának. Ez tenné alkalmassá a természetfeltüntetés ilyenforma módját Klimt számára és beleillesztené képeit Bécs egyetlen művészeti tradíciójába: a dekoratív naturalizmusba. Waldmüller lassanként kibontakozott az akadémikus irány merevségéből és árnyékkal és napfényel mozgalmassá tagolta tájképeit és megelevenítette színeit, nem csupán fényt, hanem valamilyen nedves zamatot is adva nekik. Nagy Prater-képe a legszebb példa erre. A vén, hatalmas koronájú tölgyfa lombozata súlyos, tömött matéria, de az egyes levelek könnyedén lebegnek és a zöld különböző fokai, a napfény és az árnyék kedvesen, változatosan, természetesen elevenek. De azért a tölgyfa egy tiszta, kerek egészé formálódott, a korona gömbje kereken, szabályosan nyugszik a törzsön, mint egy szétnyilott bolyhos legyező, egyenletes esésű, nyugodt, érdekes. Ugyanez a dekoratív egységbe foglalás ismétlődik két arányosan kisebb tölgyfán és a teljesen megelevenedett matéria ellenére is dekoratív jelleget ad a képnek.

Waldmüller körülbelül kortársa a barbizoniaknak, Rousseau alig egy-két évtizeddel előbb viszi először delelőre művészetét. A barbizoni erdő fái dekoratív hatások segítségülvétele nélkül is bozontos hajú óriások. Rousseau együtt tudta tartani az ezerlombú nagy fákat, mikor átültette zömök nyugalmukat a holland tájképekről a francia művészetbe. Ott állott háta mögött a nagyszerű és erélyes francia hagyomány. Könnyű volt neki térbe állított egységeknek, tiszta strukturájú szervezetnek látni az egymás mögé sorakozó tölgyeket, amikor egy olyan ösztönné vált iskola dolgozott tovább benne, mely naturalistáknak látta Ingres makulátlan tisztaságukban szent vonalakba foglalt aktjait. Rousseau naturalista művészete eleven lombokat sarjasztott ki a fák ágaiból: de a lombok mindig a tisztázott, logikus fa-testet lepték be, mert még az akkori francia művész sem foghatott képéhez addig, amíg az ilyen belső szerkezet logikája nem rajzolódott ki teljes tisztasággal szembe elé. A germán művészet sohasem bontakozott ki egészen a gótikából: naturalizmusa mindig megértett részletek tisztázatlan összefüggésű egymás mellé sorakoztatása maradt. Waldmüller még csak germán sem volt, hanem egyszerűen bécsi: nem csoda, ha a dekoratív összefoglaláshoz kellett folyamodnia az egységek együtttartására és egészséges, erős művészetének nagyon szép eredménye, hogy az eszközök kétfélesége nem disszonáns, a látás megörzött és megbontatlan egysége következtében. Ha tehát Klimtnek sikerülne Signae és Rysselberghe dekorativságát elérnie: olyan szolid és mégis olyan bécsi képei volnának, mint Waldmüllernek.

Azonban Klimtből nem csupán a látás szervessége hiányzik, hanem a nyugodt, tárgyilagos látás adománya is. Esztétizáló művészete nem ismerheti el Waldmüller polgári józanságát és természetesen nem érheti el a francia pointillisták látens szervességét. Waldmüller képeinek kettőségét csak a figyelmes analízis deríti ki és valószínűleg Waldmüllerrel nem is lehetett volna elhítni, hogy ő egy dekoratív naturalista. Klimtnél a kettőség már reális kettéválás és tudatos. A képnek vagy a kép szubjektív preekszisztenciájának egyik stádiumában úgy kigyózik és gyűrűzik és kering ide-oda, le és föl a sok színes pont és fonál, mint a mikroszkoppal vizsgált vízceppben a mikrobák. A másik stádiumban viszont érdekes konturu dekoratív felület a fa koronája és a fatörzsektől s a lombkoronától szeszélyes nagy foltokra tagolt a rét. Azután, mint a színes nyomásnál a különböző színű lemezek egymásután préselődnek a papírlapra, úgy préselődik a két különböző vízió-lemez a képfelületre: az ezer színárnyalat határolatlan, szétfolyó irizálása és a magukban nem elég nagyvonalu, nem eléggé jelentékeny, nem eléggé kiegyenlített dekoratív konturok. Így a konturok köze tartalmassá lesz és a konturok rendet teremtenek, de azért a két elem bizonyos fokig diszparát marad, a kép csinált, mesterkelt és nincs meg benne az, ami elsősorban művészi stílus és művészet: az egységes állásfoglalás a természettel szemben. Klimtet itt is utólérte fátuma.

Csak az egy szilárd pont felé való tiszta tájékozódás hozhatja meg a vonalak, a felületek, a formák biztos egyensúlyát. A többszemponúság, a több szempont felé tájékozódás és így számára nem következhetik be a nyugalomba helyezkedés. A hoffmannsthalai hősöknek is ezért nincs gerincük egy valódi tragikumhoz, mert ők is száz felé nyugtalankodnak, száz felől várnak és száz felé mondanak le, akár csak Klimt.

Schopenhauer az akaratnak az emberinél alsóbbfokú jelentkezéseiül tekinti a szervetlen és a szerves világ tompa felfelé törekvését és így egységes tendenciát adva az egész teremtett világegyetemnek gyönyörű egyoldalúsággal megoldja a világrend összes problémáit. A szemlélt világ tárgyi adottságaiban azonban természetesen nem egyféle, nem egyirányú az akarás, hanem sokfelé hajlik és csak akkor jöhet a centrális rend, a tektonikus elhelyezkedés, ha valamelyik akaratirány dominálóvá emelkedik. Ilyesmi természetesen nem következhetik be Klimtnél. Az igazi alkotó művész törekvését előre eldönti a veleszületett hajlam, a környezet, az iskola, a hagyománynak az öntudatlant irányító ereje: és mivel egy akarral lép a természet elé, egy akaratot talál a természetben. Klimt nem akarásának megigénlését várja a természettől, hanem ritka szenzációkra szomjas. Minden akaratnyilatkozásra reagál, számára csakugyan igaz minden és mindennek az ellenkezője is. Finom, találékony, előkelő a talentuma, ecsetje alól nem csupán akkor kerül ki nemes érc, ha arannyal fest, vagy ezüsttel: de különös és sokkincsű műve természeténél fogva összetarthatatlanul hull szét.

## ZULOAGA

Zuloaga művészetében nem ürügyek az elmesélt történetek, képei nem mutatnak strukturát, vagy akármiféle összefüggéseket a látható világban: legfeljebb magukban érdekesek, de nincsenek általános értékű tanulságaik; senkinek a világszemléletét nem tehetik gazdagabbá vagy megértőbbé, a szem nem lát többet és nem lát több összefüggést, amikor elfordul tőlük. Zuloaga nem festő, csak illusztrátor. Művészete nem piktúra, ha sok is a pittoreszk elem műveiben.

A Zuloaga-képek képszerűtlenségét könnyen lehetne bizonyítani, ha nem volna felesleges minden bizonyítás. A bikaviadalnak vége. A bika sűrű, sötét vére kibuggyant, a pántlikás szekér már kivitte a merev tetemet az aréna porondjáról. De a pikador nem élvezheti a diadalmámort; a bikát felingerelte, lándzsája hegyével a fehér gebe hátáról, magára szabadította bősziült haragját: de a diadalt át kellett engednie a hetyke torreadornak. Az ellenfél vére pirosra festette paripájának combját és a vér még nem aludt meg, csendesen szivárog lefelé. Így a vérfoltos fehér gebén poroszkál fel keservével a csüggedt pikador egy dombperemre: háta mögött, messzi lenn, látni a kerek arénát; nem nagyobb innét egy castagnettánál és egész apró emberkéek ömlenek ki belőle. A lovas alakja elfödi a síkságot és az erdőket, térdét alig éri el a hegyek és amint a felhőkre rajzolódva méretei fölé növekszik: szinte valamilyen komor monumentalitás illeti meg az embert. De ez a megilletődés nem tartozhatik a művészetre.

Daumier festette meg egyszer Don Quijotét, amint Rozinantéján felfelé iparkodik a barna, rosszkedvű spanyol hegyeken. Nem volt szüksége sem nagy vászonra, sem messzi kilátásokra. De az a néhány szikla, amely a hegyeket jelenti és a többi ember lemaradását: olyan groteszk konturu, mint a hórihorgas és hajlott manjai lovag és amilyen furcsák és aránytalanok Don Quijote testrészei, olyan furcsa és aránytalan szikladarabok torlódnak egymásba. Ami a legjellegzetesebb Daumier művészetében: a lovagot testrészeinek volumenei karakterizálják, a felsőtest, a koponya, a végtagok horpadásai és kipuposodásai. És ugyanúgy horpadnak be és puposodnak ki a szikladarabok. A hősi gesztusoknak ugyanaz a kigunyolása, ugyanaz az ironikus feltüntetése mintegy Don Quijote seregeivé teszi a sziklák útszéli menetét.

A pikadornak nincsen semmi köze háttéréhez. A háttér alig leplezett visszatérése a Greco-képek háttéréinek, kissé bizonytalan reminiscencia és még legelemibb vonatkozásokban sincsen tisztázva a háttér viszonya az alakhoz. A tájék magában sem egységes. Az aréna egész szervesen telepedik le a kép egyik sarkára, a felhők nem a dombok felett vannak, hanem csak valószínűtlenül és bizonytalanul belepik a vászon egy részét. Nem is könnyű és párás a felhők anyaga, hanem csak olajfesték. Shakespearenél beleszól az emberi cselekedetek küzdelmébe az éjjeli vihar: Laube és Heyse drámáiban azonban az ilyen vihar csak - lárma a színpalak mögött. Épp úgy nincsen semmi köze a pikadorhoz a nagy szürkésfekete festék-foltoknak.

Csak egy ellentét teszi mégis hatásossá a háttérrel. A messzi házak, a távoli hegygerincek mind csupa éles, kemény vonal, ami szinte cáfolja a distanciát: de a sárga selyemöltöny a pikadoron pasztózus, szín és csak tonusváltozások tagolják, nem vonalakkal rajzolódik ki, mint a háttér. Erre a kontrasztra a spanyol tájak és a spanyol atmoszféra megtanították Grecot és utána a nagy nemzeti művészeket. De Greco, Velazquez és Goya megtalálták a tónusegységet a pasztózus előtérrel és a keményvonalu háttérrel: Zuloaganál nincsen meg a tónusegység és ezáltal a vidék úgy terül szét a pikador alakja mögött, mint valamilyen csata térképszerű feltüntetése az ágaskodó paripa lábai között a régi hadvezérmetszeteken.

Ez a sok rekvizitum csak egyenként tűnik fel és egymással nem törődik, egymást nem segíti, csak reprezentálja és nem építi ki, nem teszi többértévé és nyomatékosabbá az alapmotívumot. Ez az alapmotívum: a pikador a véres gebén.

A büszke spanyol ma már a gúnyolódás egyik szállóigéje és a torreador mégis mer és tud büszke spanyol lenni. Kemény, inas, szálás az alakja, élesen metszettek és dacosak a vonásai, tartásában van valamilyen megingatlan gög. De megalázva távozik a csatából. A spanyol gög és a spanyol dac nem levegőbe rajzolt gesztus többé, hanem teherrel a vállán emelkedik felfelé: ezáltal lesz emberivé, érthetővé és természetessé. Ezt triviálisabban is meg lehet fogalmazni. Zuloaga nem egy képén megjelenik a diadalittas torreador és untat, bosszant, olyan, mint a hősszerelmes, aki a szinpadon, partnerénél elért sikereire büszkén kakaskodik az életben, tehát a szűkfejű korlátolt ember egy kellemetlen példánya. A picador roskadt és mégis dacos gögje azonban mégis megindító. Zuloaga jó cserét csinált, mikor az úr helyett beérte a legénnyel is. A nagy Daumier Cervantes-sorozatában nem merte ellensúlyozás nélkül hagyni még Don Quijote groteszk heroizmusát sem, hanem egy földre rogyant, lustán elnyúló lizteszsákkal, Sancho Pansa zömök idomtalanságával mentette a lovag alakjának girbén-görbén felfelé törekvő aszott vertikálisát. Daumiernél a legény igazolja gazdáját: Zuloaga képein a gazda nyegle gögje ad bizonyos súlyt és tartalmat a legény dacba fulladt büszkeségének; és a picador akkor is hatásos, ha nincsen csakugyan szembeállítva a torreadorral.

A művészet azonban komoly hivatal és nem enged meg olyan mókákat, hogy valaki egy hibásan összetákolt háttér elé teljesértékű és igazi veretű emberi alakot állítson. Ami külön rámutatás nélkül is feltűnő részlethibája van a lovasnak és paripájának: az mind csak az alapfogyatékoság következménye. A picador egy szép, emberies mozdulat, de nem egy egész ember mozdulata. Nincsen semmi tartaléka, semmi háttere: csak mozdulat és nincs tovább. Zuloaga előképeinél, Greconál, Velazqueznél ezer melléköngés kísérené és kíséri az ilyen gesztust: a gesztus csak egy állapota az előadott embernek s léleknek a gesztussal szembeálló áramlatai is vannak, amelyeket le kell győzni, amelyek módosítják a gesztust és amelyek gazdaggá, testté teszik a mozdulat vonalát. Reinhardtnak Stern, az orosz balletnek Leon Bakst készítenek nagyhatású kulisszákat, amelyek csak azért válnak el a művésztől, mert nem egész embereket és egész életüket reprezentáló pillanatok, hanem csak pillanatok és nem többek, egyszerűen megállítják az időt egy bizonyos ponton. Ilyen kulissza a képháttér és maga a picador is.

Meier-Gräfe kiméletlenül felboncolta Velazquez művészetét, hogy Grecotól vett kölcsönöket bizonyítson rája. De míg ezek a kölcsönök mind csak bizonyos művészeti hatáslehetőségeknek újra kipróbálásai: Zuloaga Grecotól és Velazqueztől is kész motívumokat vesz át, némi külsőleges módosításokkal. Megtalálni nála, például a két orsós vénasszonynál, a spanyol fiziognomiának és a spanyol népviseletnek azt a mitologizálásait, amelynek Velazquez volt nagy mestere. Az asszonyságok úgy lesznek Párkákká, ahogy Velazqueznél a spanyol pásztorok bacchus-társasággá változnak és a spanyol kovácsok egyszerre Vulkán műhelyében forgatják a kalapácsot. De átveszi Zuloaga Velazquez groteszk törpéit is, Greco pápaszemes, feketecsuklyás barátait és Goya feketeruhás, szürkelegyezős hölgyét is a finom szürke háttérrel együtt. Híres családképének szinte mindegyik tagja régi ismerőse nem csupán azoknak, akik bejáratosak a Zuloaga családhoz, de azoknak is, akik emlékeznek a spanyol mesterek régen elporladt modelljeire.

És régi ismerős a családi kép kompozíciója is. Csak éppen Velazquez Louvrebéli Konverzációja gazdagabb és tömöttebb ritmusu. A hosszúra kinyulott téglalap alakú képsíkon Zuloagánál is nyugodt emberek állanak, egyenes tartásúak. De míg Velazqueznél frappáns marad a horizontális és a vertikális ellentéte és a kép méretei megnövesztik az embereket, noha azok

csendesen a kép mélye felé tartanak és gazdag kapcsolatokba lépnek egymással: Zuloagának a képsíkkal párhuzamosan és merev szimmetriába kell felállítania alakjait, hogy ne maradjon el a hatás. Velazqueznél a kompozicionális eredmények látszólag önként adódtak, a társaság természetesen, elfogulatlanul beszélget és helyezkedik el: Zuloagánál nyilvánvalóan a frappáns kompozíció kedvéért rendezkedett el így a család.

Ez csupán elszegényedése és megkövesedése a Velazquez-kompozíciónak, de legalább megértette Velazquez szándékait Zuloaga. De néha annyira meghamisítja és lecsónkítja az élő képet, hogy nem kaphat felmentést az értetlenség gyanuja alól. Velazqueznek nem a szentkép volt a műfaja, de néha sikerült megtennie azt a lépést, amely a földi királyok előkelőségét elválasztja az égi fejedelmekétől. És egyszer egészen feljutott a mennyei vidékekre: Keresztrefeszítésén.

Egyszerű, sötét háttér előtt áll a keresztfa és nyugodt frontálisban csügg rajta a megváltó teste. Ilyen finom, előkelő, arisztokratikus emberi test, ilyen nyugodt, nagy és csendesfájdalmú vonalak nincsenek a művészetben, Brunelleschi fafeszülete óta. (Erről a fafeszületről járja az az anekdota, hogy Brunelleschi meg akarta cáfolni Donatello inas paraszt-Jézusát egy olyan Megváltóval, akin meglátni a királyi eredetet és az égi kenetet.) A feszületnek nincsen talpa: néhány hüvelykkel a test végződése alatt el van vágva. És így a fenséges alak felemelkedhetik keresztfástul olyan magasra, ahová már nem is követi emberi pillantás. Nem kell mennybeszállania a sziklasírból: mennybeszállott már a keresztfán is.

Ezt a Jézust lefestette Zuloaga is a Velazquez-képről. Kissé keményebbek lettek keze alatt a vonalak és már nem olyan természetes az előkelőségük. De a test még így sem földönjáróé. És Zuloaga mégis melléje állít egy festett arcú kis nőt, egy szerelmével vétkes emberi lényt és a kis nő kebléről levett egy sárga virágszálat és odatűzi a megváltó csípőjéhez, a kendőbe.

A világ megváltása, az eget és földet egymásba kapcsoló nagy esemény apacstragédiává alacsonyodik ezáltal. Jézus nincs többé a magasban: kicsi nők felérnek hozzá. A középkori legenda szerint Mária szívesen fogadta a bohóc áhítatát mikor az bukfeneket vetett kőszobra előtt és cserébe csodát tett érte. De ez a Mária ezer és ezer kőszobor alakjában nézte századok óta az élet sürgés-forgását, az ég kék sétányain sem feledkezve meg a gyarló emberek ezer földi gondjáról: míg Jézus a Zuloaga-képen szenved, tusakodik, élete legkeserűbb és legszentebb óráját éli. Zuloaga nem művész és még az illusztrátor-Zuloaga sem tud az előadott esemény magaslatára emelkedni, megérdemelte tehát, hogy saját szemével lássa dicsősége elhalványodását.

A fényes fából faragott Krucifikszus előkelő vonalakkal határolt fájdalmas teste még néhány-szor visszatér Zuloaga képein. Egyszer egy hosszú, ünnepélyes menetként felállított csoport áll előtte: az útkereszteződésnél minden rendbeli spanyolok, grandok, püspökök és koldusok találkoznak össze és eggyé lesznek az áhítatban. Hieratikus merevséggel sorakoznak az emberek, hieratikusán egyenes még köpenyeik ráncvetése is: és így közöttük a vonagló idomú fatest fájdalmasan eleven. Ez az ellentét szép és nem művészietlen. Azonban az alakok nem olyan emelkedettek és nyugodtak, mint elhelyezkedésük és a ráncok öltözetükön. Egyre naturalisztikus részletek bukkannak fel, nyersen, átídomítatlanul: és így a hieratikus nagyvonaluság csak külsőség és a kép színpad, nem művészet.

A jól tájékozott idegenek Párisba érve még mindig ellátogatnak Zuloaga műtermébe és este azután szenvedő mosollyal ajkukon beszélnek, hogy mennyire visszaélt udvariasságukkal az öreg spanyol és hány sajátképzőművészi képét nézetett meg velök, amíg nagyszerű Greco-gyűjteménye elé bocsátotta őket. De ez a kicsinylés és fölény nem őszinte. Tíz Zuloaga-látogató közül kilencnek magába sem kell tekintenie és mégis tudja, hogy Zuloaga tetszett

neki és nem Greco, vagy, ha megfélemlítette is Greco páratlan művészete, Zuloaga az ő embere és nem a krétai. Erre van most egy határozott bizonyíték. Zuloaga rikítóan markáns művészete elhírlett egész Budapestig, de az ellene emelt csendes kifogások nem hallatszottak el idáig. Így a budapesti közönség és a budapesti kritika befolyásolatlanul ítelt és csakugyan ritka egyértelműséggel meghajolt Zuloaga előtt.

Nem szabad csodálkozni és nem lehet tiltakozni. Ami fogyatékoság Zuloaga képein: az teszi közlékenyekké őket. A valódi művészet jegyei ma a nagyközönség elé állított akadályok: és ezek az akadályok nincsenek meg Zuloagánál.

A problémamentesség által kerül Zuloaga Cézanne-ék elébe és primitívsége teszi a régi mestereknél közérthetőbbé. Velazquez Konverzációjában iskolázatlan szem aligha veszi észre a formai hangsúlyokat: ugyanez a kevésbé finom szem minden észrevétel nélkül monumentálisnak fogja látni Zuloaga családképét. A Velazquez-Krisztus fensége idegen és távoli: a Zuloaga-képen megvan a kontraszt a földi fogyatékosággal és Krisztus előkelősége olyan, amilyenek az igaz világ ismeri az előkelőket: a kis pöffeszkedés már annyira megszokott, hogy észre sem veszik többé. Zuloagánál nincsenek emberek: csak gesztusok. Annál érthetőbb, annál nyomatékosabb beszédük. Greco emberei mind rokonok, ugyanahhoz a titokzatos családhoz tartoznak. Ez a titokzatosság felültebb és hatásosabb, ha egy ilyen ember közönséges emberek körébe kerül. Greconak, Velazqueznek, még Goyának is megvolt a maguk külön világa, vagyis inkább mindegyikük teremtett egy új világrészt a meglévőkhöz és benépesítette az új földet egy új emberfajtaival. Még az az újabb művész, akihez legközelebb esik Zuloaga, még Böcklin is egy birodalom: ha nem is új világrész, mint a régi mesterek, de legalább sziget a tengeren. És minden emberteremtette ország határán kopogtatni kell és meg kell tanulni az ott beszélt nyelvet. Zuloagának nincsenek határai és embereinek nincsen külön nyelve.

Etnografiai érdekességet ad Spanyolországból és amit a nagy spanyoloktól kölcsönvett: az is etnografiává lesz kezében. Emberei pedig mind típusok, ha nem is különleges spanyol típusok. A színes spanyol jelmez testükön, forró spanyol temperamentumuk, heves mozdulataik, az a tülkés, ami természete a spanyol embernek és a spanyol tájéknak: osztályuk reprezentánsaivá avatja őket. És olyan kalandok történnek meg velük, amilyeneket nyugatabbra csak álmodni lehet.

Egy művészetbeli érték van a Zuloaga-képeken és enélkül egészen összeomlana, hitvány színpad lenne egész munkássága. Az egész spanyol művészetben, már a primitívekben is, van egy barokk vonás. De még a barokk század művészete sem valódi barokk Spanyolországban, hiszen Murillo a spanyol kortársa Guido Reninek. A spanyol művészet sohasem volt magába mélyedt nyugalom, mint még a korai olasz cinquecento: de sohasem vált szabadjára bocsátott szenvedéllyé. Greco a legszenvedélyesebb művész mindannyi között és csak indigena Spanyolországban: mégis mindig feszült várakozás marad, fékezett indulat, nem lobban fel szabadon a temperamentum, mint olasz földön Caravaggio és a Caracciak képein. Ez a hagyomány átszállott Zuloagára is: a spanyol grandezza mértéktartása. De csak egész triviális módon érvényesül nála. Képei nem a tett pillanatát adják, hanem a tett előtt való pillanatot, nem cselekszenek, csak teljesen felkészültek a cselekvésre. És ez nagyon fontos körülmény. Zuloaga emberei csupasz komédiásokká válnának, ha cselekednének és ürességük, egyvonáltságuk kiáltóvá lenne, ha megtennék, amit akarnak. Így tettekre mégis valamivel tartalmasabbaknak látszanak, mint amilyeneknek a következő másodpercben bizonyulnának. Szemfényvesztés Zuloaga egész képraktára és vásári ponyvaregény s mégsem illő szót emelni ellene. Rikító fényben és rikító színekben mutat be különböző nevezetes történeteket, úgy nyersen, ahogy az életben produkálódnak vagy produkálódhatnának: de azért bizonyos fokig

hasznos munkát végez. Van egy külön hivatala: megindítja a gyengébb és artisztikusabb hatások iránt érzéketleneket és így lesz érdemessé a bűnbocsánatra.

Minden emberi felindulás becses és érték és a jóhiszem nem menthet senkit elfojtott emberi emóciókért. Ha a szellemi kapitalista presztizsével visszaélve emóciókat rabol el a szellemi proletártól: ugyanúgy vétkezik az emberi szolidaritás ellen, mint mikor a munkaadó vasárnapokat rabol el munkásaitól. Aki elzavarja a nála egyszerűbb skrukturájú embert a Zuloaga-képek közül, anélkül, hogy nekivalóbbat tudna mutatni: elvesz egy vasárnapot a hétköznapi lelkektől. Minden megindulás közelebb hozza az alsóbb embert a felsőbbhöz, az egynapias lelkeket a perspektívásokhoz és ezért a kisember ilyen vasárnapjait a kulturtőkés beavatkozásai ellen épp úgy törvényileg kellene biztosítani, mint a heti egy nap munkaszünetet.

Nem szabad sajnálni a lelki proletároktól a felindulásokat és nem szabad szemére vetni Zuloagának meg nem érdemelt dicsőségét. Hiszen Zuloaga van annyira piktör, amennyire ez összefér hivatásával. Vonalai kemények, sulyosak és mégis lendületesek, szinei tömöttek, telítettek és néha tartalmasok. És mikor valamilyen készen kapott művészeti motivumot ír át nyomatókos színeivel és vonalaival: képe többnyire érdekes elváltozása az eredetinek. Így alakul át nála Manet La Parisienneje sűrűbb vérű, szilajabb szenvedélyű, szélesebb gesztusú spanyol nővé. Zuloaga sorban kiemeli az ellentéteket, de megőrzi a kölcsönvett strukturát és így egy igazi és félig új képet sikerül készítenie.

## FÉNYES ADOLF.

A harmincöt-negyven esztendő Fényes művészete konkrét, határozott, egységes jellemű volt: a munka, a fáradtság, a nyomor festőjeként vitatták és ismerték el jelentőségét. Komor volt a tónusa képeinek, komor tárgyakat adott elő, komor színekkel. Pizskosbarna, fakószürke és tompa-fekete színvegyületeket kevert ki palettáján: és ha valamelyik külvárosi boltból néha egy tarka kötény jutott valamelyik munkásasszonyra: a kontraszt csak hangsúlyozta a tónusok komolyságát. Aszott arcú, görnyedt hátú, éveiktől és a munkától elhasznált rugékonyságú embereket jelenített meg Fényes és fáradtak, nehézkesek, határozott pontosságuk ellenére is szinte elidomtalanodottak voltak a formák képein. A proletáriatus festője kissé proletár volt maga is. Öröme és hivatása volt a munka, mégis gyötörte. Óriási becsületességgel dolgozott képein, semmit sem akart elhanyagolni, semmit nem engedett határozatlanná válni. Nem érte be modelljének néhány kiválóan jellemzetes vonásával, minden részletnek fontosságot tulajdonított, nem volt barátja az olyan összefoglalásnak, mely nem tisztázta a kétségeket minden irányban. Ez a konok becsületesség tette szolidakká, szilárdakká, teljessé képeit és ez a konok becsületesség tette szinte gyötörtékké a munkától elgyötört emberekről festett képeit.

Sokan irányművészetnek látták Fényes képeit és véleményüknek volt is némi plauzibilitása. Björnson leghatalmasabb drámai művében, az Erőnk Felett-ben kettéosztja a világot: fenn, a föld színén, a nap arany sugarai alatt, illatos réteken, üde tavaszi levegőben élnek a gazdagok, a hatalmasak, a munkátlanok és nem is veszik észre, hogy lábuk alatt néha sóhajt és vonaglik a föld. Mert odalenn, a tárnák örök éjszakájában, a pinceodvakban, a műhelyek és gyárak dohos levegőjü, sötét tömlőcében élnek, dolgoznak, pusztulnak el a Sötétség-oroszágnak lakói, a munkának a világosságból számkivetett rabszolgái, egyformán senyvedve örömtelen éveiknek naptalan tavaszán, színtelen nyarán, gyümölcstelen őszén. A Fényes-képek emberei ebből a Sötétség-orozságból kerültek fel: ez látszott meg és ez szólalt meg rajtuk, ha ugyan még tudtak panaszkodni. De hiába maradtak némák, eleven panasz volt egész lényük. És Fényes mégsem volt soha tendenciózus. Csak éppen festői előadása és eszközei szándékolatlanul is összevágta hangulati értékükben a választott tárgynak, a munka okozta elgyötörtségnek hangulatával. Vagy talán inkább Fényes ez időbeli festői látása önkénytelenül ráterelte érdeklődését ezekre az adekvát természetbeli előképekre. Mindenesetre eljutott Fényes a stilusig már ekkor is. A stilus alatt ugyan voltaképpen a természeti jelenségeknek egyenletes és könnyű művészivé alakulását kellene érteni, de stilus a teljes egység is, a feltüntetett jelenség minden részletének egységes értelmezése, a kép összes részleteinek egyneműsége. Stilusosak tehát Fényes ölbetett kezű munkásai és vén emberei is: a szemhéjjak petyhüdtsége, a fáradt arcvonások, az előrekonyúlt fej, a hajlott hát mintegy követeli az erőszakosan és kinosan pontos vonalvezetést, a sok kísérlet és a sok vegyítés árán kapott pontos, de fakó színértékeket, a formáknak hosszú tapogatózással, nem egy helyreigazítás után elért nehézkes kompaktságát.

Eddig az eredményig jutva Fényes évekre eltűnt a közönség elől. De a hosszú szünet alatt is mindvégig nagyon markáns jelentése volt nevének: erélyes, de egységes realizmusa, sötétenlátása és sujet-i nagyon tiszta és határozott komplexszumként maradtak ébren az emlékezetekben. Mikor azután összegyűjtötte a visszavonultság éveinek gyümölcseit: meglepődés fogadta a látszólag egészen megújódott művészt. Az új Fényes a Napfény-orozszágban van és nem is emlékszik többé a Sötétség-orozzagra. Nem verejték, töprengés, ború a pikturája, hanem tiszta, színes, boldog nyugalom. Képeiről is kiszorultak már az élet hajótöröttjei: átadták helyüket tarka, mázas cserepeknek és kényes, előkelő porcellán-csoportoknak: a munka sötét, komor atmoszféráját pedig felváltja a gobelines termék nobilis halványsága, a fehér, vörös és fekete márványlapokkal kirakott templomhajók hűvös színessége.

Az új Fényes logikus következménye a régi Fényesnek, nincsen változás az elviekben és nincsen változás a természettel szemben való elhelyezkedésben. Fényes maradt, ami volt: tárgyilagos festő, tárgyilagos olyanképen, hogy nem csupán elhallgattatja szubjektivitását festés közben, de még inspirációját is a tárgyból meríti és e tárggyá dolgozza fel; akkor, mikor a munkásnyomor érdekli és akkor is, mikor néhány diszkrétan tarka és enyhe csillogású porcellánfigurával éri be, melyek a kandalló párkányáról mosolyognak le. Míg nehézkes és szaggatott volt előadása, míg ereje megfeszítésével és küzködve kerekedett ki a forma képein: addig meg kellett maradnia a súlyos árnyékok, a sötét tónus, a sűrű barnák, a ráncoktól szabdalta modellek mellett: de mikor ecsetje alól már könnyen és kedvvel, símán és folyékonyan hajtottak ki a kecses, szellemes játzi formák, akkor lemondhatott az árnyékról, többé nem kellett a homályból előmodellálni alakjait, hanem mindent rábizhatott néhány nyugodt, egyszerű, világos színre. A sötét Fényes, meg a kifényesedett a régi holland festők elfogulatlan-ságával, lelkiismeretességével, technikai szoliditásával közeledett a lefestésre kiválasztott dolgokhoz és csak a többé nem sűrű, nem tömött és egymásba átvezetett színek, a színesség meglazulása választotta el a régi hollandusoktól, és a szabad elrendezés. De régi képei ott lehetnének a Rijks-muzeumban inkább, mint a Rembrandt-epigon Israelsé; az utolsó időkben festett csendéletek és virágképek pedig Delftbe illenének és Haarlembe. Ha nincs is már meg rajtuk Daavidsz de Heem üveges tisztasága; feltámasztották a tárgyhoz, a lefestett holmihoz való ragaszkodást. Így régi képei és az újak ugyanazt bizonyítják. Hosszú idő után megint akadt egy valódi művész, aki festésközben épp oly gyengéd figyelemmel és épp oly tiszta megértéssel nézi a jelenségek formai alakulását, strukturáját, színeit, mint a múlt század végének forradalmár-piktorai és amellet épp úgy tiszteletben tartja a dolgok és az emberek valóságos, hogy ne mondjam, közönséges, életbéli alakját, mint a természet lélektelen utánzására utalt festő-iparosok és usance-művészek. A festés szinte két ágra szakadt. Vagy a valóságot utánozza szolgálilag, vagy csak a valóság piktorális értékei érdeklik és kirekeszt a művészetből minden egyebet. Fényes tárgyanak hű, de művészi megfestője volt fiatal korában és az ma is: csak éppen kialakult technikája és biztosabbá vált látása következtében ma kevesebb és egyszerűbb eszközt használ, mint tíz év előtt.

Nem csupán a közgazdasági élet és a természet élete áll a gazdaságosság törvényének uralma alatt: a művészet is minél kisebb áldozatok árán akarja elérni eredményeit. A művészettörténet szerint jóformán minden valódi művész fejlődéstörténete: a mondanivalóknak egyre kevesebb és egyre egyszerűbb eszközökkel való előadása. A mondanivalók is megváltozhatnak, egyéniesülnek, tisztulnak; de a fejlődés iránya bizonyos ritka kivételekkel mindig a látás és a megjelenítés egyszerűsödése, mely azonban nem vesz el semmit a tartalom teljességéből. Ez mintegy mechanikus úton következik be, a technika és a látás némely komplikáltságai önként oldódnak meg; a szemnek és a kéznek idővel mind kevesebb külső támaszra van csak szüksége a tiszta érzékeléshez és az érzékelték tiszta és teljes feltüntetéséhez.

De az igazi művészek fejlődésének mindig van egy másik története is, mindig meg lehet támasztani egy olyan feltevést is, mely a technikai, a külső átalakulást nem spontánnak, hanem okozatnak látja. Így tehát Fényesnél az ok egy nyugalmat hozó költözködés volna, a kitelepedés a városból a vidékre. Így szokás magyarázni a színek kitavaszkodását Manet művészetében is: a porosz-francia háború kiűzte Páris falai közül az Olympia festőjét és erre a színes természetben kinyilott volna szeme a színek számára. Ez a magyarázat nem csupán Manet művészetére nézve téves: hiszen, mikor Turner és később Whistler lefestették a barna londoni ködtől lepelt Themse-partot, nem a köd színtelensége, hanem a ködfátyolon átszivárványoló ezer színárnyéklátta érdekelte őket. A vidék ismét csak út az egyszerűsödés felé: a ködös, poros, füstös nagyvárosi levegő szétbont és újra összetesz minden színt, rendkívül komplikálja a színösszetételt. A festő azután különbözőképpen oldhatja meg a komplikált színösszetételeket.

Turner csodálatosan gyengéd és sok átmenetű színárnyalataival gazdag és könnyű köd-szivárványokat varázsolt képeire: Fényes az egységes tónust kereste és a sok tompa árnyalattól együvésszűrődő tónus boros és barnás. De ha pikturájának már ebben az állapotában megelégedhetett volna néhány nyugodt, egységes színnel és ha megóvhatta volna a tónus egységét az ilyen bár enyhe, de mégis változatos és tiszta színesség ellenére: bizonyára színessé tudott volna lenni a nagyváros atmoszférájában is. A budapesti élet keleties munkakerülése vitte rá Fényest az utolsó években, hogy időről-időre megszökve Budapestről lássa el munkáját. Azért, ha ma Budapest valamilyen motivumára terelődne érdeklődése, bizonyára ugyanúgy lenne színes, mint Szolnoki Utcáján, vagy a firenzei gobelin-muzeumban festett képén.

De mindenesetre összetalálkozott művészetének kiszínesedése és az alföldön megtelepedés. A szolnoki vidék jellegzetes színessége alighanem könnyítette az átmenetet, talán hozzájárult ahhoz, hogy Fényes képeinek átalakulása szervesen, folytonosan, rázkódtatás nélkül következék be. Az Alföld színei nem ragyognak, nem csillognak, nem tarkálnak nagy változatoságban. Nyugodt, nagy sárgásbarna, zöld és kék foltok, mindegyikükbe némi szürke vegyül tompítóan és egybehangolóan. Az egyes színterületek tisztán, sőt határozottan különülnek el, de a beléjük olvadt, felszívódott, velük eggyé lett, és így látens szürke mégis olyanformává teszi őket, mintha mindannyian valamilyen egységes őszinnek osztódásából származnának. Különválásuk, önállóságuk ellenére is van valamilyen döntő és tiszta közösség bennük és ezáltal maradnak együtt, így marad meg a nyugalom és az egység a különféle határozott színekre tagolt képekben.

Ezeknek a nyugodt, szinte monoton színeknek megzavaratlanul nyugalmas egymás-mellettelétezése természetesen érdekelte Fényest, hiszen természetes folytatása, logikus továbbfejlődése volt eddig elért művészetbeli eredményeinek. Fényes nem az alföld specialistája: hanem speciális művészetbeli törekvésének felelt meg az alföld különös színjellege. Ez nem önkényes feltevés, hanem önként bebizonyul, ha Fényes alföldi képei mellé kerülnek az olaszországiak és a Páris környékén festettek.

Tipikus alföldi kép például a Szép Tavasz Délelőtt. Szürkés-kék az ég, valamilyen szürkésbarna rétegen tetszik át a vörös a házfalon és az udvar talaján, a piros és a zöld festék a kút-káván alig lepi be a gerendákat, a víz is elmosta fényét, úgy, hogy neki is megvan a szürke tónusa. Az összehangolás teljessé lesz az árnyékfoltoknak az atmoszféra okozta eltompulása által.

A szolnoki nagytemplom meg éppen a szürke különböző gradációiból tevődik össze. Kék tónusu szürke az ég, sárgás, vöröses, zöldes a tónusa a házfalak szürkéjének, az út meg jóformán csak néhány többé-kevésbé sötét sáva a keveretlen, tiszta szürkének. Igazi, telt szín csak néhány elszórt foltban van a képen: az utcán járó-kezők alakjain. És ezek a tarka foltok kellenek, mert ellentétük teszi beszédessé a kép nagy színfelületeinek összetartozását.

A Kerti Vendéglő fás kertje és deszkaasztala ott lehetne a szolnoki határon, vagy akárhol az Alföldön. Ilyen fák nőnek a magyar homokból is, ilyen deszkaasztalra könyökölnek a magyar parasztok is. Mégis a képre vetett első pillantás elárulja, hogy az Alföldtől messzi északnyugatra, valahol fönn, Franciaországban látta és festette le Fényes ezt a kerti vendéglőt. Jellegzetes hegyormokat, különös szertartású búcsút, furcsa népviseletet és más ilyen kissé színpadias kellékeket szokás érteni a couleur locale alatt: itt nincs semmilyen rekvizitum, még a tónus egybehangolása sem más, mint az alföldi képeken: diszkrét, szinte semleges a kép és azért megvan rajta egész tisztán a couleur locale. A színek lazábbak, könnyebb, elevenebb, mozgalmassabb foltokban vannak felrakva. Az alföldi tájak tunya, mozdulatlan létezése helyett itt minden szín halkan, alig észrevehetően vibrál és ez az egész nyugodt könnyedség, ez a csendes vibrálás eldönti a kép karakterét, megszólaltatja az ezeregynéhány kilométernyi

távolságot. Megint van valami közös elem a falombok zöldjében és a homokos talaj vöröses sárgájában; ami széttörekvés, még így is marad a két színben, az megint úgy áll el, hogy a vöröses-sárgának nagy árnyékfoltokon kell átszűrődnie. De szinte az egész különbség az Alföld és a Szajnapart között szóhoz jut már akkor, mikor nem kompakt alakok és kompakt tarka színek jelennek meg kontrasztul az egybehangolt képegésszel szemben: hanem a pirosra mázolt asztallap, egy egészen könnyű, szinte elmosódott, csak pikantériájával feltűnő kedves kis folt, mely mulatságosan lebeg valahol a sok zöld között.

Ez Fényes művészetének legszebb vonása: a jelenségek, a tájak karakterének biztos megéreztetése, minden aláhúzás, minden hangsúly nélkül. Minimális változtatásokkal különbözőbbé tud tenni két tájat, mint mások az etnografia, a geologia, a fauna minden adatának kiméretlen kihasználása által. Ez elmondva nem árulja el, milyen élesszemű, elfogulatlan és lelkiismeretes elmélyülés az ára az ilyen beszédes eredménynek és hogy milyen hajszálfinom mérlegelése és tévedéstelen felismerése minden árnyéklatnyi különbségnek a feltétele ennek a tiszta nuance-munkának.

Sokszínű tarka virággal és gyümölcscsel ékeskedik Olaszországban a természet és arra biztatja az embert, hogy az magát és szerszámaikat szintén a legteltebb színekkel díszítse fel. Minél délebbre érkezik az utas, annál színesebbek a selyemkendők és a fejkötők és annál több és tarkább a virágdísz a kalapokon. Goethe olaszországi útja idején még meggypirosra festett, aranyozott sarkú egyfogatú kocsikon járt és az aranyozott szerszámú lovakat csinált virágok és lángvörös bojtok díszítették, sőt nem egynek tarka zászlócskák voltak a sörényébe fonva vagy egy hatalmas tollbokréta, mely vidáman böltingatott minden lépésnél. Az északi izlés számára barbár ez a tarkaság, aminthogy az is volna az északi vidékeken, de Olaszország mélyen kék és örökké derült ege alatt semmi sem tarka, a nap tüzén semmi sem tehet túl. Ha külső impulzusok irányítanak Fényes művészetét, akkor lennről Olaszországból egészen újfajta képekkel kellett volna hazatérnie. De nem így történt.

Fényes előbb Velencében stációzott és ott festett le egy teret nyáron. De a velencei páras atmoszférában török és meglágyul a napfény, azonfelül a kép nem a déli órákban festődött, mikor mégis kigyulladnak a színek, hanem a kora délelőtti világítást használta fel Fényes. A képnek mélyén vonulnak el a házak különböző színű homlokzatai, szelídhátású, nagy, nyugodt színelületek. A kép előterét kívülről beeső nagy árnyékfoltok lepik el és általuk jön létre a képegész egységes tónusa. Ez újra gyönyörű sikere Fényes művészetének, mert megint egy minuciózus megfigyelés széles, nyugodt, természetes felhasználásán alapul a nagyszabású hatás. Ugyanaz a velencei atmoszféra halkítja el a színeket és tompítja le az árnyékot, ennek az atmoszférikus elváltozásnak hihetetlenül pontos visszaadása hozza meg a tónusok egységét.

Rómába érkezve a nagy, hűvös templomcsarnokokban telepedik le Fényes. Itt is nagy a színesség. Vörös, fehér-szürke, zöld és fekete márványlapok tapétázzák ki a templom oldalait, de kemény, hideg anyagból faragták ki a táblákat és ez lehűti, temperálja a színeket. A templomfalak egy anyagból valósága teljesen együvé foglalja az azonos temperaturájú színelületeket. Kontrasztul itt az ércfigurákkal díszített szárnyasoltár lép fel vagy a freskók mozgalmassabb színessége.

A Jan van Eyckok hallatlanul éles szeme és hallatlan türelme tér vissza ezeken a Fényes-képeken. Jan van Eyck pontosan megfestett minden szörszálat a két napja beretvátlan arcon: így kell látnia és így kell elfognia Fényesnek minden színárnyéklat-fokot, hogy a piros és zöld színelületekben benne legyen a márvány hűvössége és szemcsés összetétele.

A nyári Róma és a szolnoki tél között nagy a különbség nem csupán Fényesnél, hanem a legtompább szemű festő képein is. De egyetlen pillantás megmutatja, hogy az a szem látta és az a kéz festette a Madonna del Popolo vagy a Santa Maria Maggiore nyugodt boltozatú templomhajóit és a szolnoki havas utcát. A hűvös márványlapoknak fokozódásai a fagyos téli színek, a merev szürke ég, a keréknyomtól felszabdalt kemény, fehér hó. A nyári nap felragyogtatja a színeket, az éles és metsző téli világítás felfedi a kékre, zöldre, sárgára, pirosra mázolt házakon a vékony festékréteg alatt a bemeszelt, tompa felületű házfalakat, a minden felcsillanást elfojtó régi vakolatot.

A pápa szobája a fontainbleau-i kastélyban vagy a firenzei gobelin-muzeum terme megint csak a régi megoldás új alakban jelentkezése. Függenyözött ablakokon át szűrődik be a tejszínűvé halványodó fény a fakó gobelinekre és a száz év alatt megsápadt kárpitu butorok közé. A régi szobáknak nagyon határozott, nagyon jellegzetes, egységes levegőjéről Bang írt nem egy szép oldalt regényeiben. Fényes képein megvan ez az egységes levegő, a szoba hangulata: hiszen itt is a közös elemeket keresi meg és hozza érvényre a régi szobák különböző színelületeiben.

A fejlődés első étappjában még ugyanabból az egységes, homályos alaptónusból alakulnak ki az egyes színek, erőtlenül, eltompulva, a második étappban már önálló minden színelület és tiszta határu, de az összetartó, közös elem beléjük vegyülése még könnyen észrevehető. De már kezd kialakulni a harmadik, az utolsó étapp, mely legyőzi ezt az elfogultságot is. Itt már a színek közössége annyira elegyült minden egyes színnel, annyira beléjük olvadt, hogy többé nem lehet különválasztani. És mégis rendkívül hatásos, együtt-tartja, nem engedi tarkává darabolódnia a legszínesebb foltoktól eleven templomhajót és a legötletesebb, legváltozatosabb csendéletet sem.

Fényesek a porcellánfigurák, fényes a trümó lapja alattuk, egy aranyhasu csésze csillog mellettük és ezt a sok csillogást a tompa szürke fal kereteli. Vagy tompára hangoltak a csecsebecsék, az óra, az aszalterítő, a fal színei, a szoba lakója nem szereti a csillogást. Itt már igazán nem lehet a művészre szándékosságot ráfogni és mégis hangsúlytalanul nyugodtan egységes a tónus. Fényes e modellek minden alakváltozását és minden színárnyéklatát ragaszkodóan követi, de már oly biztosan felleli a közösségeket, már maga a színelrakás módja is olyan közösségeket teremt a képrészletek között, hogy a képegész megbontatlanul egy. Ez már a művészi fejlődés teljes révbe érkezése: mikor kötetlen és szabad a kép minden részlete és mégis megvan közöttük a tiszta egyensúly és mégis egységes, egybevágó az egész kép. Ilyenkor a valóság a művész minden tudatos hozzáadása nélkül, mintegy saját jószántából emelkedik fel művészetté, ami igen nagy dolog volt mindenkor és kivált nagy dolog most.

Hiszzen mostanság minden valódi művésztől azt kell kérdezni képei előtt, vagy szobrai között, hogy mi a művészet hivatásáról alkotott nézete; minden új művészet a látható világnak bizonyos rendszerű szisztematizálása. Az egyes jelenségek bizonyos módon művészeti jelekké íródnak át és ezek a jelek ezután bizonyos kapcsolatba lépnek egymásba. Fényes azonban nem mond egyéni véleményt arról, hogy mi a jelenségek valódi pikturális tartalma és hogy milyenek a valódi pikturális egyensúlyok.

Tónusdifferenciákból épül fel a látható világ, mondja Cézanne; a festés számára térbe állított egység a test és tagolásának ritmusát, logikáját keresi, állítja egy másik festő. A művész belül telistele van alakokkal és csak egy kis részüket viheti ki képeire, írta Dürer. A művész képzetét objektiválja, mely nem egyes megfigyeléseken, hanem megfigyelés-sorozatokon alapul és így mindig általános érvényű és tipikus, magyarázta Pidollnak Marées. A művész tegye láthatóvá azt, amit egy embernél, egy tájnál érez, hirdette például van Gogh; míg a kubista a dolgok tömegváltát, tehát primér és legáltalánosabb külső alakulását akarja erőlyesen megszólaltatni, esetleg minden egyéb feláldozásával. A festés nem csupán imitativ

művészet, hanem azért tünteti fel a jelenségeket, hogy architektorikus összefüggést létesítsen közöttük, figyelj meg Hildebrand. A Marées-Hildebrand kör céhbéli esztétikusa, Konrád Fiedler általánosabban fogalmazza meg ezt a nézetet. Szerinte a kanti kategóriák rendet teremtettek a fogalmak világában. De az iskolázatlan szem épp oly zilált, mikor látja a világot, mint a nem iskolázott elme, ha elképzeli. Tehát a festés a szemlélet organizálása a szemlélet kategóriái szerint. Fényes képei csak egyetlen kérdést támasztanak és pedig azt, hogy miért jobb, mivel szebb a festett világ a valóságnál.

Fényes művészete nem megoldott probléma, mert nem lát a természetben problémákat. Kövesd a természetet, mert ha nem a természethez simulsz, hanem egy közvetítő van közted és a természet között, nem gyermeke a természetnek a művészed, hanem csak unokája, figyelmezteti a festőket Lionardo. De a művészet nem csupán akkor lesz unokájává a természetnek, nem csupán akkor homályosul el az összetartozóság, a természet és a művészet között, ha a festő mások képeit olvassa és nem a természetet. Lazul a kapocs és problematikusává válik a művészet akkor is, ha a művész és előképe közé egy feltevés, egy elmélet, egy apriorista hit tolikodik be. Fényes művészete ma kevesedmagával gyermeke a természetnek.

Semmilyen művészet nem értékes csak azért, mert kvietista, mert nem tudakol, mert megnyugszik a tényekben: és a művészet csak töredékes, de nem értéktelen, ha olyan kérdéseket vet fel, melyekre nincsen válasz. Hiszen az emberiség legnagyobb élményei az ilyen válasz nélkül maradt kérdések.

De most az egész festés nagy, szédítő forrongás. A régi tiszta formák felőrlődtek, az emberi kultúra egyik nagy birodalma káosszá lett és a káosz még nem tudott új világgá kialakulni. A régi idők mestere közül azoké a különös érdeklődés és azoké a különös megilletődés, kik a világ egy jelenségét, vagy jelenetét úgy akarták gesztussá formálni, hogy felszínre vesse egész lényét és megszólaljon az, ami a feltüntetett pillanat előtt volt és utána lesz. De ma itt, nálunk és mindenütt, ahol a festőműhelyekben folyik a munka, a Fényes-féle művészek a kivételek. A múlt hagyatékául a komoly, nyugodt és hallgató képek hosszú sora maradt fenn és csak néhányukon közöttük van hatalmas és félelmes mozgás a mozdulatlan formákban és titokzatos, jelentőséges élet sokszázados örökegyformaságukban. Az izgalmas és tumultuózus új képek mellett azonban jóleső látvány és rég szomjazott megnyugvás Fényes nemes, tartalmas, fölényes, de egyszerű és közérthető természetregisztrálása, egy problémamentes művészet, mely örömet leli a valóság szépségeiben és ezeket a szépségeket viszi képeire, hátsó gondolat és skrupulusok nélkül. Ami pedig azt illeti, hogy mi a szépség, írja Castiglione grófnak egyik levelében Rafael, erre a kérdésre én nem tudok felelni. Fényes képeiből sem lehet, tudakolni, hogy mirevaló a művészet és mi a természete a szépnek. De a művészetbeli szépnek Rafael képeiből levezethető törvényei magukévá fogadják a festés heroikus törekvésein kívül Fényes Adolf derűs nyugalma és kristályosan tiszta természetlátását is.

## EGY FALKÉP A HUSZADIK SZÁZAD ELEJÉRŐL.

Messze, messze, ott, ahol már madár sem jár és alighanem a posta osztja ki délután a reggeli lapokat, a Kiscelli-utcában és annak is a végére nagy ovodát épített a főváros. Odamenet ismeretlen épületprofilok jönnek szembe és idegen utcátávlatok, sok por, vakító napsütés. Olaszországban utazik így az ember, a külvárosokon át ki a városvégre, egy elhagyatott templom fakó oltárképe elé. És csakugyan az ovoda-udvar falán, szabadon, porosan, naposan, akár mintha valamelyik Campo Santo oszlopcsarnokát díszítené: kiszinesedik és megmozdul a fresko. A fresko alatt néhány hüvelyk magas kis padok vannak, négyéves gyerekekre szabottak. A szőkefürtű, szurtos liliputiak ámulva nézik a sok Gullivert a falon.

Triptichonra tagolta tiszteletreméltó méretű falképét Márffy Ödön. A színhely azonban végig egységes: tómedence, a part szántóföld; szélről, kétoldalt dombláncok vonulnak. A földművelés, vagy inkább a falusi élet három fázisát látni. Az egyik oldalon vet a gazda: felesége, ölében a gyerekkel nézi. Középpütt már kévékbe kötik és keresztbe rakják a learatott kalászokat. A másik oldalon fehér paripára pattan a gazda, miután búcsút vett családjától.

Az ilyen nagyszabású feladatot ilyen nagy méretekben és falon a mi korunk legnagyobb festői is jobbára az olasz példák nyomán oldották meg. Cézanne talán az egyetlen, akinek egészen saját megoldásai voltak az ilyen feladatokra is és kivüle még Gaugin művészete viseli el a freskóméretekre növekedést. Már Marées nápolyi freskóinak újabban sokat emlegetett önállósága nem mutatható ki; Marées a teljesen érett, teljesen kifejlett cinquecentora támaszkodik, arra, amit Böcklin „grossdekorativ”-nak nevez Rafael vatikáni freskóin és csak ezt szeretné még tisztábbá és még nyugodtabbá tenni az ötödik század görög szobrainak tanulságai szerint. Ezáltal kapnak nagyon markáns egyéni profilt freskói: a többi falképfestő ugyanis mind a quattrocento megoldásait interpretálja. A quattrocentot írja át plakátstílusára Hodler. Az umbriai quattrocentonak ad északi keménységet Klinger, a toscanai kora-quattrocento kissé komor határozottságát enyhítgeti a szerelmesek tavaszának gyengéd tónusaival Maurice Denis, a quattrocento tanítómestere és tanácsadója Puvis de Chavannesnak, a Genovéa-történet áhitatosan csodált mesterének.

Márffyt az olasz freskóra utalta már az a körülmény is, hogy a szabad ég tompítatlan világításával kellett számolnia. Már pedig plein-air képet nem lehet a szabadba vinni; azonnal megfakul, elsötétedik, nem állja ki az összehasonlítást a természet színeivel és világításával. Szabad ég alatt, napfényben csak az olyan éles metszésű, határozott formanyelv tartja meg autoritását, mint amilyen az olasz nagy stílus. Az olaszok útmutatásához igazodás ilyen feladatoknál nem önkéntes elhatározás, hanem kikerülhetetlen kénytelenség.

A Kiscelli-utcai falkép triptichon-tagozata: a kompozíció szoros egységéről való lemondás a sokoldalúságnak, az ismétlődéseknek a teljesen centralizált, egészen összefoglalt szerkezet fölé helyezése arra vall, hogy Márffy sem merte vállalni a nagy ugrást teljesen decentralizált korunktól a cinquecentoig, aminthogy megállott a quattrocentonál Puvis de Chavannes is, noha mondanivalói számára tulajdonképpen inkább a cinquecento formái lettek volna illetékesek. De az ilyen quattrocentohoz alkalmazkodás nem jelenti a jellegtelen epigonizmust, az egyéni törekvések, sőt az egyéni stílus kifejtésére azért még marad tér. Csak össze kell vetni Márffy falképét például Puvis de Chavannes művészetével és egyszerre nyilvánvalóvá lesz, hogy a quattrocento segítségül hívása milyen kevésbé köti meg az egyéniség érvényesülését.

Puvis de Chavannesnak az egyenletes, fakó színek jelentették a monumentalitást, a nagy, fáradt vonalakkal és a felületek enyhe nyugalmával magyarázta meg magának a firenzei falak varázsát. Márffy mást keresett, amikor Firenzében járt, vagy, amikor az olasz freskókra emlékezett és így mást is talált. A színeknek éles határozottságát látta meg, a vonalaknak tömött energiáját és kifejezésbeli tisztaságát, az emberi testeken pedig nem a felületek szelid domborulása érdekelte, hanem a formák erélyesen szembeszökő plaszticitása és a test strukturájának világos, tiszta fölfedése. Fékezett indulat a quattrocento valamennyi nagy freskója, tragikus összeütközések békés megoldása. Puvis de Chavannes a fékezéssel elért nagyvonalú nyugalomra rezonált: Márffy mintegy az elfojtott drámát szabadítja fel, még pedig minden irányban és minden síkon. Nem csupán erős lendületű, heves vonalai és mozdulatai állanak ellentétben a Puvis de Chavannes-képek békéjével, ahol az alakok csak elvétve lépnek ki jelentős mozdulatlanságukból és akkor sincsenek mozdulataik, hanem csupán gesztusaik, csak jeleznek és nem cselekszenek valóságosan. Ez az ellentét kifejeződik más médiumokon át is. A szép, nagy konturok enyhe ívei helyett az emberi alak és a természeti jelenségek strukturáját keresi Márffy és sem a tónusok tompításával és egymásbavezetésével, sem a voluminozítások lecsittításával nem hajlandó megvásárolni e képfelület egyenletes nyugalmát. Részét kéri a festés mai problémái körül támadt viaskodásokból.

Törekvése tehát az impresszionista iránnyal való leszámolás, az a törekvés, amely a látszatok helyett a dolgok lényege, valódi mivolta iránt érdeklődik és nem hajlandó beérni a valeurökkel, nem mond le többé az egyes jelenségek tárgyilagos méltánylásáról azért, hogy semmi se zavarja a közöttük keletkezett viszonylatok zavartalan érvényesülését. Tehát a jelenségek már nem csupán akkordok a szinkoncertben, hanem realitások, amelyek mindenekelőtt a képrevetítés számára legjellegzetesebb minőségüket, három kiterjedésű voltukat akarják érvényesíteni. A még egységesen el nem kerestelt új irány megelégette a szép felületekkel álcázott semmit és azt a komoly, maradandó szépséget keresi, mely a testek felépülésének meglelt arányain alapul. A színorganizálás nyomatéktalan egyensúlyai helyére vissza akarja állítani a volumenek, a háromkiterjedésű tömegek tektonikáját. Mindenekelőtt és mindenkifelett pedig újra súlyosan, tömötten plasztikus akar lenni, akár Luca Signorelli, aki mintha fából faragta volna ki apokaliptikus alakjait, akár Mantegna, aki vashól öntötte, acéllá edzette a kemény, nehéz páncélos vitézeket páduai freskóin.

Eltökéltsege következtében természetesen másforma a hatása, másformák az eredményei a mai festőnek, mint amilyenek a quattrocentoéi. Azáltal, hogy az emberi testet nem totalitásban akarja elsősorban és főleg megjeleníteni, hanem azokat a momentumokat keresi meg és hangsúlyozza, amelyek a plaszticitás látszata alapul, amelyek a harmadik dimenziót csalják rá a képfelületre: azáltal és evégett fokozza a domborulatok iveinek lendületét, a ruharedőket kiméletlenül kontraszthatásokra használja fel és szükségképpen közeledik a kubista állásponthoz, nem mond le egészen azokról a hatáslehetőségekről, amelyeket a mértani testek vetületeinek beszédes háromdimenzionalitása ajánl fel. Természetesen a régi mesterek is ilyen eszközökből éltek: csak hogy náluk minden célzatosság csak egy eltűnő szál volt abban a gazdag szövődékben, amely által a maguk totalitásában jelennek meg képeiken a jelenségek.

Ugyanez az akaratlan túlzás ismétlődik, mikor Márffy az emberi test szerkezetbeli szépségeit érvényesíti. Szemének kétségkívül meglepetés és öröm minden szép emberi test és csakugyan váratlan szenzációkként csapnak le képeiről a testszerkezetnek és bizonyos testrészarányok egymásrafelelésének szépségei, ám az általuk ébresztett öröm nem mindenki számára zavartalan. Hogy strukturabeli szépségeiket nyilvánvalóakká és szembeszökőekké tegyék, az alakok túlhoszúakká növekednek, többnyire túlzottan karcsúak, a kéz, a láb nincsen egészen proporcióban a felsőtesttel. Csak ilyen erőszakos eszközök használata árán közölheti el-

ményeit és emócióit a mai festő és újra meg újra dacolnia kell azzal a balsorssal, hogy éppen célzatossága következtében eszközei leplezetlen meztelenségükben állanak ki a szemlélő elé.

Az ilyen töredékesség gyakran sivár disszonanciává torzul, mert a művész csak a kép némely vonatkozásaiban érvényesíti szándékát, míg a többieket neutrálisan kezeli. Ezért és így stílus az, amit Picasso csinál de idétlenség a követői által művelt kubizmus. Márfy nem esik ilyen hibába.

Középutt, a kép felső részéről ereszkedik alá a tónak nagy ívvel határolt tükre. Ez a csak tónuskülönbözetekkel artikulált, nagy, sima felület az egész intenciói ellen nem vétkezve viszi bele a képbe a volumen és a struktúra O-fokát, azt az alapot, amelyhez képest minden, ami volumen és minden, ami struktúra, kétszeres erőre kap. A lankás parton kényelmesen helyet találnak az emberek, csak mögöttük domborodik ki a talaj. Az, hogy a szerkezetileg szükségképpen egyszerűbb nagyvonalúbb, mert kezdetlegesebb dombok a legfokozottabbak volumenben, feloldja némileg a testszerkezet strukturabeli túlhangossága által felkeltett feszültséget és viszont, a domboknak különben túlhangos voluminozítását lecsöndesíti az emberi testtel szemben csak elemi tagoltságuk. Így tehát nem csupán általánosan és egyetemesen jut érvényre a tendencia, hanem gazdag tagozódása által félig kiegyenlítődik a részletenként néhol rikító célzatosság.

Ugyanez ismétlődik az alakok mozdulatainak, elhelyezkedésének és kapcsolatainak tagolásánál és együvéfoglalásánál.

A nyugalmi állapotú test nem csupán enyhe vonallal körülzárt széparányú tömeg s a mozdulat nemcsak azért van, mert az embereknek a képen is csak muszáj valahová tenniük kezüket és lábukat és ezt lehetőleg ízlésesen szeretnék csinálni. Ellenkezőleg, itt minden testnek magában tekintett és szomszédjaira vonatkoztatott elhelyezkedése szenzáció akar lenni, nem ugyan váratlansága, hanem erélyes tisztasága és reveláló hatalma által. Egyéniesül tehát minden mozdulat, markánsná lesz, erősen és mégis szépen ívelté, mintegy tiltakozásul a mai életben és a mai képeken gépiessé, jellegtelenné és így hatástalanná kopott mozdulatok ellen.

Van több olyan is az alakok között, amelyeknek szétvetett két karja gyönyörű futású, szenvedélyes ív, váratlan a hullámverése és mégis van benne szükségesség. A törzs pedig magára vonatkoztatja, szinte magából löveli ki a mozdulatokat, majd levezeti a karokkal korrespondáló lábszárakra: és ezek szilárd oszlopai a merész építménynek, villámhárítók, a földre, a talajba bocsájtják a fönn támadt feszültségeket.

Néha azonban néhány heves mozdulatra osztódik a test és ezek, mint magas hőfokú arabeszkek süvöltenek el a képen. Ilyen például a fehér paripa és ugyanazon a szárnyon a kisgyereket kezénfogva, magával röpítő feleség. Itt egyenként véve túlfűtöttek, destruktívak a mozdulatok, olyan heroikus a lendületük, hogy együvékovácsolásukra a test magában nem képes. Csakhogy a heves mozdulathullámok között kapcsolatok létesülnek, így ezek támaszt kapnak egymásban és azután már nem túlhívány centrum hozzájuk mérten az emberi alak.

Az itt tárgyalt motivumokat tökéletesen és klasszikusan Rafael alkalmazta. Heliodorusz kiüzetésében és főleg a Borgó-égésen. Márfy nem azt a fázist ismétli el, amelyet Rafael választott, nem az elkövetkezett teljes kiegyenlítődést, hanem a közvetlenül előtte volt momentumot. Ebben a vonatkozásban és épp úgy általában a sokszálúság, a részletek egyéniesülése, az éles pregnancia és a változatosság mind szinte fontosabbak számára, mint az együvé kapcsolódás és a kiegyenlítődés: a feloldás. Nem a harmóniát adja, sem itt, sem másban, hanem inkább csak a harmónia előfeltételeit és ezek egyéneként érvényesülnek, bár teljesen megértek már a konzonanciára. Így az egyéni formák bősége és a részletek egyéni hatékonysága nem hasítja töredékes szilánkokra képét.

Amilyen a képnek ez a mintegy rajzbeli strukturája, olyanok a színek is, éles határozottságnak, de önfeláldozóak. Összefogják a jelenségeket és elválasztják a környezettől: magukban nem akarnak hatni.

A pregnáns, komoly, szilárd armatura csupasz tisztaságában nem csupán méltóságos, hanem olykor graciózus is. Néhol egymásra vonatkozva sorakoznak egymás mellé a monumentalis freskó szükséges vonásai és a művész puritán becsületességgel, szinte aszkézissel mondott le mindenről, ami a meztelen vázhoz jóleső jelentéstelen szépséget adott volna. Megtagadta nedves, izes tónusú tájképeit és csendéleteinek nem ily kiszámított harmóniáját, hogy semmi fölösleges ne zavarja komoly mondanivalóit. De nem sikerült megcáfolnia Voltaire mondását, a fölöslegesből itt is nélkülözhetetlenül szükséges lett volna néhány uncia, mert így a kép csak követelés a szemlélet világával szemben és nem bizonyítéka annak, hogy a szemlélet világa eleget tesz egy művészi posztulátumnak.

Marées nápolyi freskóinak megoldottságát nem éri el tehát Márffy: de amivel itt adós marad, azt visszafizeti mással. A rokotalannak hirtelt, megalapozatlannak tekintett új pikturának mélyre ásott ágya van, azokban a hatásokban, amelyeket Signorelli vagy Mantegna vált ki valamennyi művészetre fogékony emberből. Ennek erős, tiszta bizonyítéka a Márffy-falkép.

## A LÁNCHID.

Nagy bajba került a tisztességben megöregedett Lánchid apó. Megrokkant és a hetven esztendő alatt félelmesen felnövekedett és megsúlyosodott forgalmat nem lehet többé nyugodt lélekkel reábizni. Új láncokkal kell a régieket felcserélni, még pedig a hozzáértők szerint szélesebbekkel, zömökebbekkel. A nem-hozzáértő maga elé képzei a vastechnika nagyszerű fejlődését az utolsó fél évszázad alatt és azt hiszi, hogy a régi méretű láncok ma legalább kétannyi terhet bírnak el, mint Széchenyi idejében. A szakértő másképp tudja, legalább is itt, Budapesten. Szerinte ma már nem lehet oly vasláncokat előállítani, amelyek képesek lennének a hetven év előttiéik teljesítményére.

Újra igaz marad tehát a régi nóta. A fiataloknak megnőnek az igényeik és félretolják az öregeket. De amikor nekik kellene az öregek helyébe állaniuk észreveszik, hogy apáik más, keményebb anyagból faragottak voltak, mint ők.

Ez az apa-fiú hasonlat nem erőszakos. A Lánchid nem csupán koránál fogva, de valóságosan apja a mai Budapestnek. Nem az 1872-ös törvény tette egy várossá Budát, Pestet és Óbudát: hanem a Lánchid. Az első állandó hid felépítésével kezdődik a három város népe között az az elvegyülés és keveredés, melyből tevékeny, vállalkozó, haladásra képes városi közönség lett és az első nem-falu magyar város.

De nem ezért állandó eleme a Lánchid a magyar végek Budapest-álmainak és a vidék Budapestre-emlékezéseinek és nem ezért kísért ezer rossz adomában. Egyéb oka van annak, hogy a roppant vastestű új hidak helyett csakis és mindig az öreg egyszerű Lánchid szerepel az ország köztudatában. A Lánchid volt a modern technika első csodatétele magyar földön és nem csupán Pestet kötötte össze Budával, hanem egy mélyebb és szélesebb szakadékot is áthidalta, azt, mely a jobbágyvilágot választotta el a magyar rendi társadalomtól. Nem hiába vallja meg a legproduktívabban gyakorlatias kezű magyar államférfiú, gróf Széchenyi István, hogy ez egyszer az elv volt számára a földolog, nem hiába követel báró Perényi Gábor, nemesi plebiszcitumot, marciális büntetés terhe alatt kötelező részvételével az összes megyék egyetemes közönségének a hidpénz tárgyában, nem hiába látta borzadva „a magyar egyik ősi, legtündöklőbb szabadsága elhunytának pompás sírkövét és fényes ravatalát” a Lánchidban Nyitra vármegye követje, Ocskay Ignác. A Lánchid megnyílása napján tette lábát a magyar nemesség először olyan talajra, amelyen nem volt több joga, mint másnak. A Lánchid a legszebb magyar forradalmi tett, az egyetlen, amely az idejétmúlt előjog romjain át egyenes úton visz a kétségkívül szebb jövőbe.

A Neugebeude eltűnése óta a Lánchid talán az egyetlen történeti patinájú épülete a fővárosnak: és ezt a patinát nem szabad szükségtelenül lehámlasztani róla. Ez kegyeletlenség volna a múlt iránt és vétek a jelennel szemben. Páris népét és a párisi életet nem lehet elképzelni a régi Páris maradványai nélkül. Az elmúlt századok köemlékei ragadják ki a párisiakat az egynapos szemhatárokból, miattuk kell a párisinak néha visszagondolnia a múltba és általuk tud néha előregondolni a jövőbe és ezért láthatja saját életét oly messziről, ahonnan már elválik a lényeges a lényegtelenről és nem lehet többé összetéveszteni a megkövesedett, de külsőleg szokásokat az életet eldöntő eseményekkel. Azonfelül a Notre-Dame és a többi régi kőépület a legsúlyosabb kalapács abban a kohóban, amely az egymás mellett élő milliókat egylelkű tömeggé forrasztja. Ilyen épületei bizony nincsenek Budapestnek; de a Lánchidon mégsem olyan közömbösen megy át a pesti ember, mint a többi csak közlekedési-eszköz hidon. És már ezért is meg kell tartani, ha csak lehet, olyannak, amilyen.

A Lánchidon nem közömbösen mennek át a járókelők: megszólal számukra az eltemetett múlt és megszólal az eleven művészet. A Lánchidat nem szabad restaurálással kicsinosítani és felfrissíteni: mert akkor festettbajuszú öreg urrá változnék és elveszne komolysága. A láncszemeknek nem szabad megpohosodniuk: mert akkor elvész a karcsú láncfűzések és a tömzsi úttest kontrasztja és a Lánchid nem szimbóluma többé Széchenyi államalkotó műveinek és terveinek, a merész lendületnek és a szolid valóraváltásnak. De nem változhatik meg a Lánchid azért sem, mert az építésénél érvényesült technikai szükségességeket jóváhagyta a művészet, mert a technikától követelt mértékek itt azonosak a művészetbeli arányokkal: Budapesten nincsen még egy hozzáfoghatóan hibátlan monumentalitású és tiszta stílusú emléke nem csupán a negyvenes évekbeli klasszicizmusnak, de egyetlen más építészeti korszaknak sem. Nemes, tiszta, nyugodt, nem csupán méreteinél fogva nagy a Lánchid és ha kivetkőztetik mai formájából, egy olyan város veszít el egy művészetté emelkedett épületet, ahol ritkább az ilyesmi, mint akárhol másutt. Természetesen nem szabad lokálpatrióta túlzásokba esni és Széchenyi hidját olyan örökkévalóságra rendelt architektúrájának minősíteni, mint amilyen a Rialto-hid vagy akár csak a Ponte Vecchio. A Lánchid nem egyéni alkotása Clarknak, vannak fel- és leszármazói, idősebb és fiatalabb testvérei ott, ahonnan Clark jött: Angliában; csak tökéletes példája egy típusnak és nem kicsúcsosodása és beteljesedése egy nagy építészeti stílusnak. Egyszóval: nem különösebb és nem nagyobb szabású hid, mint amilyen templomtorony a Campanile a Piazzettán.

Csak hogy ezt az összevetést folytatni is lehet és kell is folytatni. A Lánchid épp oly eldöntő hatású a város képére, mint ahogy a Piazzetta nem tudott meglenni Campaniléje nélkül. A Campanilét még akkor is fel kellett volna építeni, ha a régi velenceiek történetesen elfeledkeztek volna róla: a Lánchidnak akkor is fel kellene támadnia, változatlanul, ha egy napon összeomlana.

A művészetbeli szépet, azaz, a mai terminológia szerint, a művészetbeli formai jelenségeket már kezdik tudományos ekzaktsággal vizsgálni: a természetbeli szépek csak poétikus leírásai vannak és metafizikai megokolásai. Ezért az olyan komplikált természeti képhez, amilyen a budai panoráma, nehéz is hozzáférni. A tiszta munka kedvéért nem felesleges tehát előbb a Campanile jelentőségét a Piazzettára nézve pontosan megállapítani. Itt ugyanis az egész ensemble ha nem is céltudatos, de legalább öntudatos emberi munka és így az értelmezés mégsem olyan egyoldalú inszINUÁCIÓ, mintha a természet tervtelen jelenségeiről van szó. És ha egy ilyen ellenőrizhetőbb eset már megmutatta, hogy mit jelent egy domináns elem a városkép egészében: akkor többé nem sejtések, hanem pozitívumok mutatják majd meg a Lánchid kritikus jelentőségeit a budai part képének kialakulásánál.

A középkori város nagy tornya a város ezer és ezer lakójának kővé vált fohászaiból épült. Fenn Északfranciaországban, a régi német városokban és lenn, Olaszországban, a székes-egyház orma vagy a harangtorony az a fohász, amelyet az áhítatban, istenkívánásban egygyé lett egész város küldött az ég felé. A középkor megbontatlanságának, egylelkűségének hagyatékaik ezek az óriási felkiáltójelek és mikor a dogeváros fölül eltűnt a Campanile sokszögletű feje: Velence nem volt többé magábazárt emléke a multnak: ezer töredékre hasadt, mert összeomlott a régi, nagy gesztus, amely addig együttartott mindent. De még több is veszett el: a Márkus-tér, a régi pompák, az örök legendák és a tavaszi szerelmek Márkus-tere.

Ferdére csapva állott a tér egyik sarkában a Márkus-templom, mintha véletlenül odatévedt volna és most nehézkes testével nem tudna többé elmozdulni. A dogepalota könnyed eleganciája kirívóvá tette esetlenségét, a két épület előkészítetlen találkozása pedig, az a zavaros tömkeleg, mely határukon támadt, még inkább hangsúlyozza a templom tolakodását, helyzet-

lenségét. A Prokuráciák unalmasan, élettelenül hosszúvá nyúltak és lármásan okvetlenkedett rajtuk a sor ornamentum.

Most ismét magasra emelkedik a Campanile. Kicsinységének tudatára ébreszti és így elhallgattatja az ornamentikát. Hatalmas vertikálisa egyensúlyozta a Prokuráciák hosszú horizontálisát. Szűkebbre fogja a tér száját, melyet újra egészen elfoglal a Márkus-templom és így a sok kupola egyszerre visszaszerzi tömörségét; felfelé törekvés, nyugodt energia járja át az előbb még bágyadt formákat. Nem is áll többé a sarokban a San-Marco, hiszen a legfontosabb hely az övé. A nagy torony egyenesen homlokzatára vezeti a pillantást és elfödi az átmenetet a doge-palota felé. Így már kedves, intim ez a rendtelenség, olyan mint egy artisztikus világítóudvar fesztelensége. Helyreállott újra a Piazzetta régi, nagyvonalú élete és a torony méretei észrevehetetlenné törpítik a vásári nyüzsgést, amely egy időre úrrá lett a tetszhalott tér felett.

A Campanile nem unikum. Egy egész sereg hasonló torony emeli fel fejét a felhők közé az olasz földről. De összeomlásával összeomlott valami, ami unikum és az egész világ megbecsülhetetlen unikuma: a Márkus-tér. Az olyan kifogástalan architektura, mint a Lánchíd, csak Budapesten unikum. De ha formátlanná teszik a Lánchidat, formátlanná válik valami, amii a közhit szerint szintén unikum: a Pestről látott Buda.

A budai part nem grandiózus természeti látvány: enyhe változatossága, gyengéd mozgalmassága, kiszámíthatlan egyensúlya teszi bájossá, barátságossá és megnyugtatóvá. Budapestre érve lassan, óvatosan nyugodt, nagy ívbe kanyarodik a Duna. A part mentén nem is lehet a kanyarodást észrevenni: csak a folyam csendes és mégis hatalmas árja hajlik kissé befelé kétoldalt. Ez a szelíd és kiméletes ívbehajtás dönti el és határozza meg a budai part jellemét. A Canale Grande palotasora azért példátlanul hatásos, azért növekszenek oly nagyra a pompás homlokzatok, mert nem egyenes vonalban halad végig a lagunavároson a széles főút, hanem egy óriási S betűt ír le a térképre. A kigyóvonal által zárt kilátást ad a Canale Grande a pillantásnak minden palotaablakból és minden gondolából. A két oldal mentén vonuló házak a kanyarodás következtében elől-hátul találkoznak és lezárják a canale két száját. Az út így hosszú, keskeny udvar, amelyet csendes határozottsággal vesznek körül a régi homlokzatok. Ha megnyílna a kilátás a két szélen, a Canale Grande egész hossza eltörpítené a palotaszegélyeket: de a magukban lezárt részletek egyenként méreteiken felül nagyoknak mutatják a dogeváros hajdanvaló szenatorainak régi palotáit. Így zárul be Pest felől kétoldalt a kilátás, összeérnek a partok és az egész budai oldal határokat kap: egyfelől a széles, komoly Gellérthegy állítja meg a pillantást, lefelé pedig a Hármashatárhegy súlyos, nyugodt tömege. Itt is a lezártág teszi nyomatékosná a hegyeknek különben csendes hullámverését.

A folyó nyugodt tükre és csendes íve is hangsúlyozza kontrasztjával a hegyperem fel-le vonalzását: és ez a nyugalom egyszersmind kiparirozza, egyensúlyban tartja a mozgalmasságot fenn.

A domboknak az égre rajzolt sziluettje csaknem szimmetrikus. A Gellérthegyről ereszkedő elég súlyos lejtő nagyon lassan, de jólesően enyhe gördülékenységgel felemelkedik a Várhegyre és miután épp ilyen lassú és szelíd ívben újra völgyölet rajzol: tömöttebben és energikusabban fut fel a Hármashatárhegyre. A Gellérthegynek és Hármashatárhegynek külső széle éles lejtő, nagy nyomatékkal éri a síkot és szilárdan keresi jobbról-balról a partot. A Várhegy két oldalán viszont a két völgyből, egy sereg kicsiny halom kukucskál ki az egészen földig ereszkedett hullámvonal háta mögül.

Szemben a Várhegyel, szemben a centrummal: az Alagút szájával kell állania annak, aki teljes szépségében akarja élvezni a látványt. Ilyenkor mindig újra meglepetés és a legzordabb időben is szelíd, tavaszi mosoly a Várhegy két lejtőjének kantilénája és az ilyen kantilénához

alkalmazkodott gyengéd szem azután tömöttek és energikusnak látja a két zömök hegyet a széleken. És aki itt áll az ív lejtőjének középpontjánál, ez úgy érzi, mintha a Duna két vége csendesen felé közeledne, mintha két szelíd, óriási kar jelezne ölelést üdvözléssel.

A pesti ember nem a nagyszerű vaskonstruációja új hidakhoz megy Budát látni, hanem mindig és önkéntelenül a Lánchidhoz viszik léptei: nem patinás konzervativizmusból, nem a történet iránt való kegyeletből, hanem, mert érzi, ha nem is tudja, hogy itt kulminál a szép kilátás. Még pedig nem csupán a budai oldal kompozíciója miatt, hanem azért is, mert Buda csak panoráma és nem valódi természeti szépség a Lánchid nélkül.

A XVII. és XVIII. századbeli fametszeteket, vagy legkésőbb a Lánchidnak megnyitáskor készült olajfestésű képét (Ernst-muzeum), kell szemügyre venni annak, aki tisztán, zavaratlanul akarja maga előtt látni, hogy milyen munkát végzett a budai hegyeken a természet. A török rezidenseket Budán aligha nyugtalanították esztétikai jellegű városrendezési tervek. De a régi metszetek szerint a magyar királyok és török basák alatt készült és a maiakhoz mérve oly szerény építkezések mégis mindig méltányolták, vagyis kihasználták a telkek fekvésének természeti tényezőit és így akkor az épületek akaratlanul is hangsúlyozták, kiemelték, egymásbavezették a halmok lejtőinek hajlásait, íveit.

Ma szinte szakadatlan épületsorok állanak egymás mellett ott, hol nem is olyan régen nagy közökben tápázkodott fel csendesen egy-egy ház, paloták telepedtek a halmok alá és a halmok lejtőjére. A természet nyugodt, szelíd felületeit és vonalait nyugtalan szakadozottság váltotta fel. Schopenhauer szerint a természeti kilátásokban ugyanaz a tiszta világosság van meg, mint a tökéletesen logikus gondolatmenetben és csakugyan, mint a praemissákból, a conclusiók, úgy következnek bizonyos rövidülések és elfedések közbejöttével a kilátások hátsó rétegei az elüllevőkből. De itt a Gellérthegytől a Rózsadombig és azontúl minden idelátzó hegyoldal csupa festői rendetlenség, csupa indokolatlanság, meglepetés és zavar. Megbontották a természet öntudatlan rendjét és egyensúlyát. Akármekkora nyomatéka van is a tisztán logikával, tehát geometrikus tisztasággal elrendezett városnak: a dombok között eloszlott városnak vagy városrésznek esztétikailag mindenesetre nagy a prae-je. Ellenkező hajlamú természeti adottságokat geometrikus hálózatba kényszeríteni: teljes esztétikai disszonancia, gyakorlati indokoltság nélkül, hiszen a síkfekvésre elképzelt szabályosság még nem nivellálja a halmokat. És még ha következetes volna Budán ez a „városrendezés”: de csupán egyes önkényesen kikapott részeket kényszerít geometrikus kaptafára, legtöbbször egészen tervtelen és tanácstalan és, mert az ilyesmi mégis lukszus-kiadás, szerencsére még csak igen ritkán „művészies”.

Buda ma a pesti oldal legnagyobb részéről látva nem festői, hanem festett, a természetet az embereknek sikerül kulisszává hitványítaniuk. Ha éjjel a Gellérthegyről tekint végig az első-tétült Budán a pillantás, akkor komoly, nagy tömegeknek látja a halmokat, tisztas mére-tűeknek, impozánsul tömötteknek. Ilyenkor csakugyan az északi hegyek előőrsei ezek a halmok és azért vándoroltak le idáig, a Duna partjára, hogy itt zömök bástyaként álljanak szemben az Alföldről felmerészkedett hóditó sereggel. Hajnalhasadáskor várfalakat keres a szem, a hegyek ormán. De a kelő nap egyszerre eltünteti az impozáns vonásokat mind.

A nagy bérpaloták a parton egyáltalában nem veszik számba a halmok vonulását és merev, szabályos arcvonalukat eléjük tolják: korrekt sorfaluk mögött a kis hegyek természetes fesztelensége olyanforma, mintha valamilyen kontár okvetlenkedett volna játszani és zavaró színpettyeket a szigorú mérnök rajztáblájára. Lábuk vész így a hegyeknek, nem látni, hogy hol kezdődnek és hogyan állnak. Így egyszerre kezdődnek a valószínűtlen, girbe-görbe vonalak a házfrontok kimért, józan egyenes vonala felett. Már ez is kétséget ébreszt a hegyecskék valódisága iránt. Fenn azután a lejtőkön összefüggés nélkül a hegy alakulásával és egymás

között is összefüggéstelenül bukkannak fel az egyes házak és ismét cáfolják a hegyoldalak realitását és megnehezítve csaknem lehetetlenné téve a hegy eredeti alakjának kiolvasását, fantomná teszik azt, ami azelőtt konkrét és világosan tagolt tömeg volt a szem számára. Sem a logikai összefüggések, sem a természet adottságai szerint nem vezeti semmi a pillantást, amely így nem járhatja sorra a formáció fontos pontjait, hanem céltalanul vetődik ide-oda és nem tapinthatja ki a hegyek leplezett masszivitását. (A Gellérthegy tömeghatásának érvényesüléséhez nagyon szükséges volt az a plateau, melyen most a Gellértszobor áll. Most a szobor, az oszlopkaréj és a felvezető lépcsők elszabdálják, kicsinyes darabkára szelik, a plateaut, kiragadják természetes összefüggéséből, elveszik attól a geológiai formációtól, amelynek szükséges része volt, kivetköztetik természetes alakjából: így csupán fal már mögötte a Gellérthegy, míg azelőtt határozott, tiszta test volt; a plateau volt mintegy az előreugró térd, amelyen könyökével támaszkodott a hegy teste. És ha ez a kiképzés legalább annyira méltányolná az eredeti szituációt, mint Schulek Halászbástyája: de így a figura, az oszlopok, a lépcsőmenetek, mind csak fehér papirosszalagok a sötét falon. Ehhez járul az a kizárólag „arisztikus” hivatású falacska, amely elfödi a hegy előbontakozását a síkból és befejezi a destruktív munkát.) A hegyek így már teljesen elveszítették realitásukat: kulisszák, egy óriási kéz művei óriási vásznanon. A nagyváros mesterséges és bonyolult összetételű atmoszférája miatt valószerűtlen és szinpadiasan kevert tónusu még az ég is: így azután az egész Buda dekoráció, nem természet, panoráma, nem valóság.

Kivételesen száraz nyári napokon az erős napsütés néha mégis csak tagolja a különben papírmásé királyi palotát és ilyenkor a megnehezedett épület alatt csaknem összeroppan a pingált hegy. A vén Mátyás-templom az egyetlen bágyadt tiltakozás a valóság ilyen elerőtlenítése és meghamisítása ellen: karcsú tornyán átszűrődve a napsugár, a visszavert fény gazdagon, sűrűn körüljártssza ormát, amely így test és test a templomhajó is, amellyé támasztékával szétnyílik a torony. És itt már a hegy is egyre szélesedő alapvetése isten házának.

Némely kisebb részleten kívül el volna veszve az egész látvány, ha nem lépne közbe a - Lánchid. A természeti alakulások centrális pontjának siet neki zömök pilléreivel és karcsú láncáival. Hatalmas akkord, amelyekre a hegyek a maguk egészével adják meg a választ. Az emberi kéz kicsinyes orvtámadásai sikertelenek voltak, egyszerre megnémul a sok tolakodó cifraság, eltörpülnek a pöffeszkedő házsorok: és nyugodt, nagy, egységes tömegükkel felelnek a Gellérthegy, a Várhegy és a többiek a Lánchid nagyvonalú invokációjára. Egyenként talán már eltördelték őket: de itt torkol össze és innen hullámszik szét az egész hegycsoport és a Lánchid hívására nem egyenként, hanem együtt szólalnak meg a hegyek.

A Lánchid hatásának egyik fele onnan ered, hogy a legkritikusabb ponton helyezkedik el. A másik fele pedig azon alapul, hogy nem csupán épület, de művészeti dokumentum is.

Egy architektura szépségének rendszeres kifejtése az idevágó elvi kérdések tisztázatlansága következtében elkerülhetetlenül az architektonikus szépség természetének célzatos megvizsgálására vezetne: tehát nem összefüggéseik szerint, hanem egyszerűen takszative elszámolom a Lánchidnak, mint művészeti alkotásnak értékes vonásait, amennyiben ezek szerephez jutnak a budai part képének kialakulásánál.

Kissé polgáriasan józan és angol módra nagyon gazdaságos a Lánchid, de azért mégis hatalmas, nagyvonalú nyugodt diadalút. Csendesesen emelkedik a középig és onnan épp oly csendesesen ereszkedik le a széles úttest: és ez az ív majesztetikus. Szinte nincs is szükség a két Porta Triumphalisra pillérek felett: nélkülük is teljes hatású volna az út vonulásának nagyszabású, energikus nyugalma. A hid torkolásánál mintha tiszteletből hátráltak volna a hegyek és onnan volna ívük: de a két ív szilárd és határozottan kapcsolódik egymáshoz és most már nem válhatnak külön az egyes hegyek, mert nagy kanyarulatuké az első szó.

A Porta Triumphalis-ok egyszerűen a rég bevált arányok szerint készültek: de szerepüket így is kitűnően betöltik. Egyrészt kimérik három részben az út hosszát, nem engedik megszólalni a távolság okozta rövidülést és így a hid papirozhatja a hegyeket. Másfelől nagyságukat az emberi alak méri, mert kapuk, melyek arra valók, hogy az emberek áthaladjanak alattuk. Nem hozzátetés nagyságuk, hanem tisztán tudott s ugyanez a mérték ismétlődik meg a budai parton, magánál kisebbeknek mutatva a házakat és megmutatva, mekkorák a hegyek.

Ezt a hivatásukat így teljesítik jól a kapuk, nem szabad kisebbekké fogyniuk, sem nagyobbakra növekedniük. Monumentálisak, elefantiázis nélkül is és megkapják a szükséges nyomatékot, a karcsú és könnyűjárású láncok kontrasztjának segítségével. A láncok kapcsolják össze egyszermind a kapukat és még egyszer, a levegőben és szabad szárnyalással megismétlik az első, nehézkesebb és tömöttebb diadalútát. Nélkülük, karcsúságuk és szárnyalásuk nélkül nem volna meg a komoly méltóság, a gravitás, az úttestben és ez a gravitás viszont erélytelen volna, ha nem sietnének fölötte energikusan a nyulánk, erőteljes láncok.

De a láncok nyulánk energiájának van még egyéb feladata is: kontrasztálja és leköti a hegyek ünnepélyes megfontolt lassúságát; ezek a karcsú szilárd vonalak éreztetik szelideknek és csendeseknek a hegyperemek hullámait, sőt a keskeny láncok merész szökellésükkel egyenesen nekisietnek a hegyek egész kanyarulatának és így szinte éles hangsúlyt adnak a súlyos, óriási tömegeknek velük szemben és mintha saját friss energiájukat vezetnék rá a hegyekre, amelyek így kissé összevonhatják azután végeiket. Mindenesetre ezáltal keletkezik a nyugodt, igazi egyensúly: így van meg a fokozott mozgalmasság ellenére is a teljes nyugalom.

Némi tulzással és nagyon nagy igazsággal lehet eredményül kimondani, hogy oda Buda, ha oda a Lánchid. És a Lánchid odavan, ha kétszeresükre testesednek, nehézkesekké, túnyákká változnak, elpuhulnak a láncok. Minden művészeti alkotás szervezet, és minden szervnek megváltozása károsítja az egészet. Hiszen a hegedű hangja is fakóbbá lesz, szintelenebbé és szinte kissé rekedtté, ha csak egy olyan húrja pattan el, amelyet éppen nem beszéltet a vonó. De a láncok nem mellékes részei a hidjuknak, nem semlegesek akkor, amikor a Lánchid beleszól a budai part képének alakulásába: ellenkezőleg, nekik jutott a legmozgalmasabb és leghangosabb szerep.

Ha a Lánchid használhatóságának a Lánchid arisztikuma az ára: bele kell törődni az élet kéréseivel szembe. De ha ma mégis lehetne változatlan, sőt nagyobb munkaképességű láncokat előállítani, az eredeti méretek fentartásával: akkor mindenáron és főleg minden érdekkonstelláció elhallgattatása árán meg kell óvni a status quo-t.

A samothrakei Nike szétnyílt szárnyának és előresuhanó testének íveit futatta olyan nemes és komoly kontrasztba a görög szobrász, mint amilyen egy természeti formáció és egy hasznossági épület találkozása által támad fel a Dunaparton Budapestnél. Az íveknek ez a kontrasztrendszer bomlana fel és a budai part kantilénája hallgatna el a Lánchid megváltozásakor.

## HUGO VON TSCHUDI

### 1.

Tschudi nem választotta szakstudiumául a művészettörténetet, hanem mintegy a műemlékek hódították meg lassanként érdeklődését és munkakedvét. A jogot végezte el Bécsben, de amellet festegetett, csak úgy a szórakozásért. Legfogékonyabb éveit lenn töltötte Olaszországban. Közeli kapcsolatba jutott a firenzei Marées-Hildebrand-Fiedler körrel, még pedig, mint Maréesnek nemrég kiadott levelei tanusítják, közös nőismerősök, közös szerelmek közvetítésével. Lassan, csendesen, nyugodtan jóbarátaivá lettek a képek is, szerette és ismerte őket, érzékenykedés nélkül, de odaadóan és egészen, úgy, mintha családjabeliek volnának. Mikor hazaért Bécsbe: csak élményeit kellett szakszerűen feldolgoznia. Muzeumi szolgálatba lépett, a művészettörténeti diszciplína egyik legszigorubb és legkitünőbb művelője, Eitelberger mellett töltött néhány esztendő. Fiatalsága ellenére már kész ember volt tehát, amikor a berlini Kaiser Friedrich Muzeumban telepedett le, mint Wilhelm Bode asszisztense.

Bode már ekkor európai, sőt amerikai név volt: Tschudiról csak húsz év multával kezdtek beszélni. De az igazgató és az asszisztens elejétől fogva tisztán és élesen képviselték hivatásuk felfogásának két ellenkező polusát.

Bode a gyűjtő volt, Tschudi a tudós.

Ez a szembeállítás paradoxnak tűnhetik fel, pedig helytálló. Tschudi tudományos munkássága nagyon csöndes volt. Három-négy évenként tett közzé valamelyik szakfolyóiratban egy kisebb tanulmányt és kutatásait sohasem igazolták szemkápráztató, eklatáns eredmények. Bode viszont sok botlása ellenére is nem csupán a quattrocento olasz szobrászatát és a 17. századbeli németalföldi festést illetőleg tisztázott egy sor vitás kérdést. Következtetéseivel nemcsak a szakköröket foglalkoztatta és többek között mint Rembrandt heroldja szerzett helyet magának a köztudatban. De a két embernek a művészettel szemben elfoglalt általános attitűdjére nézve mégis teljes mértékben érvényes a megkülönböztetés: Bode akkor is gyűjtött, amikor írt, Tschudi akkor is dokumentált, amikor gyűjtött.

A ritka, lehetőleg egyetlen és már elveszettnek tartott, rejtelmes multú és titokzatosan felbukkanó műtárgyakat hajszolta Bode egész életében. A franciák egy időben úgy emlegették a csodálatos Docteur Bodet, mint ma a gimnázisták Sherlock Holmest. Felfedezett néhány tucat hamisított Rembrandtot és néhány tucat valódit. Rekonstituált több előbb csak név szerint ismert művészt. Legutóbb pedig a gyűjtő - fanatizmus lélektanához szolgáltatott érdekes adalékot, mikor egy sima, édeskés viaszszoborban ismerte fel Lionardo keznyomát, azért, hogy a szobrász Lionardo teljesen elkallódott műveiből legalább egyet visszaszerezve betetőzhesse élete munkáját. Könyvei mind csak segédeszközök a nyomozáshoz, a művészetükért nagy századok detektívjének utijegyzetei, kémszemlék, felderítő portyázások.

Leleményes, széles tudású, értékek iránt fogékony ember Bode, de tulajdonképpen mégis az az álláspontja, amely hajdan az udvari Kuriositäten-Kammerek összehajszolóit irányította. Korának tisztultabb ízlésénél fogva és még inkább nagy egyéni kultúrája következtében természetesen lenyeste a régi gyűjtőszennvedély sok kinövését, torzszülötteket és fehér hollókat nem enged be többé ő sem a csodakamrába, de a gyűjtést még mindig öncélnak tekinti. Emberileg, a muzeum élén, mint tudós egyformán jellegzetes, szinguláris jelenség: az esztéta korlátlan élvező tehetségét egyesíti magában a condottiéri lélekjelenetével és gyors cselekvőképességével.

Bode célja: a múlt emlékeinek teljes leltára, a hézagoknak dokumentumokkal kitöltése. Tschudi szerint a képtárgazgató hivatása azoknak az esztétikai értékeknek közvetítése, amelyek iránt a kor izlése fogékony. A legrégebbi nemességű gyűjtemények izgatónan aktuálisakká lehetnek, ha a mesterek csoportosítása, az akasztás ritmusa az eleven erőket hozza érvényre. Akkor az anyag nem marad holt kincs, hanem a művészi problémák tradícióját és kialakulását mutatja meg.

Halála évében formulázta meg így beszámolóját a Nemes-gyűjtemény katalógusa élén Tschudi, de már amikor Bode mellé került, a régi németalföldi festés iránt érdeklődött és energikusan hozzájárult a Kaiser-Friedrich-Museum németalföldi gyűjteményének gyarapításához. Bode nem állotta útját, ha talán inkább kézbe foghatóságukért kedvelte is a kis szárnyas oltárokat, melyeket tulajdonosaik régebben mindenüvé magukkal vittek. Tschudi azért ragaszkodott hozzájuk, mert belőlük tapinthatta ki legtisztábban, legérthetőbben a fejlődés lüktetését. A XV. század második és harmadik harmadában három nemzedék veszi újra és újra tárgyalás alá ugyanazokat a problémákat és mindegyik előterjeszti saját megoldását. Az egyéni különbségek háttérbe lépnek: de minden évtizednek élesen bélyegzett sajátos jellege van. És Tschudi volt az első, aki felismerte minden állomását annak a fejlődésnek, amely úgy átidomította a művészetnek a genti oltárban kifejezett állapotát, hogy a XV. század végén a németalföldi festés már felhasználhatta az olasz eredményeket. Ugyancsak ő állapította meg először, egyszerű utalásokban, az eycki művészet speciális kapcsolatait a középkori szobrászattal, aminthogy tudomásul vette Hugo van der Goes forradalmi újítását, a harmadik kiterjedés, a tér energikus birtokbavételét. Pedig ezt a művészt még Karl Voll is a nagy első nemzedék sima, de modoros epigonja gyanánt tárgyalja harminc évvel később írott nevezetes könyvében.

A németalföldi gyűjtemény kiegészítésétől, újjaalakításától egyenes út vezet Tschudi életének egyik főművéhez, a Jahrhundertsausstellunghoz. Ez a kiállítás emlékezetes maradt, mert általa terelődött a közérdeklődés a soha nem ismert Philipp Ottó Runge és Kaspar Friedrich, a nyomorában megtévelyodött Karl Blechen, a méltánytalanul elfeledett Ferdinand Waldmüller és a többi efféle lekicsinyelték felé és helyet szerzett a művészettörténetben ezeknek a kispolgári keretek között is tartalmas és harmonikus művészeknek. Így azután lassanként meg lehetett látni az elmúlt, összeroskadt dicsőségek romjai alatt a német művészeti fejlődés csöndes, de szolid áramlatát. Mikor Tschudi 1906-ban az elmúlt század német festőinek képeiből összeállította ezt a kiállítást: bebizonyult, hogy a rokoko kialakulása és az impresszionizmus kialakulása között nemcsak Franciaországban volt művészeti élet, előretörésvő művészeti fejlődés. Amit valószínűtlenné tett München és a többi német művészeti centrum usance-művészete és üres akadémiizmusa: azt bebizonyították Hamburg és Frankfurt, a két nagy kereskedő-város és a patricius polgárok hagyományainak más székhelyei. Davidokat, Ingreseket, Delacroix-kat ugyan nem lehetett sem Lübeck, sem más hanzaváros Buddenbrookjainak masszív ebédlőiben felfedezni: de a franciák heroikus lendületei után üdítő pihenést adnak a csöndes kis tájképek és az idegen számára is családi portrék. Az a józan, kissé nehézkes polgárság tehát, amelyből a világgraszoló ó-német művészet kisarjazott, még egyszer kifejezhetette azóta még inkább kijózanult és már egészen nehézkes mivoltát egy lezárt, nyugodt művészetben. 1775 és 1875 között volt egy vitathatatlanul német és vitathatatlanul valódi művészet: de egy félszázadnak kellett elmulnia, amíg a biedermeiernek talán egyetlen értékes hagyatéka érdeme szerint való méltánylásra talált. A kezdeményezés itt kétségkívül Alfréd Lichtwark érdeme: a fejlődési sor feltárása és így a per eldöntése Tschudié.

Tschudi életének végső napjaira egészen kivételes hatáskörrel a bajor muzeumok élére került. A hatvan esztendő, súlyos kórtól gyötört ember már csak betegágyából intézte nem egészen két évig a Régi Pinakothéka és a többi bajor gyűjtemény ügyeit, de a férfiévek energiájával és

a férfiévek eredményességével. Mikor Rubensnek két nagy kompozíciójáról eltávolította az idegen kéztől festett tájkép-részleteket: kiméletlen beavatkozása még hivat is megzavarta, de kétségtelen, hogy attól fogva a csoportok monumentalitása a képeken egészen más hatékonysággal érvényesült.

Ezáltal lett igazán érték-produkálónak Tschudi muzeumvezetése. Első korszakában megelégedett az ismert anyag konkretizálásával; a másodikban új anyagot adott a kutatás kezébe; a harmadikban pedig már módosította az anyagot olyanformán, hogy a fejlődéstörténetileg és formailag domináns motívumok könnyebben, tisztábban és erélyesebben érvényesüljenek. Az ilyen beavatkozással nem próbálkozott meg Tschudi München előtt: de két éves irányító munkájának természetesen egyéb nyoma is maradt a bajor gyűjteményekben.

Értéktelenebb képeket vidékre küldött, a vidéki muzeumok fejlődéstörténetileg felvilágosító képeit a Pinakothékába sorozta be, a régi német festés példáinak csoportosítását egészen megváltoztatta és ezáltal a régi német iskola ismert összefüggéseit tisztábban kifejezésre juttatta és új összefüggésekre mutatott rá. Új érveket hozott fel a művészettörténet egyes feltevései mellett és megcáfolt másokat, anélkül, hogy megszólalt volna. Némán mutatott rá az egyik képre és utána a másokra és rájuk bizta az általa felismert összefüggés további bizonyítását.

A Jahrhundertsausstellungot ismertető kétkötetes díszmunka elé még csak jutott egy szigorúan adatszerű és szándékoltan száraz bevezetés Tschudi tollából. Az ó-német iskola történetének kritikája azonban teljesen megíratlan maradt, pedig kétségtelen, hogy Tschudi müncheni működésének két esztendeje alatt régi megfontolásokat érvényesített és nem hirtelen támadt ötletek ellenőrzéseképpen létesítette a változtatásokat. Kifogásai és indítványai régi keletűek lehettek, csak nem bocsátotta a tudományos nyilvánosság elé őket. Ez az ember letette kezéből a tollat, amelynek pedig mestere volt, vagy ha talán nem is szabad ilyen tudatos abrenunciációra gondolni, annyi bizonyos, hogy egy napon nem jutott többé eszébe, hogy megírjon valamit, aminek a fontosságával és újszerűségével pedig tisztában volt. Attól fogva jóformán csak alkalmi írásai vannak és csupán egyszer beszélt még hittel és nyugodt, szkepszistól nem zavart hangon: a Nemes-gyűjtemény müncheni katalógusának bevezetésében. Érdekes véletlen, hogy Tschudinak nem csupán ez az utolsó, hanem egyik első munkája is magyar gyűjteménynek szólt: annak idején ő állította össze Pulszky Károly társaságában az Országos Képtár katalógusát.

A Nemes-féle bevezetést Tschudi végrendeletének érezte és így helyenként kimelegedtek szavai. De mégis milyen másképp beszélt harminc év előtt, a másik katalógusban. Biztos kézzel, éles vonásokkal rajzolta fel akkor többek között a még félreismert Goya portréját, egyetlen szóval megjelölte alapfogyatkozását, amikor specialistanak nevezte és könnyedén, de pontosan meghatározta azokat az értékeit, amelyek kárpótolnak a világ totalitásának önkényes kivonatolásáért. Két oldal az egész leírás, mégis klasszikus, végleges és teljes. Milyen más ez a komprimált nyugodt bőség, mint a szükséztől, rideg késői írások zárkózott személytelensége és azok az idegesen apodiktikus itéletek, melyek utolsó soraiban is felbukkannak, mikor egyes művészekre és egyes képekre kerül a sor, a gyűjtés általános elveinek kifejtése után.

Tschudi lemondását az irodalmi tevékenységről irodalmi tevékenységének természete magyarázza meg.

## 2.

Tömött és cicomátlan mondatokban beszélt Tschudi, sohasem kereste a szavakban színüket, hanem kiválasztotta a legpontosabban odavaló szót és színes volt keresetlenül is. Épp úgy mondatai is messziről elkerülték a hangzatosságot, inkább szándékosan nyomatéktalanok: de megszólal bennük a tények pátosza, elöbontakozik belőlük, könnyed, önkénytelen lendülettel a leírt képnek nagysága. Egy példát akarok legalább adni, néhány Gottfried Kellerien kimért és telített mondatba foglalását Jan van Eyck monumentális Templomos Madonnájának: „Man blickt in das Innere eines gotischen Domes. Warme Abendluft flutet durch die hohen farbigen Fenster hinein, spielt um die Pfeiler und zeichnet seine Figuren auf den Fussboden. Maria aber ist von dem Altare herabgestiegen, auf dem zwei Engel Wacht halten. Einsam wandelt sie, das Kind auf dem Arm, auf dem Haupt die edelsteingeschmückte Krone, durch das leere Kirchenschiff, das kaum die über alles Irdische hinausgewachsene himmlische Majestät zu fassen weiss.” Ez nem egy emelkedett kép által felkeltett emelkedett érzés emelkedett hangú leírása, a kép emelkedettsége szólal meg. A szavak és a mondatok térértéke, tömegjelentése, színeknek és vonalaknak felidézett konzonanciája teszi ünnepélyessé a leírást, nem a szavak magánvaló súlya és nem a mondatok egymásközötti arányai.

De nem ez az itt szükséges, ritka írói adomány a legfontosabb jellemzője Tschudi írásainak, pedig ez már magában is nagy érték olyan korban, mikor a tehetetlen szárazság és a kölcsönvett elemekkel ébrentartott mozgalmasság hatalmasodtak el a művészetet leíró prózában. Ami még fontosabb és még ritkább: Tschudi mondanivalójával nem téved a művészet határán innen vagy túl, nem a művészettörténeti diplomatika kutatásának eredményeit terjeszti elő, nem művelődéstörténeti emlék gyanánt elemzi a művészeti alkotást és nem lírát vagy metafizikát ad: hanem a szemlélet számára jelentős momentumokat határozza meg és értékeli. Érzéseit mindig magánügyének tekintette; míg a műemlék-anyagnak a keletkezés ideje és helye szerint való átvizsgálása és alapos, hiteles elrendezése az ő szemében csak szükséges segédeszköze, nélkülözhetetlen előfeltétele volt a művészettörténetnek és nem voltaképeni hivatása.

„So wird ein Mann zu den sogenannten exakten Wissenschaften geboren und gebildet, auf der Höhe seiner Verstandsvernunft nicht leicht begreifen, dass es auch eine exakte sinnliche Phantasie geben könne, ohne welche doch eigentlich keine Kunst denkbar ist”, mondotta egyszer megdöbbenve Goethe. Tschudi - egy olyan korban, melynek legünnepeltebb művészei nem értették volna Goethe kijelentését - mindig a valódi ösvényen közeledett a művészet felé. Nem módszeres gondolkodás segélyével, hanem fegyelmezett ösztönének útmutatása nyomán belátta, hogy a művészet egy olyan világ, amelyben a jelenségek tartalmi elemei háttérbe lépnek, az olyan sajátságok mögé, amelyek által a jelenség önálló értéket, magánvaló jelentést kap a szemlélet számára, egyszóval, hogy a művészet a teljes és tiszta szemléletességre emelkedett természet. Ez a kimondatlan tétel elvi eredménye Tschudi példázásainak.

Marées, Hildebrand és Fiedler hatása alatt irányult Tschudi figyelme oly tisztán és oly határozottan a szemlélet síkján lejátszódó események felé. Csakhogy egy fontos különbség elválasztja őt a Marées-körtől. Azok hárman az egyes konkrét jelenségekből levonható általános érvényű törvények megállapítására törekszenek és előkészítik a Wölflin-féle pozitív tételket, melyek a szemlélő és akármelyik tetszésszerinti műalkotás művészeti tartalma között bizonyos kapcsolatot tudnak létesíteni. Tschudi mindig megmarad az egy konkrét esetről, azt igyekszik kimeríteni, az ott legalkalmasabbnak mutatkozó szempontok szerint és nem hisz egy olyan törvénycodexben, amelynek a művészeti jelenségek szükségképpen alá volnának vetve.

A Hildebrand könyvében lefektetett elvek a művészettudománynak jelentékeny haladását jelentik: viszont az egyes művészeti alkotások autonóm érvényesülését veszélyeztetik. Azokat a vonásait emelik ki a művészeti emlékeknek, amelyek azokat általában művészeti alkotásokká teszik: míg a Tschudi-féle leírások egyénileg méltányolták az egyes képeket és egyéni hatásuk fővonásának kielemezésére törekszenek. Így is van tudományos jellegük: osztályozzák és értékelik az egyes jellemző jegyeket, megállapítják a kép belső felépülését.

Maréesék mégis csak fogalmi kategóriák alá vonnak szemléleti tényezőket: míg Tschudi maradék nélkül megmarad a szemlélet területén. Az ő elemzése a művész szándékait és a szándékolt eredményeket teljes pontossággal derítik fel. Aki a művészeti jelenségeket rendszerbe akarja foglalni: az csak a Marées-Hildebrand-féle elvek alapján indulhat el. De ha valaki az egyes művészeti jelenségek teljes és helyes érzékeléséhez keres kalauzt: Tschudi az egyik ama néhány ember közül, akikhez utasítani lehet.

Írásainak iránya hasonlóvá teszi Tschudit egy másik keményfejű, határozottsavú, minősítetten tárgyilagos német esztétikushoz, Otto Brahmhoz. Ez szintén nem írásaival lett híres emberré, mert szintén abrenunciált első munkáinak közrebecsátása után. Tschudi tiszta, eleven művészi egyéniségeket olvasott ki a régi németalföldi képekből; rekonstruálta, még pedig nem Lermolieff-féle daktiloszkopikus eljárással, hanem a teljesen elfelejtett művész markáns egyéniségének pontos kiolvasásával a flémallei mester oeuvrejét; húsz-huszonöt év előtt ott volt, ahová máig is csak az új művészettörténeti iskola néhány képviselője jutott el: azután majdnem csak képtárt rendezett és kiállítást szervezett. Brahm egy olyan időben, amelyben sekély érzelgősség, elvont idealizálás vagy szemponttalan adathalmazás jellemezte az irodalmi életrajzokat, éles, pontos, óvatosságuk és tartózkodásuk ellenére is felvilágosító és mélyrelátó arcképeket rajzolt Gottfried Kellerről, Heinrich Kleistről és egy monumentális Schiller-portréba fogott: azután megcsinálta a Lessing-Theatert, most Ibsent, Hauptmannat rendez és ad elő és csak egészen kivételes alkalmakból vesz tollat a kezébe.

A magyarázatot nem nehéz megtalálni. Tschudi is, Brahm is elhallgatják érzelmeiket, nem azt mondják el, ami eszükbe jutott, mialatt a képről vagy a drámáról gondolkozniuk kellett volna, hanem pontosan, megtámadhatatlan érvekkel döntötték el például a művészek leszármazását, úgy, ahogy a bíró ítél egy örökösödési perben. Nincsenek írásaikban holmi utánafestések és utánaérzések: hanem tudatos állásfoglalásra kényszerítik azt, aki látott vagy olvasott. Ezért hagytak fel írói munkásságukkal, amikor rájöttek, hogy az emberek nem néznek és nem olvasnak még Németországban sem. Nem vezettek tovább is telekkönyveket lakatlan házokról és nem szánták rá magukat arra, hogy tehetetlenebb eszközeikkel elismételjék a gyengébbek számára az írók és a művészek mondanivalóit: inkább képeket mutogattak a közönségnek és színházat csináltak számára. Egyik sem, másik sem önmagát elégítette ki az írással, nem a közlés folyamata volt fontos számukra, hanem az előttük levő műtárgy teljes átértése, maradéktalan kiélvezése volt igazi élményük. Was nennt ihr brave Kerls? kérdi Goethe Wielandja. Einen, der mitteilt, was er hat, válaszolja Herkulesz. Ebben az értelemben akarták ők ketten a közönséggel közölni élményüket: tárgyi mondanivalóikat, és amikor észrevették, hogy ennek nincsenek még meg az előfeltételei, akkor legalább azt akarták másokkal közölni, eredeti alakjában és nem halvány másolatban, ami élményüket létrehozta. Az esztétikus drámákat kezdett rendezni, a művészettörténetíró kiállításokat.

Bizonyos magasabb kényszerek mégis megszólaltatták még mindkettőjüket és ezek a késő írások egészen rokonok; lehetőleg komprimáltak, elfogultan zárkóztak, személytelenségük rideg, nem hívják, hanem elutasítják az olvasót. Ilyen Brahm utolsó két tanulmánya, Ibsen-breviáriuma és a Kainz-nekrológ, amely kimerítő, csak épen a felejthetetlen művész bűbajos varázsa nem hangzik ki belőle. Ilyen a Manet-könyvecske, melyet Tschudi nimbusza előtt

megalázkodva fogadott a kritika, de az emberek egymás között bevallották csalódásukat; és meg lehet érteni a kielégületlenséget, ha nem is szabad igazat adni neki.

Példásan, sőt kiméretlenül tárgyilagos ez a könyvecske. Nem akar frappáns lenni és lemond a színességről, az érdekességről is. Új megfigyeléseit és új megjegyzéseit alárendeli százszor elismételteknek, eltüntetni mögéjük, ha a rangsor így követeli: a másodlagos jelentőségű kijelentéseknek deferálniuk kell a primér fontosságú szavak előtt. A hangsúlyokat, a plasztikát pedig a tények nyomatékára bízva, mintha a legszárazabb jogi stílus volna az előképe, mely csakugyan jelző és felkiáltójel nélkül írhatja le az évezredek óta kikristályosodott terminusokat és fogalmakat, ha odavalóságukat már bebizonyította. Már a régi római szónokok is felismerték és megbecsülték a *captatio benevolentiae* és az *argumentatio ad personam* nagy hatását és döntő fontosságát: Tschudiban azonban nincsen meg többé ez a jóindulat olvasója iránt. De ha valaki tőle tanulja meg Manet művészetének mibenlétét: nagy kerülőutat takarít meg, a konkrétumok jutnak kezébe és nem a maneti festés perifériáinak csillogó, szellemes, de önkényes értelmezése. Manet et manebit, mondotta az Olympia festőjének sírjánál a halott egyik barátja és igaz marad az a Manet-könyvecske is, akárhogyan változnak a szempontok; és mégsem felel meg így egészen céljának. Megmondja, hogy mi van a képeken és ez a művészeti kritika hivatása. De nem mondja meg, hogy miként kell elolvasni a képekre írottakat, ami csakugyan már a pedagógus feladata. De a mai embernek hiába van szeme, nem tud bánni vele és úgy kell őt gyengéden rávezetni a látható világ szépségeinek kisillabizálására, mintha éppen most ébredt volna fel hosszú vakságból. Ám Tschudinak csak Manet iránt van gyengédsége, a közönség számára nincsen. Mégis ő volt az új művészet igazi pacemakere Németországban, pedig nem törődött a pusztával és szavát nem engedte *vox clamantis*-szá lármásodni.

### 3.

Mikor másfél évtized előtt a berlini National-galerie élére került Tschudi, Berlin művészi élete egészen kietlen és kilátástalan volt. Az igazi művészet hódító útja sokkal inkább kívánt vezérül egy nagy sztrategát, mint az irodalom ostroma Wildenbruchék ellen. A nagyszerű Gerhart Hauptmann régen poeta laureatus volt és a vele elindult irodalmi mozgalom is közönségére talált már és a művészetnek még csak egy reménye volt: az, hogy az irodalmi ízlés átalakulása a német kultúra egész felületét bizonyos mértékben érdeklődővé és fogékonyá tette. A festők és a szobrászok között nem akadt Hauptmann, egyetlen német vagy fajrokon művész sem volt, akinek műveit tanításképpen a közönség elé lehetett volna terjeszteni. A sanssouçii kastély gyertyacsilláros termeinek félhomálya és a sziléziai csataterék puska-porfüstös levegője elfödte a fiatal Menzelnek tavaszi napfényvel elárasztott szobaszögleteit és heveslűktetésű, energikus életlejegyzéseit. Az öreg Böcklin képei egyre rikitóbbakká és egyenetlenebbekké sorvadtak, mozgalmasságuk tisztára drámaivá lett, a festőiségnek nyoma veszett. Trübner meghazudtolta húszéves korából való, színekben telt és tisztán formált önarcképét, azok közül pedig, akik félig már a multhoz tartoztak, Leibl vérbeli festő volt, de nem volt művész, Feuerbach igazi művész volt, de nem volt festő. Az egészen újak közül még csak Liebermann alakult ki. Közvetítése Munkácsy anyagfestése, telt tónusai, az Israëes-féle hollandus komorság és diszkréció és a francia tanítások között, mint kísérletek rendkívül érdekesek lettek volna egy művészetiileg kitünően iskolázott közönség számára, de az akkori berlininek nem jelenthettek semmit. Mikor az impresszionista képek már felkeltették a mai páratlan érdeklődést a festés eszközei és céljai iránt: érvényesülhettek Marées képein is a klasszikus művészet nagy tanításainak gyönyörű tisztaságú alakot-öltései. De ez a nagy

művészeti kulturát feltételező festő nem jelenthetett semmit a történeti képek és a képanekdoták közönségének. Csak egy mód volt a holt vizek megmozdítására, a századvég adekvát művészeti irányának, Manetéknak elősmertetése. Tschudi vállalkozott rá és keresztül-vitte szándékát. Tette még megtéve is kivihetetlennek látszik, ha nem vagyunk feledékenyek. Hiszen Tschudi már megindította propagandáját, mikor a forradalmár híró Richard Muther megírta a modern festés történetét három hatalmas kötetben és ebből az óriási terjedelmű munkából is csak egy rövid fejezet és némi jóindulatu leereszkedés jutott ki részül az egész impresszionista csoportnak együtt.

A német hivatalos körök és a nagyközönség egyaránt a nemzeti nagyság festett himnuszaként tisztelték Wernernek azt a képét, amelyen a szálas, marcona porosz tiszt, koccintásra emelve sörös kancsójukat, sáros csizmájukat az elfoglalt francia kastély kényes rokokó-bútorainak gobelinhuzatain fényesítették. A nagy győzelem árát elfelejtették, jutalma energiákká elevenült. Dagadtak az izmok, duzzadt az öntudat. Európa kellős közepén, a XIX. század vége felé, újra kiegyenesedett egy gögös katonáállam és kezét kardján nyugtatta. Ön-elégültség sugárzott minden nyilatkozatából, biztos volt a dolgában, csak egy valami aggasztotta: Graecia capta a Rajnán túl, a legyőzöttek kulturájától félt, a párisi csábító elpuhultságtól. És ezzel a nemzettel kellett elfogadtatni nem régi híró és örökkévaló világnagyságokat, mint annak idején az elgörögösödő Rómával, hanem hazájukban is megtagadott és letagadott, szinte államellenes elemekként üldözött francia képeket. A csoda megtörtént és Exz. Anton von Werner ma már csak azoknak az exkluzív köröknek szemében nagy festő, kik a sikerült harci marsokat kedélyhevítő hatalmukért Beethoven szimfóniái fölé helyezik.

Tschudi bélyegezte meg, bizonyította kilátástalannak, mint hivatalos szónok az egész hivatalos művészetet - a berlini művészeti akadémiának a császár születésnapját ünneplő ülésen. És ez a beszéd tett volt, pedig úgy tudta elmondani kemény igazságait, hogy ne sértse egy pillanatig sem a vendégjogot. Nem vádolta meg a német-francia háború eseményeinek megjelenítésén elősködő kontárokat, csak éppen példákat hozott fel arra, hogy monumentális történetfestés csak akkor keletkezhetik, ha a témául szolgáló események megszűntek már aktuálisak lenni. Maga is az udvari művészet elmúlt korszakának siratói közé állott és még Wernerékkal is elfelejtette, hogy ezzel bejelenti művészetük tarthatatlanságát és alaptalanságát. A jelen művészeti mozgalmait belekapcsolta az elmúlt századokéiba és a művészeti áramlatok eredetét és elágazását egészen megköttnek mutatta; így a gazdasági és társadalmi rétegződésnek, a talaj összetételének és kulturáltságának művészetalakító hatása ellen érzelmi alapon époly kevéssé lehetett csak tiltakozni, mint a hidrográfiai alakulások ellen és ép olyan elvakult és kilátástalan gögnek látszott a francia tanítások elutasítása, mint az, ha valaki el akarná zsilipelni a Rajnát ott, ahol átlépi a német határt, csak azért, mert Franciaországban ered. Tschudi sehol sem cáfolt és sehol sem ítelt, az ítélkezést elvégeztette a történelemmel. Bezárta a vitát, mielőtt megindult volna, a kész eredményt mutatta föl programmul.

Valóságos hegyi beszéd az, amit Tschudi elmondott és egy hegyi ember beszéde. Érdekes és bizonyára nem véletlen, hogy az a két festő és azok az esztétikusok, akik ma a nagy német közönségnek művészeti izlését irányítják, mind a svájci hegyek közül ereszkedtek le Németországba. Böcklin a német hitrege és Hodler a német hősképzlet megfestője éppen úgy szélesvállú, szálas, hegyi emberek, mint a baseli Jakob Burckhardt nagy tanítványa, Heinrich Wölfflin és Tschudi. Élesek, tiszták a konturok a ritka hegyi levegőben, a kilátások pedig kifejlesztik a perspektiva-érzést, a szem biztos megbecsülő képességét. Talán ezért tudnak egyformán nyugodt és tiszta viszonyba helyezkedni ezek a nagy svájciak a mult és a jelen művészetével, a rég elmúlt és a jelenkori eseményekkel.

A beszédet csakhamar tettek követték. A Nationalgalerie a protekciós művészek unalmas, idétlen műveinek lomtára volt. Tschudi kidobta az anyag legbotrányosabb részét. Abból, amit benne kellett tartania, bizonyos kortörténeti érdekességű gyűjteményt állított össze. A rábízott pénz egy részét kiméletlen energiakifejtéssel biztosította az igazi művészetnek. A másik része sem veszett egészen kárba, mert egy egész sereg csak külső befolyásoktól ajánlott kietlen embernek rálesett egy tehetséges pillanatára és a sok száz lehetetlen kép közül kiválasztotta azt az egyet, amelybe mégis csak beletévedtek bizonyos értékek. Ez azonban csak kevésbé jelentős része működésének: itt csak lelkiismeretesen kezelte intézetének budgetjét.

Ami azonban döntő fontosságú volt működésében: sikerült magánpénzeket mozgósítania a Nationalgalerie számára és ezen a pénzen a legszebb, a legjellemzőbb, a legértékesebb példáit szerezte meg az új francia festői iskolának. Itt csak egy kifogást lehet emelni ellene: az ő bemutatásában többnek és nagyobbak látszik az impresszionizmus eredménye, mint amekkora valóban volt, a Nationalgalerie képei véletlenül elért egyensúlyukkal vagy legalább megejtő szépségükkel megtévesztik az ítéletet és elfeledtetik, hogy lényegében mégis csak töredékes művészetet képviselnek Berlinben. És ez még nem minden: az a néhány Courbet, Daumier, Manet és Cézanne, amelyeket Tschudi szerény eszközeivel megszerezhetett, nemcsak tökéletes ízlését bizonyította be, hanem nagyszerű diplomáciai érzékét is: olyan képeket választott ki, amelyek a legkisebb ellenállás legyőzése árán adják a legnagyobb művészeti élvezetet. Az eredmény bizonyítja választásának szerencsés voltát. Brahm Lessing-Theaterje kénytelen volt előadni Karl Schönhernek Hit és Hazáját, ezt az olcsó, erőszakos és lármás Florian Geyer-utánezatot. A művészetben azonban nem lehetett ilyen olcsó epigonokkal megtéveszteni a közönséget és talán épen azért, mert Tschudi mindig a legjobbhoz szoktatta.

#### 4.

Ez nagy, igen nagy eredmény és ilyen eredményt csak a Tschudi-szabású józan, megbízható szakember érhet el. Tschudi kiméletlen szarkazmussal és rideg fölényel beszélt az olyan esztétikusokról, kik akármilyen átlag fölé emelkedett művészt Übermensch-sé kiáltanak ki és közben maguk is Übermensch gyanánt viselkednek: és csakugyan, ő nem volt Übermensch, nem volt nagyszavú, sőt nem volt pártember soha, pályájának legkritikusabb pillanataiban sem. Mindig higgadt maradt, elfogulatlan, tárgyilagos, sohasem becsülte túl az általa felismert értékeket a régiekhez képest, nem tulzott és nem lehetett megtéveszteni. Ez magyarázza a sikert és a siker magyarázza azokat a néha groteszk tulzásokot és ferdítéseket, melyekkel a távolabb állók sikerét magyarázták. Sokan egészen nagyszabású, különös veretű providentialis férfiút ismertek fel benne. Jan Veth, a finomszemű és finomszavú festő egy kis tanulmányt írt a National-Galerie igazgatójának alakjáról, járásáról, mozdulatairól. Mikor pedig a német császárnak végre sikerült Tschudit menesztenie gyönyörűen betöltött állásából: a császár-ellenes német közvélemény fentartás nélkül heroizálta az önkény áldozatát. Hiszen akkor bukott meg a korrekt Bülow is és akkor búcsúztatta el Berlin a távozó kancellárt egy második Bismarckként. Így nőtt mind nagyobbá Tschudi alakja; ha öntudatlanul is, de ezért kisérte sírjához ezt az értékes, azonban korlátolt jelentőségű férfiút egy óriási birodalom megindult részvéte. A nagyvonalu konturokat azután meg kellett tölteni valamivel és így fűződtek Tschudi életművéhez és életpályájához a különböző fantasztikus kombinációk. Pedig Tschudi nem más és nem több, csak kitűnő szakember, csak tisztaszemű, tiszta ítéletű specialista.

Egy különös vonása van Tschudi fejlődésének egy anakronizmusa: a régi művésztől érkezett az újhoz. A normális út az volna, hogy a mai festés nyissa fel a szemet a pikturális értékek

számára. Egyrészt, mert a mai piktor látásába könnyebben és biztosabban helyezkedhetik belé a mai szem. És még azért, mert a tartalom érdekességének kikapcsolása és a természet művészetté feldolgozásának palástolatlansága által abszolútan is erélyesebben és nyomatékosabban jut érvényre a szigorú értelemben vett piktúra egy impresszionista képen, mint egy Dürer-oltáron.

Az átlag-művészettörténetírónak mindenekelőtt az egykorú művészettel kell tisztába jönnie: így felébred fogékonysága a művészet formanyelve iránt és mivel ez sine qua non feltétele tevékenységének, bizvást vállalhatja azt a kockázatot, hogy ilyen előtanulmányok egyoldaluvá tehetik és előítéleteket nevelhetnek fel benne bizonyos művészeti problémákkal és bizonyos művészeti megoldásokkal szemben. Hiszen, míg a jelen zárt könyv számára, csak az emlékek leltározásáért és skatulyázásáért fordul a multhoz. De Tschudi kitűnően iskolázott eleven érzéssel ismerte fel a mult problémáit és megoldásait és így megjárhatta az utat visszajáról és elérkezhetett a multtól a jelenbe. A történelem mindig jelen volt számára és a jelent olyan higgadtan és oly kevésbé szubjektíve nézhetette, mint a sohasem lezáródó történelem akár-melyik más fejezetét.

Minden produktív forradalom, már pedig az impresszionizmus produktív volt, részleges újítás, a status quo bizonyos pontjainak módosítása: mert ha egészen felborítaná az előbb volt állapotot kaosz következne be, a rendrefejlődés csirái nélkül. Viszont minden újításnak óriási a nyomatéka és egészen beárnyékolja a mult maradványait. Ezért értették félre az impresszionisták szóvivői a festés kitavaszkodását és ezért értette meg Tschudi Maneteket. A mult valódi ismerete megóvta az optikai csalódásoktól és így tisztán látta az új értékeket, a fejlődés-képes elemeket és az eredmények - relativitását. Mikor a tulás megölte volna a propaganda kilátásait, mikor minden érzésre apellálás egy erősebb ellenkező érzést ébresztett fel, amikor a leghelytállóbb esztétikai érvelés az átlagízlés legszilárdabb bástyáit találta szemben: akkor Tschudi mindig konkretumokra mutatott rá, nem elvekkal érvelt, hanem a képeken talált adatokkal, nem cáfolta meg a hivatalos művészetet az új képek kedvéért, hanem igyekezett felszabadítani azt a nagy meggyőző erőt, mellyel a valódi művészet védi igazát, ha fél-művészettel és álművészettel találkozik. A nagy művészet hatalmas szimfóniába halkán, félénken beleszól egy ódon spinét, mondotta egyszer Tschudi, Schwindről írott kis tanulmányában. És ez a mondat megadta a hangsúlyt minden következő értékelismerésre. Az impresszionista festés számára nem talált ilyen formulát, de mindig tudta, hogy mi a színek kivirágzása és a szivárványló atmoszféra - azokhoz a hatalmas szimfóniákhoz mérve. És mert nem növesztette titokzatos szimbolumokká az egyszerű, naiv természetlejegyzéseket és az impresszionista képek megtalálhatták az utat az egyszerű emberek naivitásához.

Egyszerű és természetes Tschudi végzett munkája, nincs semmilyen titka. Mégsem csupa külső okból állították fel a Tschudi-problémát ravatalánál: volt egy belső ok is, melyről nem szabad róla megfeledkezni.

Mikor nemzetgazdaságról kezdett beszélni az ősz Ruskin, az angol közvélemény nem volt hajlandó szóbaállni vele, hanem visszaküldötte oda, ahol már szerzett magának polgárjogot. De Ruskin megtalálta az igazi angol replikát és azt felelte, hogy minden emberi dologban hivatott bíró az, aki legjobb éveit a művészetnek áldozta és így ismeri a járást a lélek útjain. Tschudi bizonyára egy gúnyos mosollyal intézte el ezt az apostoli kijelentést és mégis igazolta: gondolkodásának és tetteinek nyugodt, tisztult következetessége elvi kérdésekké mélyítette és egyetemésítette egyéni problémáit.

## HERMAN BANG.

A XIX. század második felének egyik legnagyobb kulturtörténelmi eseménye az északi irodalom megjelenése a nyugat-európai világ látóhatárán. Az északi impulzusok még a francia irodalomnak is majdnem annyit jelentettek, mint a francia festésnek Japán.

Az északi áramlat két főágban ereszkedett le. Az orosz regényekben az eposz szélessége és bősége ébredt fel és az ősi ösztönök örvénye. A három skandináv irodalomnak az esztétikai és etikai kultúra tisztasága és kifinomodása az alapja. Egy régi és aligha egészen alaptalan babona szerint Franciaország az irodalmi kultúra hazája: de ha irodalmi kultúra alatt nem az egyéni fejlődés számára nyitva álló lehetőségeket és az eléje szabott törvények ösztönné hasonulását értjük, hanem az író közlőképességének és a közönség felfogó tehetségének skálagazdagságát: akkor a Jacobsen, Bang és Pontoppidán Dániája ellenmondást nem tűrő természetességgel foglalja el az első helyet.

Hármójuk közül kétségtelenül Bang a legkevésbé fontos. Finom és szomorú, mint két társa; ép úgy észrevesz és észrevétet elrendelt és megváltoztathatatlan sorsokat, mint ők ketten: de a monumentalitás nem adatott meg neki. Jacobsen és Pontoppidán kis megfigyelései tulajdonképpen ép oly grandiózus megfigyelések, mint aminőkkel Balzac növeszti fel hatalmas hősökké regényeinek néha mégis csak kicsiny alakjait. Náluk e gyűrű köve az ujjon, az öreg szoba hallgatása, a polgármesterné lassú halódásának egyes fázisai annyira szimptomatikusak, annyira csak jelentések, hogy nem kisebbek, nem szubtilisabbak nagy tetteknél. Bangnál azonban a szubtilitás már nem azt jelenti, hogy számára kicsiny eseményeknek is nagy a jelentésük. Ő szubtilis, egyszerűen azért, mert apróságokat is észrevesz, mert rezonáló-felülete nagyon érzékeny. Halkan, szomorúan, fáradtan, úgy, mint az emberek, élnek nála az utcák, a házak, a butorok is. De életüknek szükségessége nem igazolódik be. Egyszerűen azért élnek, mert az érintés, az erős napfény, a szélcsapás fáj nekik. Ez a sok fölösleges élet, amelyet a szomorú, tétlen ember túlfejlett szenzibilitása kelt fel, túlszűfolja kissé a regényeket és szinte kétségeket ébresztene arra nézve, hogy tud-e bánni a költő a kezébe adott varázsvesszővel, ha az emberek nem épen olyan fölöslegesen, épen úgy ok és cél nélkül léteznének, mint a dolgok.

Herman Bang a dekadens emberek költője és dekadens költő. Ha a dekadencia fogalma egyáltalában jogosult irodalmi megjelölés: akkor ezt egy kissé Bangnak köszönheti.

A Bang-regények alakjai, bizonyos kivételekkel, finom, bölcs és gazdag képzeletű emberek; kezükben van az élet minden eszköze és mégsem tudnak élni. Bangban meg vannak az íráság összes feltételei, biztos kezű, olyan éles szemű, olyan tiszta ízlésű, hogy Dánián kívül mindenütt magányos, egyedülálló fenomén volna. Nincsen sok könyvében sehol egyetlen mondat, amelyet akár a legérzékenyebb esztéta is kifogásolhatna és mégis sivárabb, prózaibb költészete a francia naturalizmus legkövetkezetesebb termékeinél. Az övénel fejlettebb érzékenységet nem lehet találni és nem lehet elképzelni: és mégis ő az impassible és nem a parnassienek és nem Flaubert.

Regényeiben minden kézfogást rezgések követnek, de minden kézfogás, kézfogás maradt, egy pillanat, mely talán hosszú üstökösuszályt vontat maga után, de nincsen soha megváltó ereje. Nála az élet egész felületén él, de mindenütt csak felület, lepel a semmi fölött, csákánya sohasem ér le a mélyebb, szilárd fekvésekig.

A tékozló fiú alakja már a biblia előttről és a biblia óta örök témája a költészetnek. Gyakran elpusztul és szomorú sorsa intő példaként marad fenn az írásokban. Néha visszaserzi a vagyont, tisztességgel vagy anélkül: ez a lehetőség a fiatal Grandetban kapott klasszikus

alakot. De mintha Bang vette volna észre először, hogy a gazdag ember szegény fiánál különösebb és szerencsétlenebb lény néha a gazdag ember gazdag fia, aki megőrzi és élvezzi az apja vagyonát.

Az elszegényedett fiúnak vissza kell szereznie az elvesztett vagyont ez egy abszolútum. Vagy elpusztul: ez is egy abszolútum. De a gazdag fiú számára gyakran elsorvad minden lehetőség, semerre sincsen oka és módja a cselekvőségre.

A minden-mindegy sivár nirvánája vár nem egy olyan emberre, akinek nincsen más vétke, mint az, hogy második nemzedékbelinek született. Ez a nirvána nem a buddhista teljes megsemmisülése, a vak és néma semmi. A felhasználatlan energiák, az elmulasztott cselekedetek mind az érzékenységet táplálják és úgy megnemesítik, úgy átfinomítják áldozatukat, hogy nem nyulhat többé semmihez és minden érintésre felszisszen. A félelmes Rougon-Macquart család egyik tiltott, aljas szerelméből sarjadt egy kis fiú, akinek a mesebeli királyfi finom, átszellemült arcához és aranyfürtjeihez olyan elcsenevészesedett test jutott ki, amelyből a legkönnyebb kéz gyengéd simogatása nyomán is kiserked a vér. Bang embere nem ilyen részeg lázban fogant: minden jól és okosan volt elrendezve születésénél, vagy éppen túl-okosan és túljól, mégis megsebződött az élet szirtjein és egy csendes életnek minden még így elfojtott rezgése véres kiméletlenségévé lehet számára. A tennivalók megtévődtek részvétele nélkül, új tennivalók csak mint félszeg és tűnő remények ötlenek elébe: egy olyan bíróság ítélte a semmire, amely ellen nincsen felelkezés. Olyan okos, olyan bölcs, hogy átlátja mindennek a hiábavalóságát. De fáradtsága nem saját szerzés, csak örökség: és így nem ad menekvést a beletörődés. A gyermekkor Fehér Házában keresi egyikük-másikuk az elvesztett nyugalmat és örömet. De az emlékezés a melankólia fátyolát borítja az elmúlt, tarka élményekre, elfogja az örvendező felkiáltások neszét és a még csak félig tudatos gyermek már előre sejti azt, ami majd a föleszmélés pillanatától fogva megköti minden mozdulatát.

Bang nagyon fogékony volt és nagyon érdeklődő, talán senki sem hiányzik regényeiben azok közül, akik alkonyatkor érzik jól magukat és őszkor. De mégis mint a Reménytelen Nemzedék költője fog élni az emlékezetekben és az irodalomtörténetben.

## MAXIMILIAN HARDEN.

Bernick konzul megvallja és jóváteszi fiatalkorának és férfiéveinek tévedéseit és tévesztéseit és belső egyensúlyának helyreállásáért, a nagy nyugalomért lemond a társadalmi megbecsüléstéről. Az ibseni posztulátumok közül talán éppen az őszinteségnek ez a követelése szisszentette fel a lehangosabb megrökönyödést; hiszen a nemes, tiszta norvég író máskor mindig egy kissé ellenzék is volt, a Társadalom Támaszai azonban nehézkesen és mégis szinte erőszakos határozottsággal olyasminek ad alakot, ami némaságba burkolva eljutott minden-hová és ott van mindenütt, ami lenn szégyenkezik és rejtőzködik minden lélek mélyén. Mindenki akar néha igaz és őszinte lenni, mindenki vágyott már kétségbeesetten arra, hogy életével megjelenítse mivoltát és megmutassa magát olyannak, amilyen. De nehéz sor jónak lenni; nagy ritkán szánhatja el magát egy csak kissé finom valaki arra, hogy sokat használt, piszkos mondásokat vegyen ki a mások szájából és elismerje, hogy csak annak az útja vezet a lelki üdvösséghez ebben a földi életben, aki alárendeli magát egy különbségtevésekkel alig ismerős, durva fonálból szövött etika rendelkezéseinek. Akkor inkább még megmarad az ember a törtetésnél, a kiméletlenségnél, az önzésnél és megfizet érte a magáéból és magával. Bernick konzul vagy Maximilian Harden szívós természete azonban elbirja a tisztító, hús gyónást.

Hardennek valójában mindig erős hajlama volt az őszinteségre. A nagy pör idején úgy mozgott, beszélt, úgy viselkedett, olyan maszkot használt és olyan fogásokhoz fordult, hogy az egykori kis ripacs sohasem érezhette magát megtagadottnak. A művész elcsodálkozik az egyszerűn is, meglepődik a természetesen: ő természetesen találta a legcsodálatosabb fordulatokat. Habozás nélkül betelepedett a Walhalla egyik trónusszékében, mert éppen üresen találta és senkit sem látott a közelben, vállára kerítette a vaskancellár ott felejtett palástját és hogy kezébe fordult az öreg gereblye nyele, egyszeribe belegereblyézett a sűrűbe. Így az egész nagy felfordulásért voltaképp nem volt felelősebb, mint amilyen bűnös a nagysárfészeki Hamlet a szépséges Ofélia halálában.

Bizony ripacskodott Harden, de legalább egész lélekkel tette, leplezgetés nélkül és szépen végzett munkájáért méltán tapsolt neki két világrész karzati közönsége. Senki sem irigyelheti tőle a számlálhatatlan sok tenyeret. Mária, aki pedig királynő a mennyeken, elfogadta a felajánlott bukfeneket és megjelent a jámbor csepürágónak. Harden is összeszedte tudományát és felajánlotta ott, ahol örömmel látják az ilyesmit. Megérdemelte híveit és hívei megérdemelték őt.

A Zukunft jeltelen első cikkeinek már azelőtt is megvolt a közönségük, azontúl pedig mély áhítat fogadta a felhíresedett férfiú minden szavát. A közhit Nietzsche halálával reá hártotta a német próza fejlesztését. Látnok, suttogta a szóbeszéd, tekintete lehatol a bőr és a hús mögé. De, amit a szem szétbont, azt a toll újra összerakja és attól fogva a feltámadott olyan, mint a kristály, átlátszó és érthető. Hiszen magától a nagy szerkesztőtől egy szóval sem hallotta senki, hogy őt jelentették volna a régi jóslatok, a szerkesztő csak éppen engedte, hogy az apostolok higgyenek benne és beszéljenek róla kedvük szerint. Teltek az évek. De aki egyszer megízlelte az őszinteség örömét és mégsem hajította el saját magát és azonfelül az egész nagy világot, az előbb-utóbb csak legyőzi a kísértéseket. Harden is kilépett végre a tömjénfelhőből és meggyónt hangosan, érthetően. A gyónás szükségszerűleg következett el, csak a gyónás formája nem volt determinált és Harden a lehetőségek közül talán a legszebbet választotta.

A nem első és kellemetlen emberek is rájutnak, néha valamire életük intenzív pillanataiban: az önleplezés egyszerűen történt meg, a legnevezetesebb cikkek egyik részének összegyűjtésével. Ha valaki egyszer már a jó ember, akkor írhat rosszat és újra rosszat és megint rosszat és

mégis csak csodálkoznak, hogy a jó ember ilyen rosszat is tud és annyi rosszat tud írni és nagy a csodálkozás, hogy milyen jó is lehet az a jó ember, ha mindig rosszat mer írni. Harden könyve megfolyamodja a pörújítást most, mikor Alkalom segéd már beszüntette a munkát.

Köpfe a cím. De nem azok a fejek gurúlnak elő, amelyeket az éles penecillus annak idején lemetszett a megfelelő nyakakról. Már ez is majdnem csalódás, hiszen oly ízlésesen tud tálalni a könyv szerzője. Milyen finom kis stilizált vértócsák vezették le a pillantást a hullott állú fejről a frissen fénylő ezüst tátra. A nyakazás ezúttal bizony elmarad, de mintha stílusosan egy kis fejelés akarná érte kárpótolni az olvasót. Férfiak és nők lépnek a színpadra, fölvonul az író és a kancellár, a császár és a művész. De mellől felfelé mind merev: az arcok elnagyoltak, élettelenek. Eredetileg talán egyikük sem ütötte meg a mértéket, de a mérleges széles jókedvében válluk közé csapott szép, nagy fejeket a saját készítésükből.

Mindegy már, hogy tetszettek-e ezek az arcképek első megjelenésük idejében, vagy sem. A Köpfe megjelenése eloszlatta a hazugságot, megjött az a nap, amelytől fogva Harden nem számíthat többé az írók között. A könyv feuilleton-pszichológiát mutat az állítólagos léleklátás helyén, korhad, ódon retorikai váz bukkan elő ott, ahonnan az ember, a kor és a környezet esetenként más alakú egymáshoz valóságának kellene kitűnnie, közénk ereszkedik a stilművész és nini, fakó, foszlott szólamhímezéseket visel nyakában. Eltűnt a közmondásos műveltség, nem függenek össze és nem rendezkednek el a dolgok és a történések, csak tömérdek adat uszkál, kering ok és cél nélkül.

Az egyes cikkekben tömérdek apró adat van elhintve és ezek mintha javarészt a szereplők magánéletéről és legszemélyesebb mivoltáról beszélnének. A gyűjteményben a sok on-dit-nak elevenen és érdekesen kellene csillognia, hogy azzal az érzéssel tehesse le a kötetet az olvasó, mintha előkelő szalonból távozna, ahol bennfentes, rossznyelvű emberek finom mosollyal kis történeteket mondtak el, udvariasan és figyelmesen hallgatták meg egymást és csak ritkán vetettek szomszédjuk elbeszélésébe egy könnyű és világító célzást. Az ilyen szalonokban halkan csevegnek és alig hangsúlyoznak. Ismerik a többiek ízlését és nézeteit és egy kissé hozzájuk simulnak. A társalgás tónusa már néhány lépésnyi távolból szinte általános és semleges. Kellemes, nevelt kézadások kísérik ki a búcsúzókat. Lenn, az utcán, a lármában nem is lehet emlékezni többé a könnyedén és látszólag szeszélyesen ide-oda sikló, halk szócsereire, a szél első meglebbenése szétfújja a pókhálófátyolt: de akkor egyszerre előbontakozik egy-két nagyállásúnak és más nagyoknak és kicsinyeknek néha szellemes, néha lélektelen, de mindig élesre határolt profilja. Ezer ilyen memoirejük és leveles könyvük van a franciáknak. És tízével lehetne felsorolni a párisi lapok régi és új chroniqueurjeit, kiknek összegyűjtött feljegyzéseiben gardéniát hordanak gomblyukukban, mosolyognak, integetnek, ügyetlenkedni és kedveskedni tudnak nagy emberek, kiket pedig ma már szinte csak szobruk merev tartásában lehetett elképzelni. Most más helyen nyílik föl egy könyv és rég elfelejtett, jelentéktelen nők mulattatnak úgy, mintha néhány perc előtt összeösmertetett volna bennünket valaki és most együtt ülnénk egy szobasarokban vagy sétálnánk a főúri park egyik fásorában. A franciáknak ez az egész irodalma, ez a nagy könyvtár másutt csak egyes, ha nem is nagyon ritka példák sora. Még Brandesnek egyik-másik kötetében is egymáshoz simul és határozott alakot ölt a sok irizáló apróság. Pedig itt többnyire befelé élő emberekről esik szó, akik lehetőleg összehúzódnak és iparkodnak minél ritkábban megmozdulni.

De a nagy tettek eszközlői, a cselekvés páncélos hősei mindjárt nem látszanak többé ilyen megmunkálásra alkalmasabb anyagnak, amint Harden éles hangjával, nevetlen, lármás beszédével már messzire elárulja, hogy gyakran súlyos lépések dübörgését, a rohamra röpített dragonyosezred patkókopogásának pokoli muzsikáját kell túlsüvöltenie. A szalonban egy szinte akaratlanul megnyomott szóra pontosan elhelyezkedik a mondat. A csatatéren az

érthetőséghez igazodó alaphang már úgy kalapálja a füldobot, hogy a legnagyobb erőfeszítés, a végső fokozás sem hallatszik ki a szörnyű, egyenletes kattogásból. Napoleon négy-öt szóval buzdította katonáit, Harden sorozatokat akar előadni intimitásokból a piramisok előtt és a csatatéren. Jó a melle, lélegzete sokáig nem akad el. A hosszú, támolygó mondatok kiegyenesednek, összekapaszkodnak és széles rendben elrobognak. De hiába minden. A rendkívüli ember kézmozdulata csak egy kis valamiben különbözik a közönséges mozdulattól és éppen ez a kis valami az emlékezetes. Ott támaszkodik a pamlag hátához egy kis vánkos és itt fordul ferdén egy karosszék, amiért csak ez lakhatott a szobában és az nem. Az intimitást egy kicsi árnyalat kapcsolja Bismarckhoz, anélkül akár Bethmann-Hollweggel is megtörténhetett volna. De hogy lássanak és figyeljenek árnyalatokat a Harden mondatok, hiszen vakok a puska-porfüsttől és belesiketültek a nagy kavargásba. Csak a conferencier nem veszi még észre a siker mámorában, hogy történetei hangsúlyukkal érdemelték volna meg az elmondást és a hangsúly bizony egészen elveszett.

A nagyhangú pátosz megfojtja az on-dit-eket mind és ami a legfatálisabb az esetben: Harden voltaképpen szórakozottságból tapossa le sorjában pointjeit. Hiszen nem is kellene így lármázni, ha észrevenné, hogy amikor ő kezdett beszélni az öreg Vilmosról és Bismarckról, már régóta nem szóltak a gravelottei ágyúk.

\*

Ha valaki nem tudja beszédmódját mesterségéhez alkalmazni, akkor beszédmódjához kell mesterséget választania. Harden jellemzései nem egyszer halotti beszéd formájúak, néha egy ravatal feje a szószerék és itt szabad hangosnak lenni és nem kell árnyalatokat megcsillantani.

A halál ujja rámutat arra, ami kicsi és törekeny volt a távozó emberben és különválik belőle az elmulásra ítélt és megmaradásra érdemes. Az életnek és a történetnek szubtilis különböztetései megnövekednek és foghatóvá testesednek a kiterített halott látogatói számára. A történetesnek, a csak egyszerinek, a körülmények igazításainak sűrű szövevénye feloldódik és megjelenik födetlenül az, amit kiki a bölcsőjébe kapott útravalóul, az elrendelés, az örök. Az államférfiút, a művészt életében elkiséri a fajból, a környezetből kisarjazottság és a raison és ezek ketten öröködnék azután a nagy halottak emléke fölött. Közülük esik az a néhány nap, amikor az államalkotót titokzatos sejtelmek öltöztetik fel utoljára, a művész homlokáról az elmult álmok törlik le a gondot. Kisimulnak a ráncok, jegyeikkel eltűnnek a napok. A halott egyszerű, szép, értelmes szobra magának és az ilyen szobrok valahogy mind hasonlítanak egymáshoz. Talán nem is fájdalomtól csuklik el a hang, talán nem is a gyász nedvesíti bizonytalan látásúvá a szemet, talán a nagy, az örök tiszta alakja érezteti ködösnek és nehéznek a levegőt.

Senki sem meri elküldeni a csöndet. Most lép elő Harden. Pillantása tiszta, nem fátyolos. Megszólal és hangja nem remeg, de ahogy nincs benne semmi alulról feltörekvő vagy magasból lebocsátkozó: nem lehet és nem szabad többé azt hinni, hogy az egyszerű, az értelmes a szép fog most felhangzani egyszerűen, szépen és értelmesen és erővel, mint a görög színész álarca mögött a végzet, a Moira szava. Nem látott és nem érzett teljesebben és tisztábban a többenél az, aki most beszél. Nem látott és nem érzett ott, ahol a többiek láttak és éreztek: ezért tud beszélni. Nem téved részletekbe, de aminek nagynak és magától értetődően nagynak kellene lennie, azt erőszak és durvaság gyúrta össze. A halott arcán az egyetlen bölcsesség jelenik meg, a Harden-öntésű maszkról kezdetleges és goromba pszichologia vigyorog. A koporsó fűrészpor-vánkosán nyugvó fej feleletnek mutatja a kérdést és kérdőpontot tesz a felelet után. A maszk öntelt esprit d'escalierja megoldja a nehéz problémákat. Itt valaki racionalizált mindent, abban a percben, amikor még a dolgok is felszabadítják magukat a perspektiva rendje alól; racionalizált szeretetlenül és kimélethíjjasan. A bonyolult és néha

követhetetlen okoskodások finom hálóinak sem ilyenkor van az idejük és most egy pórias kéz durva kötelet font belőlük és arcunkba suhint.

A koporsó mellől igazán úgy kellene beszélni, mint a hadsereg előtt. A vezér is a küllőn tartja kezét és ha megadja a jelet, elindul a sors vasszeges kereke. A vezér is a sorsot szólaltatja meg, mint a halott dicsérete. Itt is, ott is olyan szavak kellene, amelyeknek testük van és a szavak úgy kapcsolódjanak össze, szilárdan és áttekinthetően, hogy minden mondat olyan legyen, mint egy nagyszerű szakcsoportozat. Milyen kicsi és szegény most Harden, mennyivel több volna az ő ékesszólásánál néhány szürke és töredezett, de valahonnan és valamiből jövő szó. Amikor az arkangyali kürtnek kellene megharsannia, szánalmasan gyöngö a legtelitor-kúbb kiáltás is, ha nem szólal meg benne, ami egy és minden. De vannak emberek, akik behunyt szemmel még sohasem láttak nagyobbaknak más embereket, mint amekkorákra éber pillantásuk kimeríte őket.

\*

Sehol sem mutatkozik élesebben és bántóbban az emberfajta kétfélesége, mint Hardennek nagyok után készített arcképeiben. Vannak emberek, akik mennek előre és mennek egyenesen és nem állanak meg és nem térnek le az útról, mert mögöttük kopog szüntelenül és egyenletesen valaminek a lépése, ami előre-hajtja a lándzsavasnál hidegebb és hegyesebb és keményebb fejét. Vannak azután emberek, akik tehetnek így és tehetnek úgy, járhatnak és állhatnak, indulhatnak egyenesen és használhatnak keresztútakat kedvük szerint. A sorstól eljegyzetteknek minden csak egyféleképen lehetséges, az élet csak csodálatos valósítása annak, amit egyszer, régen, valahol, valahogy megálmodtak.

A többiek válogathatnak, nekik vannak véletleneik, csak nincsenek kérdéseik és nincsenek igazi ámulásaik, mert amit kérdeznek, arra ők maguk talán néha nem tudnak felelni, de a felelet épp úgy megvan, mint a kérdés; mert mindig csak egyes dolgokra kérnek magyarázatot, az összefüggések rendjén belül. Sohasem az egész problematikus, az élet mint egység; hiszen az ő életük csak sok nap és folytonosság nélkül való.

Mély szakadék sötétlik a sors és a véletlenek embere között. A szélek nem túrnek hídat, az egyik nem juthat át a másikhoz. De oly kevéssé szellemesen még senki sem próbált hídat verni, mint Harden. Benne bizony a nagyságon kívül nincs meg a nagyság tisztelése sem. Még a csodálatos, szeszélyes szirmú orchideák sem rejthetnék el az ilyen fogatkozást, a papirosszagú szóvirágok pedig csak szembetűnőbbé teszik.

Harden emberei nincsenek és ezért nem is léphetnek ki magukból. Nem alkothatnak, nem teremthetnek, hiszen nincs miből. Ezért áll Menzel olyan idegenkedve képei előtt és ezért nézi olyan ellenségesen Böcklin saját formálású világát. Még a színész alakjai a legértettebbek itten: a játszott életek, az árnyékképek; de az árnyékvetőt, a színészt, akiben a sok alak együtt van, már nem éri el Harden pillantása.

## SERAPHIMA ASTAFIEVA

„C'est un metier dur,  
que d'être belle femme.”  
Bandelaire.

### 1.

Mademoiselle Astafieva nemsokára talán fel fogja támasztani a csodálatnak és hódolatnak azt a különös fajtáját, amely a tizennyolcadik században Páris középpontjává tette Mademoiselle Guimardnak a Chaussée d' Antinen épített kis csodapalotáját és nagyapáink idejében halt meg, amikor Elsler Fanny piskótalábai utóljára lebegtek a dobogó deszkái felett. Cléo de Mérode, Otero, Isidora Duncan, Else Wiesenthal népszerűsége mulékony, felületes, bár nem teljesen jelentéstartó divat volt. Ez az orosz nő (akinek neve olyan hosszú és olyan lágy, hogy csak keresett dallamossága miatt nem illene bele egy Tolsztoj-regénybe), ez a nő ma még az orosz balletnek nem is első csillaga: de néhány vagy néhány száz estén majd kitáncol magának tíz sort, ha ugyan nem egy egész fél oldalt eseménytelen napjaink krónikájában.

Gyaloghintó hozza be a színpadra és ez a gyaloghintó nagy, súlyos, csupa elefántcsont és csupa aranyveret. Rés nem nyílik rajta, teljesen zárt. A zsidók frigládája lehetett ilyen, Salamon király jeruzsálemi templomában. A tizenkét magasfövegű, feketeszakálas asszír rabszolga lassú áhítattal térdel le, amikor drága szőnyegekre helyezi a szent terhet. Négy palotahölgy odalép és borzongó habozással a hintó kilincse felé emeli drágakövekkel és aranykarikákkal ékes, meztelen karját. A rabszolgák, az eunuchok, a testőrök, az állami méltóságok, a főpap, az egész udvar, mind arca borulnak: a négy palotahölgy egyenesre kinyújtott karját a homlokától talpáig sűrű fátylakba burkolt királynő alá tölja és így merevre fagyott karral állítják fel a megmerevedett terhet a magas, aranylábú elefántcsontzsámolyra. A királynő most magasra kinyúlott, keskeny mumia és csak valamilyen csoda tarthatja fenn így, olyan egyenesen mozdulatlanul, mintha valamilyen pompáserejű nyilas a ködös magasból pattantotta volna le feszesre ajzott íjáról az aranyhegyű nádszálvesszőt. A palotahölgyek újra végigterülnek a földön: most mind a száz díszbe öltözött, tarka ember imádja a titokzatos bálványt. Százig lehetne számolni és a színpadon semmi sem moccan.

Azután hét pár rabszolgánál jön, mind fiatalok, válogatottan szépek és páronként megkülömböztethetetlenül hasonlítanak egymáshoz. Nagy, merev lépésekkel érnek a zsámolyhoz és lebontják a királynőről a hét sűrű selyemfátylat, egyiket a másik után. Előbb a gyöngyszalagos aranszandálók csillannak fel és a két láb térdig és az első fátyol óriási bűvös körben a zsámoly köré fekszik. A körök egyre kisebbednek, már majdnem elérik a zsámolyt: a királynő két kis melle kerek és kemény, mint az egyiptomi gránátistennőké. Csak az arca földött még. Mikorra fölcsillan a két nagy, sötét szem és lassan egy kevéssé szétnyílnak a skarlátpiros ajkak: újra a földhöz szorul minden homlok, mint mikor az aranykupolás templomban rámosolyog az áhítatos zarándoksereg a merev, orosz Máriakép. De Mária még Oroszországban sem így mosolyog. Ez a mosoly messzibb, keletibb, ősi az övénel. Felénk csak két ilyen mosoly van. A teneai Apollo mosolyog így, a már nem kő és a még nem isten és Gioconda, a Leonardo festette képen.

Így vagy úgy, nem erről a földről való ez a nő: a karperecek, a köszöntyűk, a nyakláncok fedetlen fehér testén, a drágaköves öv keskeny derekán úgy különválasztják őt a környező világtól, mint a képet kerete.

...A nagy Hamilkar leánya a palota lapos ormára lép, lantpengések ereszkednek le felőle, keskeny, fehér alakja a két fáklya között ezüst mellű az éjszaka fekete bársonyán - és egyszerre elhallgat az ittas hadsereg. Akkor is akadt, most is akad egy vakmerő férfi, aki magának kívánja a kincset. Most is gyorsan, rohamosan kergetik egymást az események.

A királynő elé hurcolják a felségsértő, szentségtörő férfit, ítéletre. A királynő kegyelmes és ad neki egy hosszú, forró ölelést, amelyért csak meg kell halnia.

## 2.

Astafieva több és flaubertibb Salammbônál. Mozdulatlan testében és minden mozdulatában az adomány, mint végzet jelenik meg és megmutatja, hogy Salammbô is Flaubert sorsának osztályosa. Flaubertnél belátóbban és szomorúbban senki sem nézte életét, amelyet úgy felfalt az elrendelt művészet, mint Balzacnál a számbórt a kívánságok - és mégsem mondja ki Salammbô, hogy a szépségért is az élettel kell megfizetni, az élettel és nem a halállal.

Flaubert leveleket váltott George Sanddal, leveleket váltott más nőkkel is, de nem közelítette meg e harmadik császárság idejének néhány igazán nagy kurtizánja közül az egyiket vagy a másikat.

Ha ezt az élményt nem engedte volna el magának, akkor az Education Sentimentalenak egy éppen nem kimerített epizódalakja helyett alighanem akadna levelezésében néhány olyan darab, amely egész konkrétan meghatározná azt, ami teoretikus fogalmazásban elvont lesz és kissé misztikusan fog megjelenni, habár a feltevést egyetlen a múltba vagy az életbe vetett pillantás teljesen igazolja.

Kétféleképpen szép a nő. Az istenanya, a fájdalmas császárné, a boldog fiatal feleség, a jó háziasszony általában lehet szép is és eszményített, tipusa csakugyan mindig szép. De mindahányuknál csak az arányok tisztaságának, a teljes kiegyenlítettségnek, a tökéletes helyükrevalóságnak külső igazolása a szépség, szépek úgy, ahogy minden céljának megfelelő és észszerűen tagolt eszköz és épület szép. Szépek annak, akiről gondoskodnak és főleg szépek, mialatt a számukra rendelt hivatást végzik. Csodálatra méltóak és csodálják is őket gyakran addig, amíg meg nem jelenik a másképp szép nő, az irracionális szépség, aki nem azért szép, mert hasznos, vagy jelentékeny, vagy szent, hanem azért szent, jelentékeny és hasznos, mert szép.

Már a régi kelet is ismerte ezt a szépséget, de egy istennőt formált neki és az okatlan kegyetlenségnek, vámpirajkakat faragott bálványképére és vad véráldozatokkal engesztelte Asztartét, Mylittát. A görögök kiderült világnézete a legfehérebb márvánnyal helyettesítette a sötét köveket. A trójai vének megbocsátják az ősi oltár és fiaik pusztulását Helénának, amikor elmegy mellettük. Csoda telik be láttára a lelkeken és széles levelű virágok serkednek lábanyomán: de pillantása pusztít és halálos. Ha a mitológia és a hősi mesék korából a nemrég múlt időkre szökik át a pillantás, átugorva a francia forradalom füledt napjait, amikor nem csupán a női szépség volt részeg a vértől: akkor ott látja Lady Hamilton árnyékát Nelson szobrán; Lassalle elérte becsvágyának célját, teljes hatalmú vezére volt a munkásrendnek, Bismarck közreműködését kérte az egységes német birodalom kialakításához: jön egy mosoly és a sötét Herakleitosz bűvára, a nagyszerű tribun szinte követeli magának Racovitza golyóját; Franciaország néhány évnyi közben temette el ilyen nők miatt a köztársasági eszme legszebb szavú bajnokát és az utolsó császárság groteszk álmodóját: Gambettát, a háborús idők polgári diktátorát és Boulanger, a fehérlovas tábornokot. Babaarc, kék kislányszemek, a

plakátok Gibson-girlje: erőszaktevés, revolverdurranás, bosszú füstölög alakja körül és életek törnek el könnyű léptei alatt. A Thaw-pör anyaga épp oly tanulságos, mint Homerosz és a biblia.

A múlt század második felének példátlanul nagyhatású költője Wagner: és a wagneri zenedrámák hatalmas sorában mindig újra és újra a szerelem viharzik, a szerelem a bűn és a megváltás, szerelem a győzelem jutalma és célja, ujjászületés a szerelem és diadalmas halál. Félelmes fenségű akkordok és ezer gyönyörű vers beszéli, hogy mi a szeretett nő a férfi számára és senki sem kérdezi, milyenné teszi a szerelem, a sokak szerelme vagy egy igazi férfi igazi szerelme a nőt.

Igen, Flaubert kellene ide, vagy Stendhal, vagy Dosztojevszky és talán nem is levelek, de egy hosszú, ráérő regény; a meztelen lélekrajzi szkemából éppen a legfontosabbnak kell kimaradnia, az árnyalatoknak, az apróságoknak, annak, ami az egyes fokok között van és a mindennap felszívott súlyával hitelesíti a különben groteszk kilengéseket. Hiábavaló is így elszámolni, hogyan veszíti ki lába alól a realitást, a szilárd talajt a végzetesen szép nő, hogyan alakul át eleven emberből merev oltárrá, mikép kezdi köteles adónak érezni azt a férfiatitűdöt, amely eleinte megfélemlítette. A nagy szerelem az élet irracionálisának áttörése a józan ész bástyáin: az ilyen szerelem tárgyát minden felemelt és lesújtott áldozat szereti démonul tekinteni. A nő pedig elhiszi démon voltát. Homerosznak nem ízlése szerint való a detektív-munka, a lélek mellékútjainak kinyomozása, csodához folyamodik tehát, isteni beavatkozással magyaráz. Az analitikus regénynek nyomról-nyomra kellene ezt az átváltozást követnie, annak a kimutatására, hogy itt nem kóros folyamat, nem patológikus fokozódás történik, hanem csak alkalmazkodás: némely nagyszerű nő előtt addig hajt térdet mindenki, amíg királynő lesz belőle. Altenbergnek van egy kis meséje egy ilyen félbemaradt királynőről. Amerre a fiatal Anitta járt megálltak az emberek, tágranyiltak a szemek, elcsuklottak a hangok. Anitta megtudta, hogy szép és látta, hogy a szépség hatalom, de még fiatal volt. Még fiatal volt, amikor jött egy férfi és elvitte magával feleségül. A csodálatos kisleányból feleség lett és mindent elfelejtett. Csak évek múltával emlékezteti férje a régi izgalmakra és akkor Anittában megmozdult egy pillanatra néhány rég álomba merült sejtés. Ami Anittának egy fényes és titokzatos ékszer, mely elveszett egyszer valahol a múltban: az növekszik koronává, örök díszsé és örök teherré az eseményesebb életű ilyen nő számára. Bármilyen hihetetlennek lássék is, az átlagra berendezkedett élet még ma is képes így, szinte gépiesen mximizálódni. Vannak, akik orosz cároknak születnek, a dalai láma is csakugyan van és a szép nő lassanként azonossá válik a beléje helyezett hatalommal, ha nem tud úgy menekülni előle, mint Anitta.

A férfiak közül minden második erejének, energiájának találékonyságának teljességével fog bele egy nagy, idegölő és lélekrabló küzdelembe, feláldozza a tavaszt, a napsütést, a csókot, egész fiatalságát, hogy rokkant derékkal, hajlott gerinccel, a vágyak hervadásának idején kezében legyen az államtitkárság, a bankigazgatói állás, vagy egy más stallum, tehát a pénz, a más fölött kiválás, a hatalom. Bizonyos szerencsétől és véletlentől pártfogolt ritka kivételek vannak, de majd mindig szörnyű az ára az áhitott hatalomnak. A fiatalság nem alakulhatott ki természete szerint és a megcsonkított, megtagadott természet kegyetlen bosszút áll, mikor a hatalomszomjúság nem ad többé lendületet és felfelé törekvést a révbe érkezett roncsnak. De még így is gyakran van valami démonikus a fásült fejű, béna kezű hatalmasokban, szeszélyeik megvalósíthatósága teszi őket rejtélyesekké és az, hogy nem kötelesek számot adni elhatározásuk indokairól.

A női szépség van olyan hatalom, mint az államtitkáré vagy a másodosztályú bankigazgatóé: és néha úgy rendel el tetteket, úgy dönt emberek és sorsok felett, mint a profán világ legmagasabb hatalmai. Itt kár volna példákra hivatkozni vagy elméleti magyarázatot keresni.

Csak körül kell nézni az emberek és dolgaik között. És ez a hatalom fiatal, rugékony, friss izmú, friss idegű testekbe helyezkedik, és a női szépség virágzásakor virágzanak ki a nő öntudatlanjából a leghevesebb és legkülönbébb vágyak. Mikor minden ébredés mohó vágy és míg minden lenyugváskor valami tettért, eredményért, eseményért számoltatja be a napot a mohó és szilaj lélek: akkor van az igazán szép nőnek könnyű módja és elismert joga minden áhításának valószínűsítésére és minden szomjúsága csillapítására. Minden emberi léleknek van centruma, súlypontja, ahonnan nézve rendbe fűződnek és egységesek vágyai: de ez a valódi súlypont többnyire sokkal mélyebben van a lélek felszíne, tükre alatt, mint a tettek sejtetik. Az élet szigorú és az öntudatlanból felrajzó vágyaknak bizonyos konvencionális alakra kell szűrődniük megvalósulásuk előtt az öntudatban. Ez csak mesterséges, külső körülményektől támasztott gátja a vágyaknak: de még a hatalom is kénytelen az élet ekszigenciái alá rendelni vágyai kielégítését. Csak egy hatalom járhat el szabadon és tekintet nélkül: a női szépség.

A szépség hatalmának természetesen nincsen szankciója, nincsen olyan kodeksz, mely paragrafusaival ítéletet mondana azok felett, kik nem teljesítik a nagy nők rendeleteit. A parancsok teljesülésének ez a biztosítatlansága szintén hozzájárul a nő démonivá hasonlításához. Hiszen ott keresi a gyanú a démoni erőket, ahol az ok és az okozat viszonya nem egészen tiszta, nem minden momentumában indokolt. A büntetés nincsen kiszabva: csak mint homályos sejtés veti árnyékát a kételkedők lelkére. És éppen ezért félelmesebb és megdöbbentőbb az ilyen bűnhődés a büntetőtörvénykönyv büntetéseinél. Stendhal, sajnos, csak elméletileg tárgyalta a szerelem problémáját teljes egészében és igazi természete szerint: de a szerelem ellen vétésnek büntetését pontosan leírja Julien Sorel sorsa. Julien még csak nem is tudja, hogy sorsa egy nőtől függ: és függése így még erőszakosabb és kiméletlenebb, vétsége meg nagyobb, bűnhődése még keményebb. És a bűnhődés adja csak meg azt a perspektívát, ahonnan Julien a nőtől determinálnak láthatja élete útját. A Gegenspieler azonban nincsen meg a Rouge et Noirban: a szeretett nő csak szenved hatalma által és nem eszmél fel hatalmára. Pedig éppen hatalmának fájdalmas öntudata a tipikus lélekállapot a nő démonivá hasonlításának első idejében.

De ha teljes is az áthasonulás, azért a mindennap persze, a kenyérgondok és a józansági reakciók megnyirbálják és kifésülik a nagy pillanatokat, a hirtelen felnövekedéseket, társadalmi formák közé szorítják a démoni nőt és tükröt tartanak a férfi elé, aki úgy hiszi, hogy sorsával találkozott. A színpadon, az irodalomban könnyebben bonthatná ki szárnyait ez a béklyózott végső lehetőség. Ha Hernaniban az emberek olyan nemesek, amilyenek szégyelnek és olyan gonoszak, amilyenek nem mernek lenni az életben, akkor miért ne viselkednének néha bolondul, egy olyan területen, amelynek határánál az ész amúgy is lemond. Az ilyen nővel Horaciusz vagy Montaigne nem találkozhatnak, Goethe pedig csak az élet teljeségének birtokbavétele után néz vissza reá, a Faust második részében és néhány hónappal halála előtt megkönnyebbülve vallja meg Eckermannak, hogy mindig távol tudta tartani magától a démonikus hatalmakat. Wedekind meri csak feloldani az elemeket, de maga is elvesz viharukban.

Nem azért kapott a szépség sorsvolta művészi formát és végleges megjelenést, mert egy kedves koreografus a kegyetlen királynő szerepét szabta Seraphima Astafievára, hanem teljes lendülettel felszínre kerül ez a lehetőség, mert Astafieva mozdulatain és néha mozdulatlan testén át az ember és a sors találkozásává kell emelkednie akármilyen mesének és akkor ez a találkozás legfőbb jótéteménynek látszik. A Haramiak nem rémdráma és megvan a helye valahol a Viharral és a Hamlettel zárott sor legelején, mert a nézőtőren mindenkivel felismerteti magát az egyik vagy a másik Moort és mindenkivel elismerteti, hogy gyengesége, tehetetlensége lemondatta őt a reá váró legnagyobb kielégülésről, a számára rendelt egyetlen igazi boldogságról. Mikor az utolsó fáradt becézgetés után, - mintha ez a szerelem mindig

fáradt volna, - Astafieva megtölti a méregpoharat, a Covent Gardenben ülő háromezeröttszáz ember valamilyen rég beléje idegzett ritus egyik szertartását látja maga előtt és tudja, hogy a férfi teljes nyugalommal fogja kiüríteni az italt, mert ezzel csak kifelé ad kifejezést valaminek, ami befelé már rég elvégeztetett. Azon az estén szükséges volt, amit Astafieva tett, szükséges volt, amit a férfi tett és szükséges volt kettőjük találkozása.

Astafieva nem egy csodálatos alkalom, amely kivételes elhatározásokra és beszámíthatatlan cselekvésekre készíti a megbűvölt embert; inkább segítség: feloldja a kötelékeket, elhárítja az akadályokat, lehullanak a sorompók, szabad az út a csúcs felé. Akik nem üdvözülnek a hitben, üdvözülnek a nőben, ha különben arravalók.

És ez nem is lira: hanem majdnem természettudomány. Az ember nincsen egyedül a világűr Robinson-szigetén, a földön: van egy Péntekje, a méh. A méh is az ő módján lép szövetségre, az ő módján tölti el munkában kicsiny életét. És szintén nem tudja, hogy mirevaló örökös munkája. És amelyik herének megadatik a királynő szerelme: az menten a halálba szédül át az ölelésből. Életének a nagy pillanat utolsó pillanata: utánna holtan bukik le a levegőből. A méh élete-munkája nem létfenntartás, hanem bonyolult, magáért való, ismeretlen célú igazi munka, mint az emberé. Az ember igazi szerelme halálos, úgy mint a méhé. Csak nézze valaki olyan magasról az embert, mint az ember a méhet: egyszerre meglátja, hogy az emberiség épp olyan gépies céltudatlansággal végzi el nemzedékenként és naponként munkáját, mint a méhkas vagy akár az acélcsontó rotációs és hogy a szerelem épp úgy leteríti a nagy pillanatra rendelt embert, mint a szerelemben részes méhet.

### 3.

Csodák nincsenek, legalább úgy hirdetik az írástudók, amióta újra meg tudtak állapotni a csodáknak bizonyos hierarkiájában. Tehát sem a föld, sem az ég nem rejt csodát és így Astafievának is meg kell magyaráznia tudományát. Eléje tolakszik, kíváncsian és fölösleges-ségét nem is sejtve a vizsgálóbíró és számonkéri: hogy csinálja?

Hogy csinálja? A válasz még a megmagyarázhatóság korlátolt területén sem lehet pontos, mert ha világos akar lenni, kétfelé kell bontania azt, ami éppen egyvoltánál fogva hatékony. Astafieva hatásának az a szavakba foglalható oka, hogy teste és mozdulata maradéktalan és szinte élesen tiszta kifejezősége ellenére is, minden pillanatban és minden átmenetében teljesen dekoratív, ornamentális elrendezettségű. Az egyes eset úgy kapja meg a szükségesség, az általános érvényűség kenetét: a tény súlyával, tiszta határozottságával jelenik meg és mégis jelent. Mikor a hét pár rabszolganő lebontja a merev testről a hét fátyolt, a lélekről is leoldód-nak a leplek, az egyik a másik után és amikor Astafieva először nyújtja ki maga elé, egész egyenesen bábús mozdulattal, két karját, akkor felfelé fordult tenyerén ott tartja egész meztelen lelkét. De kontúrja olyan régi, elmúlt ezredek emlékeiről oly ismerős, hogy már most sem és ettől fogva végig sohasem egy nő, hanem a nő, az a fajta nő.

Természetesen sovány, sok rajta a szöglet, vonalai élesek. Mademoiselle Guimardt is a gráciák csontvázának gúnyolták a felvilágosodás filozofusai, de még a halvány emlék, a Fragonard-kép is megmutatja, hogy a lényegére kivonatolt grácia volt minden megvolt benne - minden fölösleges, minden ismétlés nélkül és ez a szükségesség tette félelmetessé, titkozatossá. Astafievának is hihetetlenül karcsú a felső teste, a nyaka, a karja, a lába, ha ugyan hajlékony-ság a vonalnak az a tehetsége, hogy ezerszer és ezerféleképp eltörve is folytonos és folyékony tud maradni.

Minden vonaldarab egy mondatrész, a törések pontok, vesszők vagy felkiáltójelek, a mozdulat, az egész test felszökkenése, alápatakzása, csendes hullámozása szaggatott lüktetése: teltsengésű himnusz, zokogó panasz, fáradt beletörődés, kemény követelés vagy közömbös kielégülés vagy más valami, de minden pillanat oly teljes, oly befejezett és oly kötött, mint egy szonett. Amellett egyik pillanat elhatárolhatatlanul változik át a másikká. Egy nagy, gazdag, sokat magábafoglaló ciklus, csupa szonettből. De ezek a szonettek nem hasonlítanak Shakespeare-éire vagy Keatséire, nem a kötött forma magaslatáról, távlatából mutatják a történéseket és a fájdalmakat, hanem éles, pontos jelentések illeszkednek ezekbe a négy és három sorokba. Nem csupán a tudomány haladásának útját jelölik halottak. Hány, de hány költő-élet törött össze abba, hogy a formába csak egy csekély töredéket tudott belevinni magából vagy mindig csak magánál maradt és nem tudott eljutni a formához. Astafieva a művészet megszakadatlan valósulása, az élet, amely minden alakulásában forma.

Astafieva tulajdonképpen azt mutatja meg, hogy milyenek a régi görög pénzekre kivert nők, a mereven felálló szárnyú Nikék és azok az Afroditék, akik a kis kör két átmérőjét törik éles szögekre, akkor ha kilépnek hieratikus tartásukból és mozogni kezdenek. A Phidiasra következő szobrásznemzedék márványba faragta, hogy miképp tartotta a tükröt maga elé, hogyan hullatta le a leplet arányos testéről, mint lépett a fürdőbe és milyen mozdulattal fogadta barátnőjét az ötödik századbéli görög nő. Méltóságos tartózkodás, telteblü ritmus. A test nem folytonos crescendo, amely végül egy szilaj mozdulatban teljeseedik ki, hanem nyugodt melódia, amelyben minden ütem egyenlőrangú a többivel. Astafieva régebbre mutat vissza, a hatodik századba. Még nem alakult ki a külső és a belső világnak, az életnek és a gondolkodásnak ökonomikus rendje, még nem érkezett el a nagy század, a multból kicsilllogó aranykor. Átmenet nélkül, hirtelen tör el a vonalat az alacsony fejlettségű technika: párdcu-ugrással szökken elő az elfojtott, egyenesre fogott szilajság, megpezsseg s szinte füstölög a forró vér.

Astafieva mozdulatainak dekoratívása tehát nem a rokokoszobroknak könnyű gráciája és még a nagy görög idők tömöttebb folyamatossága és egyszerű ütemű egyensúlya sem, hanem a szögletesebb, de nem kevésbé szükségszerű archaikus dekoratíváság. Megvan nála az öblöknek és a kiszögeléseknek, a formáknak és a vonalaknak elvontan is teljes egymásra- vonatkozása, megkötöttsége. Az ornamentális tehát nem szűnik meg akkor sem, ha a szobor lassú léptű bálványá elevenül, vagy akár szilaj csapongással, viharzó sirályként kezdi szelni a levegőt: a szükségesség nem kiváltságos pillanatok kísérője, hanem a nő teljességének, minden tevékenységének állandó, elválaszthatatlan attribútuma.

#### 4.

Felemás időben, felemás emberek előtt egyszerre megjelenik egy nő, aki teljesen egész, egészen teljes, akiben semmi sem tevődött össze két nem összevaló félből; az orosz ballet talán, saját szempontjából, nem célszerűen cselekedett, amikor ezt a nőt kihozta a fehér országból Párisba, Londonba. Neki köszönheti, ha feleútján megállt néhány kar és fejen felejtődött néhány kalap, amely különben bizonyára leereszkedett volna előttük. Ha Astafieva nem jön velük, talán könnyebb volna tévedni mutatványuk értékét illetőleg, akkor talán egy ideig arra lehetne gondolni, hogy velük és általuk érkezett meg az, amit a dsiu-dsitzu és az ordinárébb fajta birkózás cirkuszi diadalútja, a maccsicsnak és a többi néger és apacs táncnak szalonbabocsátása, a köteles dsiggelés és általán a szilaj és mégis szabályos mozdulatok nagy keletje hirdettek előre. Így Astafievával soraiban, Astafieva háttereként, újra csak egy

szimptoma ez a ballet, akár csak a Sumurun-láz, vagy a berlini szépségesték és Olga Desmond kellemes szobalányteste.

Londonban a Convent Garden színpadján természetesebbek, helyükönvalóbbak voltak a kis egyfelvonásosok és a Chopin-értelmezések, mint a Néva vagy a Szajna partján: a kisportolt testű férfiak és nők, a sokéves, okos, karcsú angol lányságok valahogy fokként közelebb hozták a nézőteret ahhoz a bűvös világhoz, ahol mindenki szépen jár és szép kontúrtól körülzárta áll; ahol bővek és folyékonyak a mozdulatok és sehol sem szakadnak el, hanem egymásból és egymással lesznek; ahol megszűnnek a ruhák és fonák illemszabályok nem akadályozzák, nem teszik merevvé és kifejezéstelenné a testet és a természetes állapot támad fel bizonyos fokú eszményítésben; ahol végül az embereket nem láncolja a földhöz súlyuk, hanem megszűnik a nehézkedési törvény uralma és az emberek szép szitakötőíveket írnak le és a naptól átvilágított szárnyú, remek lebecsájtkozású repülőgépek méltó utasainak mutatkoznak. Minden olyan természetes, annyira tiszta és rögtön meggyőző, mintha csak valami megvolt jelenne meg újra simábban és ütemesebben és nem kell elgondolkozni azon, hogy milyen régen is temetkezett el az, ami most feltámad és főleg nem szabad a jelenség értelmét, szimptomatikus jelentőségét tudakolni.

Mert lehetne rokonjelenségekre gondolni, más területeken, egy készülő új kulturára. Egy messze horizont szélén sötét pálmák tenyerelnek rá a halványpiros égre, nagy kék virágok nyílnak a kénsárga homok fölött és klasszikusan teljes, kiegyenlített Gauguin töredékes, nyugtalan kortársai mellett. Maeterlinck álmvilágában nagyok, egyszerűek a gesztusok és mindig a dolgok lényegére felelnek. A görög tragédiák, a római cirkusz és a középkor misztériumai sokáig pótolatlanok maradtak, most kezdődik egy új népművészet: a mozi, mozdulatok művészete. Még sok minden egyéb jönne itt számba, lázadások az ipari világrend mechanikus lélektelensége ellen, ösztönök felbredt tiltakozása, de egy estére elég Seraphima Astafieva, reggel majd kivirrad és jósolgatás nélkül is megjön a holnapi idő.

Mintha az orosz társaság díszletfestője, kosztümtervezője és háziszzerzője, Leon Bakst is így gondolkodna, már pedig az ő véleményének megvan a súlya. Párisi kiállítása, 1911 tavaszán, kétségeket támasztott fel aziránt, hogy nem kellett volna-e Beardsleynek inkább Oroszországban születnie. Színpadra valószínű ruhatervei hallatlanul gazdagok teljesen tiszta, mély és sajátos színeik által, a foltokat óriási lelemény szabja mindig másképp kecsesekre, hol pufók amorett felhők, hol meg csodálatosan kinyulott arabeszkekké, az egész pedig, a háttér és előtte a kaledonszkopi változékonyságú ezer színnyaláb minden pillanatban új és minden pillanatban elrendezett színpompájú szőnyeget ad. Seherezádenak, az egyik egyfelvonásosnak, külön függönye van és ez a függöny ez egész tendencia jelenlegi állapotának összefoglalása.

Bakst egy perzsa miniatűrűt nagyít fel a színpad arányaira. Zömökfalú vár, toronymagas, toronymeredek sziklán. Nem tudni, hogy jutottak az épületek fölé az oromra, nem tudni, hogy juthatnak le az emberek fennről. A falak peremén kis, tarka nők kaligrafus ívekben felnyújtott karokkal, talán félnek, talán hívnak. Körül kisebb, de szintén teljesen meredekre faragott sziklák csúcsán kis fekete lovak, rajtuk görbe kardú, turbános férfiak. Bosszú hozza őket vagy szerelem, lehet, hogy ölni jönnek, lehet, hogy ölelni. Még semmisem dőlt el, csak az, hogy a következő pillanatban mindennek el kell majd dőlnie.

Még semmisem dőlt el, csak az, hogy a következő pillanatban mindennek el kell majd dőlnie. Félelmesen egyenes út lendül az új világ felé, mely sokszörűbben és hatékonyabban összetett, a régi világoknál, ahol nem fognak többé energiák elpazarolódni, hanem hiánytalanul adódnak majd tovább a döntő helyekre. Az ember gépcsavar lesz a nagy cséplőgépben, amely minden hüvelyből elöbontja a magot, feldolgozza az egész termést az ismeretlen földesúr számára. Az erők egyenletét már fel lehet állítani és az erők egyenlete már megszólalhatna. De a döntés

még csak holnap lesz. Akkor alszik ki majd egészen az a halvány remény, hátha az ember hinni fog a jeleknek, elgondolkozik a test tumultuózus magát kiélése, az orosz síkságokról nyugatra vándorolt ősi táncok láttára, felismeri, mit beszélnek a szűz, trópusi tájak Gaugin képein és hiába egyenes az út előtte: letér róla, visszafordul oda, ahonnan jött és ahol talán mégis boldogabb volt. Remélni szabad. Csak éppen a millió méhcsalád századról-századra fáradszüntelenül, hogy mézzel lássa el az embert, valamilyen titokzatos parancsnak téve eleget és mintha az embernek is egyre tökéletesebben és egyre eredményesebben kellene élnie valaki számára, akit még verejtékesebben szolgál és még kevésbé ismer, mint a méhek az embert.

## A LESSING-THEATER.

Most hullottak össze utóljára a függönyszárnyak. A közönség indult kifelé. Mélyen, benn a földszinten, úgy a tizenötödik sorban újra megszólalt az előkelő író éles hangja. Ez őszinte, ez természetes, mondotta erélyesen, összefoglalóan: ez van annyira kultúra, ez van olyan stílus, mint a Comédie Française. A fiatalember, aki az előadás alatt az író mellett ült, nem egészen hitt az előtte haladó hangnak és ebben igaza is volt.

### 1.

Brahm valóban úgy mondatja el és úgy mozgatja most Hauptmannt és máskor Ibsent, ahogy Ibsent és Hauptmannt csak lehet és kell a német színpadon megéleszteni. Már csak azért sem úgy, ahogy a Comédie Française csinálná, mert a Comédie Française még nem barátkozik sem a krisztáni papos emberrel, sem a sziléziai néptanítóval. Brahm tehát saját eszének és saját torkának hasonlóságára formálta meg színházát. És ime, színészei nem álarcások, hanem emberek, nem a dialektika tételei csetlenek-botlanak fönn a színpadon vékony személyekként, hanem a jól megtermett, egész test, egész lélek Else Lehmann és a nagy, megható, drága Sauer mennek el egymás mellett, egymáshoz súrlódva, amint az élet koppantja össze és ugratja szét az embereket. Akár az utcáról könyökölné a közönség egy ablakhoz és nézné azt, ami benn, a szobában lejátszódik, úgy érdekesek, olyan érzékenyítők, annyira melegítenek és örvendeztetnek a színpad változatos eseményei. Hangos szónak sem kell azért esnie, nincsenek éles sikoltások és fojtó ölelések, minden úgy történik most, ahogy megtörténhetett volna tegnap és megtörténhetne holnap. És nem Párisban ilyen a szoba. Nem Párisban ilyenek a könnyű, könnyelmű nők és az új érzések okos és bolond apostolai, hanem Berlin nyugatán, főleg úgy a Café des Westens környékén. Alkonyatkor abban az órában, amikor leszállanak fentről a lilák, néha különös, öreg batárokat látni Berlinben. A Tiergarten-Viertelnek van egy-két csöndes elhagyott utcája, ahová még nem merészkedett be a túlkös automobil. Halkan gördülnek rajtuk az idejüket múltott járművek és puha vánkosaikba süppedten ott ülnek a Lessing-Theater öregei, az ismerős drámák ismerős előkelői, mérsékeltjei, bölcsei. Zola felépítette naturalista világát, anélkül, hogy csak egyszer is megnézte volna közelről Párist, a kokottot, a festőt, a vásárcsarnokot és a bányát, regényeinek mozgolódó személyeit és a nem mozdulókat. A Lessing-Theater igazgatója valószínűleg az utcán is látcsővel az orra fölött promenál és talán hamar táblázatába illeszt minden még nem látott, bejegyzetlen hangsúlyt és mozdulatot. De egész biztosan csak ismerőseit engedi a színpadra, akikkel együtt ül páholyában vagy együtt feketézik valamelyik kávéházban. Oda is állíthatja a kikiáltót a színház kapuja elé. Tessék belépni, beseregleni, helyet foglalni: ami itt látható, az nem csalás és nem ámítás, hanem az élet, mindig az élet, sok, halk átmenetével, finom tónusaival és a gyakori félhomályokkal, a titokzatos és csak elvesző legvégén értelmes élet. Azért Brahmnak van jogosultsága. Jogosulatlan csak Reinhardt naturalizmusa volt, az az élesszemű, de egészen kritikátlan életkópia, amit akkor csinált, mikor kikerült Brahm iskolájából és még nem az új programmal, hanem mestere vélt hibáinak kiigazításával indult el saját útján. Ekkor adta elő többek között Hauptmann Friedenfest-jét és ez volt a sivár próza, nem pedig a Brahm Hauptmann-előadásai.

Az egyszerű emberek az életben gyakran nem tudják magukat beszélni és egészen félre, egészen másokat beszélnek, mint amit mondani szeretnének. De azért ezzel is megmondanak mindent és Hauptmann éppen ilyen másról beszélésekkel mond el mindent. Mindenki, a

leegyszerűbb, a legtermészetesebb ember is nemcsak megtörténetője és eszköze, hanem kissé hőse is életének. A drámában vagy nincsenek véletlenek vagy kellő helyen vannak. Az életben gyakran mal-à-propos jönnek, vagy egész véletlenül. De ami megtörtént, az azontúl van és így a második pillanatban már matéria az élet matériájából és akkor azután a legkülönösebb véletlen is már csak kevés, könnyű, szinte nyomtalanul felszívódott. Átéltve a legizgalmasabb konfliktusok is csak ritkán izgalmasak. Hiszen kétségek és várakozások nélkül szoktak szembeszállni az ellenfelek, mind a kettőjük számára előre eldöntött a küzdelem. Az apa és a fiú elválhatnak örökké: de csak öntudatlan ügyillikből megindultak. Mert az elválás nem ma történt és nem tegnap, hanem egyszer, régen egy elfeledett percben; hiszen sohasem voltak egyek.

Reinhardt kiméletlenül következetes volt és azt adta, amilyennek az élet pillanatonként látszik. Brahm kiméletlenül szigorú és az élet pillanatait adja, a látszatok nélkül. Még az élet hangsúlyairól is lemond. Az apa és a fiú csakugyan közömbösen beszélnek egymással és legfeljebb idegesen. A második felvonás váratlan eseményének hullámgyűrűi csakugyan elsimulnak a harmadik felvonásig. Nála az emberek akkor sem hisznek akarataik és tetteik szabadságában, mikor a körülmények konstellációja olyan, hogy látszólag befolyásolatlanul választhatnak és akadály nélkül cselekedhetnek. Ez tehát az igazi élet és itt mondhatna el igazán a szép fürtös Alfred Kerr mind a hét nyelven: *Such is life, questà la vita, c'est la vie, so ist das Leben.*

Szép ez és érdekes. Értékesebb is és jóval több, mint amennyire a néhány és többnyire kevés márkák köteleznék Brahmot. Lelkesedésre mégis csak akkor van ok, ha megszólal, dadogva, egy beteg színész és megmutatja, hogy neki szabad volna odaállani egy fonnyadt képű, hervadó ajkú, reszkető kis madártestű asszony mellé, aki néha jön fel vendégül északra és mégis inkább otthon van itt, ahol a köd párázik és későn kel a nap és hosszú az alkony, mint lenn, Olaszországban, az azúrég alatt. De még ez sem annyi és nem az, mintha olykor ritkán csakugyan el tudják játszani Corneillet és Raçinet Párisban és akkor az ezer és ezer szürke napra elhintett ráeszmélések és megvilágosodások, felindulások és magábamélyedések néhány nagy és tiszta gesztusba komprimálódnak.

## 2.

Mert ez a lényeg. Az életben elosztódnak ezer töredékre és ezer csatát vesztenek a mindennappal szemben a mégis döntő, nagy események: a művészetben oldódnak fel a kötelékek, kapcsolódnak egybe az értékek és jussanak kifejezésre, energikusan, büszkén, dacosan. Egy talán nem is jelentékeny francia színésznő, Suzanne Desprès járta végig az utat a német naturalizmustól vissza a franciák heroikus stílusáig.

Törekeny nádszál-kisasszony volt, a kelet ízlése szerint, amikor hét-nyolc esztendő előtt először indult turnée orientálerá. Keskeny nyakán, élesvonalú, kemény inak ereszkedtek le, válla könyöke, csuklója a nyilvánosság ellenőrzése mellett végezte munkáját: árbóckötézetként feszültek vékony bőre alatt az izmok.

Ady Endre a Magyar Pimodánban felébreszti reggeli álmából egy átdorbézolt éjszaka után Katona Józsefet és Kecskemétről átugorva Debreczenbe, rákukkant Csokonai Vitéz Mihály pénztelen, könyvetlen, kevés ború tengődésére. Az irodalomtörténeti kézikönyvek adatai hirtelen iszonyú konkrétakká lesznek, hidegglős a kéz, amikor átlapozza a könyvet, nagyképű, szívtelen farizeus a halhatatlanság és kegyetlen gúny az örökzöld borostyán.

Ilyen valóságosra elevenítette a fiatal Desprès Elektrát. Sáppasztóan átélte a tépelődés óráinak minden pillanatát, ezek a nehéz, hosszú órák elfödtek az azóta eltelt ezer éveket, elfödtek a tragédia örök arányait és amint Elektra ott kuporgott a palota előtt, lerongyoltan és rongyokra tépett lélekkel: a közönség iszonyodva találgatta az ilyen bűn és az ilyen bűnhődés alakját a mai társadalomban.

Desprès igazi és nemes tehetsége azonban nem elégedett meg ezzel az eredménnyel: továbbfejlődött az egyszerűsítés tendenciája mentén, eljutott az összefoglaláshoz, a részleteket magábaolvasztó, tisztább vonalú és nagyobb nyomatékú szintézishez, anélkül, hogy kereste volna. Nem a Conservatoire Nationale nevelte színésszé a druidává-nevelés szertartásai szerint és szigorúságával és így nem kapott helyet a Comédie Françaiseben. De azért tragédienne-né lett comédienne-ből, noha jobbára Pierre Vébert játszott és Bernsteint. A habozás órái és az átmenet pillanatai elvesztették önálló jelentőségüket, nem voltak többé egyenlő értékűek az elhatározásokkal. A legócskább színműben is néhány nagy gesztust talált Desprès: a szerelemrelobbanást, a csalódást, a bölccsé közömbösülést: a közbenső idő nem a magukértvaló pillanatok tarka és finom sora, hanem előkészület, céltudatos fokozódás a tiszta, nagy tett felé. De nem makszimák és elvont megfontolások vezették ide Desprès, hanem a színháznak egyre tisztábban és teljesebben érzékelt természete.

### 3.

A dráma emberek között való történés. Ennél általánosabban nem lehet meghatározni, ez egy olyan vonása, amely szükségképpen állandó és elmaradhatatlan. És ami történik, azt az emberek teszik; talán nem hisznek tetteikben, talán egész másképp alakulnak a tett következményei, mint ahogy hitték. A montaignei que scais-je örökké ott mosolyoghat ajkukon. De a megtétel pillanatában mégis egy irány felé határoznak, egy irányban akarnak és ha megtettek valamit, tiltakozás nélkül vállalják tettük következményeit. Ez olyan természetes, ez annyira hozzátartozik a nyugati ember mivoltához, hogy a kereszténység nem talált ellenmondást az isteni gondviselés és a lehetőségek között való szabad választás, az életvitelért való felelősség között. És éppen mert ez természete a nyugati embernek: már a kételkedés irónikus hangja és a lemondás hangsúlyai is egy tőle idegen embert rajzolnak eléje, olyan valakit, aki távol van, az élet másik partján. Ez az elválás éles és szinte elfeledteti, hogy az a másik ember mégis csak úgy tesz-vesz, mint ahogy az egyik tenne és legvégsőbb esetben is a tett problematikus számára.

Paul Ernst Brunhildja a német dráma legkomolyabb és legméltóságosabb tiltakozása a naturalizmus ellen és itt Brunhild így búcsúzik Siegfried holttestétől:

„...Wie ein Netz sind der Menschen Sckicksale  
Und sind alle verknotet,  
Und bald wurdest du in Schicksale verstrickt,  
Ich vreiss nichts von Verfehlung und Schuld  
Denn nach Notwendigkeit leben wir obere Menschen...  
Du aber hast als Schuld die Verstrickung gefühlt,  
Und als Verfehlung dein Unglück  
Und jedes Geschehen als Deinen Willen”.

Siegfried minden történést akarataként érzett, ezért tragikus hős és azért nyugati ember. De ha másképp volna és a tettek elhallgatnának: akkor felbomlanék a dráma egész szövevénye, mert a

dráma tettek tette következtése, mert csak a tett végleges, ami eldönt egy szituációt és szükségessé teszi a következőt és minden tettért felelős valaki, mert a következő tett megint csak egy emberen teljesedhetik be. De csak a helyzetek megértésére és a drámának az állapotszerűségéből kimozdítására és tenni kell, tenni kell egyre és csak a tett mutathatja a tette alkalmatlanságot. Ezért rezdül meg annyi hang, ha az élet csak egy kissé a létezés felé hajlik és ezért nem lehet a létezés dráma és ezért csak a heroikus dráma következetes és tiszta, Antigone, Cid és Faust, vagy akár Solness építőmester és Hedda Gabler.

És ez mind már abból az aksziómából következik, hogy a dráma emberek közti történés. Pedig a drámának még egészen más formai feltételei vannak és ezek mind a tettet követelik: a néző perspektívájából csak az egyszerűvé vált és szimbolikusan általános érvényű történet látja tisztán, tehát újra szükséges a nagy gesztus. Főleg és mindenekelőtt pedig a drámát tömeggé összetevődött ezer ember hallgatja és az egyéni lehetőségek, az egyéni kétségek nincsenek meg a tömeg számára.

Az élet minden ostoba véletlen és minden különös kisíklás ellenére is sineken jár: bizonyos dolgoknak meg kell történniük és mások nem történhetnek meg, különben nem épülne fel az egyén-sejtekből a társadalom-szervezet. Bizonyos típusú szituációk minden emberéletben kialakulnak és bizonyos típusok szerint ismét feloldódnak. Ezeket a nagy és félig öntudatlan erőket, amelyek az egyest kormányozzák és a rend által követelt útra terelik őt vagy elhárítják az útból: emberiesíti, antropomorfizálja a heroikus színpad. Az erkölcs, a vallás, az élet nagy, megcáfolhatatlan posztulátumai mind társadalmi produktumok: de az egyesben lesznek tudatossá és tetté. Ezt a tudattá és tetté változást keresi és várja a színpadon a tömeg, amely maga is társadalom és érzi a társadalmat kormányzó ösztönök hatalmát.

Az egyeseknek tömeggé olvadását a naturalista színpad ellenségét látta még Strindberg is. Pedig ez a nagy északi költő nem olyan csendes tárgyilagossággal írta le az élet vonalait, mint Németországban például Arno Holz. Naturalista minden színműve, de olyanformán, mint Dürer apokalipszis-fametszetei. Mohón keres karakterisztikus vonalakat: ám leírásában dacos karommá keményedik minden hajlás és hevesen szökken a magasba a felemelt kar. Írásmódja felszabadítja az elfojtott szenvedélyeket és éles kontúrt ad a bizonytalan átmeneteknek. És ez a hatalmas művésztemperamentum hűvös lesz, józan, sőt aprólékos, amikor újra és újra intim színpadot tervez, olyant, ahol egyenként fordul minden nézőhöz a szó. Mert az ezer egybegyült ember a színházban nem individuum többé és mintegy tiszta természeti törvények uralma alá kerül. Ezért ad csak új magyarázatot a cselekedetek rugóinak és nem új rugókat a cselekedeteknek Shaw iróniája.

Amint a fatalista belátás csak megszínezi, de nem váltja fel az egocentrikus világfelfogást: úgy nincsen kitérés a döntés és a cselekvés elöl, ha együtt ül az ezer ember és átszikkasztanak egymásról a másokra a társadalomszabályozó impulzusok. Az egyetlen Maeterlinck tudott csak szembeszállani a tömeg pozitívum-szomjúságával, gesztus-követelésével, megőrizve amellet egy bizonyos fokig a drámaformát, de ez csak egy szerencsés és szép kompromisszum. Maeterlinck világa a gyerekszoba, nem csupán most, a Kék Madárban, de a régi színművekben is. A gyerekszobába nem hallatszik be a külső világ moraja, csak a család egyes egész nagy eseményei jelennek meg, egész előkészítetlenül és fantasztikusan felnövekedve. És a zárt ajtók mögött ott leselkednek a titokzatos, sötét hatalmak, várnak egy résre, hogy beférközhessenek. Ebben az üvegházi levegőben élnek a Maeterlinck-emberek, tapogatóznak és nem tudnak, egyetlen nagy változás rebbenti fel őket és ad hírt az élet valamelyik fordulataról. A hétköznapnak és a környezetnek ez a teljes kiküszöbölése, a lélekrezgések mély, hosszú rezonálása itt sok mindent megszólaltat, ami eddig néma volt a színpadon és a tömeg együtt haladhat a költővel, mert a gyermekévek ujulnak fel, amikor még mindenki sok mindent

tudott, amit azóta elfelejtett, sok mindent kérdezett, amire már nem keresi a választ és úgy töprengett a magyarázatokon és a miérteken, mint a felnőttek között csak a filozofusok, a nagy gyermekek.

Ez a kivétel az akarat és a tett drámája alól sem naturalista irányú, hanem ellenkezőleg, mesejáték. A naturalista dráma nem is engedne egyetlen egyszer sem ilyen kivételt: hiszen neki az akarat és a tett nem csupán drámavoltánál fogva anyaga, hanem azért is, mert az életet veszi szemügyre, egész közelről: és az élet felszíne megint csak akaratokból és tettekből szövődik össze. Ez a mély paradosziona a naturalista színpadnak: a drámaiságnak akár legáltalánosabban elgondolt feltételei következtében a legkiméletlenebb következetesség is csak merev ellenzékké teheti egy stilussal szemben; de nem teheti stilussá, amely magában következetes, tiszta és egy tendenciának végigvitele. Ha a színpad úgy naturalista, mint a fiatal Reinhardté volt: akkor emberi dokumentumokat ad, nem művészetet; ha pedig olyan elemzően és tisztítóan naturalista, mint a Lessing-Theater: életmásolásból életkritikává lesz, de nem találhat életmegoldásra.

#### 4.

Brahm nagy tévedésén azonban nincsen semmi csodáltnivaló. A színház nem ércnél is marandóbb anyaggal dolgozik: estéről-estére kell megformálnia közönségét. A meg nem értett színház - nem létező színház. A költő és a művész gondolhat egy elképzelt és még csak eljövendő közönségre: a színház fölött a ma ítél és számára nincsen felelősség. A színház tehát teljesen függ a kortól: és le kellett tűnniök az akarat-lendületeknek a színpadról, mert tökéletlenek és elfogyottak a kor akaratdiszpozíciói.

A töretlen és nagylendületű akaratra ugyan máskor sem a nyers valóság mutatott mintát. Shakespeare is voltaképpen udvari költő: a néphez fordul ugyan elismerésért, de az udvari élethez tárgyért és miliőért. És itt nem szabad meglepedni a felszínes magyarázattal. Nem csupán szociális okai vannak ennek a körülménynek, nem a közrendűek osztálytudatának és osztályöntudatának fejletlensége az ok: hiszen sohasem realizálódott az osztályöntudat olyan tiszta, sőt merev formákban, mint a céhrendszer idején. Más itt a háttér: egyrészt egy általános pszichológiai körülmény, másrészt a drámaforma alapvető törvénye. A maguk életének determinált voltát érezte a londoni színházak közönsége; de az uralkodók akaratszabadsága iránt a véres és meglepő események egész sora tartotta fenn hitét. És így természetesen az arravaló anyag alakult drámává.

A 18. századnak is megvolt a remediuma az élettől elfojtott akarat feltámasztására. A felvilágosodás korának nevezett idő voltaképpen a doktrínák kora. A köz élete és a magánélet is teljesen elzárkózott a *raison* elől: tehát a *raison* visszavonult a gondolkodás síkjára és ott akadályok nélkül rajzolta fel nagyvonalú szabályos idomait. A gondolkodás és az élet sokáig messzejártak egymástól: és mivel az elmélet nem vethette alá magát részletenként az élet szunkciójának: egészzé kialakulva, engedmények nélkül követelte az élet teljes hozzáidomulását. Lessing drámájában az udvari élet akaratszabadságát már az ideológikus akarat pótolja és ez az alapja Schiller drámáinak is.

Az ideológia rövid időre urává lett az életnek: a francia forradalom véres éveit nem férnek el a krónikáiról szürke papirlapjain, hanem egy hatalmas tragédia hatásosan felépített felvonásai-ként következnek egymásra. Maga a kor a tragikus hős; a bukás pedig: az eszmék megvalósíthatásába vetett hit lassú felőrlődése.

A francia forradalom csődjének és a negyvennyolcas mozgalmak kudarcának nagy része van a mi napjaink fatalista belenyugvásában és deprimált nemtörődömségében. A másik ok természetesen: a bizalmatlanság a készülődő ujjáalakulással szemben, a szociálista állam megszületésével járó nagy pusztulások előrelátása, az új alakulás anti-individualista természete. Ha visszatekint bátorításért a félénken elinduló akarat: tegnapi nagyobbblendületű társainak tönkrezúzódását látja; ha előrenéz gyámolításért: ott van előtte az a társadalmi elhelyezkedés, mely nem engedhet teret az akaratnak.

Ez a helyzetkép teoretikusnak látszik: de a tapasztalatok igazolják. Hiszen a tanulságok levonására senkinek sem kell századokat egységes tendenciájuk szerint áttekinteni: kicsiny példák kedvetlenítik el, apró jelek szegik akaratát. Nem a történelem mérlege, hanem személyes tapasztalatok, saját szeme, saját csalódásai mutatják meg kikinek, hogy a nagy forradalom eszméi nem tudták megtartani ígéreteiket és korántsem váltották meg az emberiséget: az ígérkező új kor pedig a nagy rázkódtatások elcsendesedése után is sokáig keresztes hadjárat lesz és felekezeti háborúskodás, nem pedig evangéliumi béke és megelégedés. Egy nemzedéket átsegített életén az *enrichissez-vous*; a következő nemzedéknek már csak a *fortwursteln* maradt meg.

A németek két igazi nagy tragikus költője közül Kleist mintha előresejtené, Hebbel mintha tisztán látná a nagy *debâcle*. Az ideológia, az az eszmehit, nem ad többé szárnyat hőseik akaratának: a megáradt ösztönök örvénye lesz cselekvéseik hajtóerejévé. Míg Lessing és Schiller az eszme és a szerelem konfliktusát keresik: Kleist és Hebbel embereit az utolsó csoda, a szerelem zavarja fel egyensúlyi állapotukból és a bomlott kaoszból sarjadzik ki a cselekedet. A különbség nagy és igen fontos. Előbb a szerelem zavarta és megbontotta a cselekvés lendületét: most ez a zavar előfeltétele és oka a bármilyen irányú akaratnak és tettnek. Már Kleist is félelmes: az elemek viharzanak embereiben és a cselekedetek nem egyszer nem is emberiesek. A nagy Hebbel azonban néha valósággal *danse macabret* rajzol fel a régi, tiszta arányú tragédia helyett: hiszen bibliabeli Judithjának áhítatos emlékezetű tettét voltaképp a hősnő patológikus nemi életével motiválja. A régi drámák egyszerű és üdvözítő szerelmei már nem találtak hitre: a szekszuális patológia tüneteinek drámai motívumokká fokozásához Kleistek kellett volna és Hebbelek. Társadalomkritikai drámáinak nagyhatású, de nem igazán drámai sorozata után tűnnek fel még egyszer Ibsennél ezek a hebbeli motívumok csodálatosan átszellemülve, gyengéd költői alakban: Hedda Gabler, Solness Építőmester, Ha Mi Holtak Feltámadunk még egy teljes erejű drámai trilógia. Azóta igazi tettek csak a szórakoztató-színpad szükségleteit ellátó cégek gyártmányaiban fordulnak elő és Paul Ernstnek férfias, de didaktikus jellegű tragédiáiban. A cselekvés bíborpalástos hősei nincsenek többé.

## 5.

A francia színpad kikristályosítja a sok-sok esztendőitől és a tömérdek hétköznaptól felszívott valódi élményeket és összeilleszti, kiegyenesíti az eltörött nagy gesztusokat: és ez kritikája az életnek. Brahm elhallgattatja a viszonyoknak és változásoknak az ember természetévé szokott poétizálását: és ez is az élet kritikája. A francia színpad heroikus stílusa: a nagy, töretlen élet helyreállítása a hétköznapiok destruktív hatásainak számkivetésével. Brahm a heroizálással ellenkező irányban módosítja az életet: egészen lemezteleníti és nem választ ki hangsúlyozásra pillanatokat. Ez is állásfoglalás az élettel szemben. Nem a franciák férfiasan egységes

szempontja, hanem a szemponttalanságig elfogulatlan tudomásulvétel. Komponátlan és nem is leplezi a véletlen egymás mellé kerüléseket.

Brahm színpada a régi Hauptman színpada. Goethe sem nézte mélyrelátóbb és tisztább szemmel az embereket, mint Hauptmann és neki sem voltak igazabb szavai. De Goethének a művészet hauptmanni állapota csak anyag volt az alapkérdések felvetésére; Hauptmannak sokáig felelet volt az „így van” és csak néha kívánczik ki a beletörődésből. De a Hauptmann-dráma előtt szabad egy ritka alkalmakra tartogatott kérdést elővenni és elgondolkodni arról, hogy nincs-e egy olyan célba érkezés, ahonnan nézve nem különbség a komponáltság és komponátlanóság. A művészet a múlandóság harca az elmúlás ellen. Az összefüggéseket keresi, mert az összefüggés megmarad, az egyszerűség elenyészik. De ha valaki megérezte a létezést, talán a legfőbbhöz, a legörökibbhez jutott el. Az ember azonosul a sorssal, ha maga intézi életét: de azonosul vele akkor is, ha a sors nem egyezkedik az emberrel, hanem nézetei iránt közömbösen végez vele.

A francia tragédiában az élet heroikussá emelkedik és a pillanatok, a hangulatok tiszta, nagy tettekké tömörülnek. Brahm színpadán minden egyformán jelentékeny, vagy jelentéktelen momentuma a létezésnek, a beletörődés csak úgy, mint a hiábavaló tiltakozás. A Comédie Française herószokat állít a színpadra: Brahm marionetteket. Itt és ott a sors szólal meg. De a francia tragédia a legvalódibb formája ennek a világlátásnak: a másik világlátás rombolja és nem építi a drámát. A francia tragédia a tétel pozitív bizonyítása: Brahm csak annyiban világnézet-kifejezés, amennyiben nem fogadja el a másikat. Kritizál és keze alatt nem alakulhat ki semmi. Filozófiailag igaza van: színpadilag nem. Világlátása igaz lehet, de a színpadon nem teremt egységet, hanem végkép elemeire zilál szét mindent, ami egész volt.

Már Goethe is szembeállította a német és a francia irodalmat és úgy találta, hogy a franciák az alaktisztaságot a motívumok korlátozásával érik el, míg a németek egyenletlenségéért és nehézkességéért a motívumok gazdagsága, a tömörség, a sokoldalúság ad kárpótlást. 1830-ból való ez a kijelentés, a romantika napjaiból. A németek romantikája a legváltozatosabb viszonyok, a legkülönbözőbb körülmények, a legfestőibb és legérdekesebb környezetek pontos megfigyelésével elégitette ki kalandvágyát: a francia romantika az öröklött klasszikus formák barokk túlzásaiban élte ki túlfűtött temperamentumát. A részlethalmazás, az élet birtokbavétele nem hozott igazi eredményeket a német drámáknak; a romantika forrólaza még egyszer életre galvanizálta a már petyhüdt francia tradíciót, mely egy idő óta már nem eléggé meggyőzően adott külső alakot az emberi élet valódi fordulatainak és döntő eseményeinek. Saját erejéből természetesen ma már a francia kultúra sem vállalkozhatnék nagy, egységes életmegítélésekre: de a tradíciókhoz nem csupán azért fordulhat segítségért, mert egyszer sikerült eljutnia az igazi formákhoz. Bizonyos külső feltételek máig is vagy ma újra megvannak a centrális világlátásra a franciáknál: nem adnak ugyan elég energiát a világkép egységesítésre, de dispozióit ébresztenek irányában.

## 6.

Zola akkor sem lett volna nagy író, ha nem a háztetőről néz körül Párison, a városon, amelyet meg kell majd írnia és meg kell majd hódítania, de azért Brahm, ha még oly furatestű ember is, úgy egyszer-kétszer felkapaszkodhatott volna arra a háztetőre. Az egyre változó, mindig cserélkedő párok illegését csak lenn lehet pontosan és élesen látni. A lennjáróké a kis formás lábak, a gömbölyű mellecskék és a karcsú, simulékony fehér ujjak. De a zenét a tánchoz valahol a magasban játsszák és csak az hallja a különös melódiákat, a hegedűvonó bús el-

nyekkenését, aki maga is eljutott, felfáradt a magasba. A stilus néha csak a földszint számára van meg, de a földszintről nem lehet stilust csinálni.

Brahmból még lehet stilus vagy éppen Brahm ellenére lesz meg a német színjátszás stílusa, de Brahm nem stilus, mert az egyest, az egyszerűt, a többé elő nem forduló külön adja, egyszerűségében és egyszerűségéért, a stilusban pedig semmi sem új és semmi sem múlik el, hanem minden jön valahonnan és megy valahová. A stilus az összefüggések éreztetése, a hullámverések ritmusának a törvényesítése, a stilus a törvény. A felületre hajított kö nyomán száz növekvő hullámgyűrű szüremkedik és csak a kezdet szabad, választható: a kifejlést, a beteljesülést már meghatározza, magára következteti az első mozdulat.

A francia játszmód már vénecske, csodapalástja fantasztikus rongyokká foszlott, reszkető hang rikácsolja a régi dallamot és egy kedves lejtésébe néha belesípol az elakadó lélekzet. A Notre-Dame egyik régi krónikása leírja, hogy gyűlik vasárnaponként a templomba a nagy és a kicsiny, az öreg és fiatal. Együtt van az egész város a hatalmas falak között, az egyes ember eltűnik a tömegben, az egész tömeg csak egy valami a templomban és sokkal kevesebb az óriási oszlopoknál és a boltos menyezetnél. Kezdődik a mise, felbűg az orgona, a szájak mind a zsolttára nyílnak. Mintha nem is az emberek énekelnének, hanem a nagy tér fölöttük szólalt volna meg. Egyszerre beárad a napfény sok színben, kigyúlnak a falak, csupa ablak minden, súlyát veszíti, nem tapad többé a földhöz. Az óriás hajó kibontja szárnyát és felível a magasba útasaival a mennyei Jeruzsálem felé. A Notre-Dame még ott fogadja most is a Szajnát, ahol akkor várta, még sokáig fog gubbasztani szokott helyén, de nem repül többé. A francia színjátszó stilus sem a régi már a mai világban, de ahogy az öreg templom körülsugározza magát hajdani életével, úgy él és annyira élet még az a másik régi emlék is. Ki lehet vinni Molière színházából régi, nagy köamfiteatrumokba, ahol igazi hegyek és nedves mezők a színpalak és a bukó nap vöröse az alkony és ott is megmarad magának, csak növekszik, ura tud lenni a hegyekkel határolt, éggel fődött színpadnak is.

Brahm színpadjának és a francia hagyománynak ez a merev szembesítése természetesen csak az elvek vitája. Esteli időtöltésre a Lessing-Theater biztosan alkalmas annyiszor, ahányszor a Comédie Française. Csakhogy a színháznak van egy nagy feladata is, egy társadalmi funkciója: időnként nyilvánulásra kell hoznia a tömegeket. Ezért jelentősebb talán ma a színház, mint amilyen a múltban valaha volt. Egymásután szakadnak le az összetartozás kapcsai és kétszeresre becsesedik minden, ami megmutatja, hogy a nyájban élés nem marad következmények nélkül, hanem egy törékeny, magasabb egység részeivé teszi az egyeseket. A Comédie Française ma ugyan már nagyon tökéletlenül működik, de legalább nagy jel, óv, emlékeztet és számontartja az emberekkel a nagy századok hagyatékát. A német világbirodalomból, az új Berlinből nagyon meredek út vezet a még mindig poros és kisvárosi Weimarba. Alig is iparkodnak rajta, ha néhányan és az emberek igazában csak együtt tartozhatnának a multhoz. De a németeknek nincs is közük egymáshoz, még csak az egy Berlinnek sincsen egységes habitusa.

Az emberek jönnek Berlinbe északról és délről, keletről és nyugatról és olyanok maradnak ott is, amilyenek voltak északon és délen, keleten és nyugaton. A Berlin névnek egykor talán volt valami konkrét tartalma, ma egész bizonyosan csak egy államtudományi és közigazgatási fogalom, egy sereg összeszaladt, egybekavargó kis vidéki város megjelölésére. Az emberek egymás mellett laknak, szomszéd házakban és szomszéd utcákban, de nem vesznek tudomást arról, hogy mások is vannak őrajtuk kívül. Nem alkalmazkodnak, mert nincs is mihez alkalmazkodniuk. Egyiknek ez a szokása, a másiknak az és semmi sem teszi erősebbé az egyik megszokását a másikénál. Nem adhat egy birodalomnak színházat és művészetet az olyan város, ahol még a főétkezéseknek sincsen meg a pontos idejük. Én tizenkét órákor

ebédelek, te pedig hatkor, ő ma hétkor vacsorázott és holnap éjfélkor fog vacsorázni. Párisban az utcán meg lehet látni, hogy hány az óra. A berlini vendéglők konyhája valóságos örök tűzhely, még ebédnek az egyik asztalnál, a másikon pedig már rendelik a vacsorát.

Az összekapcsolás egyéb elemi formái is hiányoznak. Másutt mindenki mindennap ugyanazokat a régi templomokat és ugyanazokat a régi házakat látja, mindenkinek ugyanazokra a halmokra kell feljutnia, vannak kis görbe utcák és nagy, komoly körútak, folyópartok és piacok, talán egy sziget és néha egy öreg harangtorony vagy más valami, amit mindenkinek a szeme egyformán megszokott, amihez egy kicsit mindenki hozzátartozik: Berlin egészen karakter nélkül való, minden ház egyforma és minden ház különbözik is. A legvénebb berlini sem talál haza, ha egyszer egy idegen utcába téved és ha valakit úgy álmában lefektetnek a padra a berlini utcán, haláláig nem jön rá, hogy milyen városba került. Páris sem egész kicsi, de az idegen másnap hazatalál, hiszen erre van az a hegy és arra van ez a torony. Harmadnapra pedig már megtudja különböztetni az egyes városnegyedeket és látja, hogy miért Páris a Quarter Latin is és az Opera környéke is. Azok az emberek, akik már látták a Notre-Dame tornyáról és mindig láthatják a nehézkes, öregedő halmokat és a szeszélyes határu völgyeket közbül, a Pantheon kupoláját a Mont de Paris fölött és a Montmartren fehérülő Sacre-Coeurt, akik naponként vagy gyakran elmennek a Szajnapart sok-sok szürke háza mellett és újra és újra meglepődnek a vízből kibújó friss zöldfejű fákon: azok nem lehetnek egészen különbözök és egymáshoz egész idegenek.

Az impresszionisták finom csodáihoz hasonlítva, Liebermann művei durvák, paraszt markolásúak. De ha az előkelőséget nem lehetne elválasztani a splendid isolation-tól, akkor Liebermann sokáig sokkal arisztokratább lett volna Manetnél. Hiszen mindig absztraktul hat, sohasem lépett még ki és sohasem is fog kilépni az elvontság határai közül, mert beszélni jól tud ugyan, de alapjában nincs mit mondania. Ötletei vannak, szellemes széljegyzetekkel gyakran meglep, de nincsen olyan tárgya, amely egyformán mindenkié lehetne. Választékos és raffinált, nem szabad akaratból, hanem kénytelenségből. A franciáknál ott van Páris és minden párisinak van köze ahhoz a sok telt zöldhöz is, ami Páris körül van, a Szajnapart kis faluihoz, a barbizoni erdőhöz. Ma már ugyan szinte túlságosan tudjuk, hogy nem a tartalom teszi a művészetet, de azért a művészet mégis csak akkor lehet hatékony életemelővé és az élet-emelkedésben magasabbra érővé, ha a tiszta eredmények valami olyan tárgyon mutatkoznak és fejlenek ki, amelyen mindenki hozzájuk férhet és kedve szerint ellenőrizheti a művészt.

Itt Berlinben még Sauer is hiába van itt és egy kissé szinte fölösleges, pedig annyira csak ember és olyan nagy ember, hogy néha jó volna kezét megcsókolni. Rettenetes és nagyszerű események érhetik, a legdöbbenetesebbek minden elképzelhetők közül és meg sem kell mozdúlnia és beszélhet tovább épp oly fáradtan, halkan, hebegve, mint azelőtt, annyira benne és vele élnek rögtöntől fogva az örömeik és a bánatok. Valami így volt és valami, amit ő tesz, ezentúl úgy lesz. Nem változik el közben, nem sápad halálra, nem ujjong fel. Sohasem lehetnek gesztusai. Hiszen minden egyformán csak történik vele és nem általa lesz. Ez a kiszolgáltatottság bölcsé közömbösítette: finom megértő, de nyugodt mosollyal nézi messziről saját lelki katasztrófáit is, melyek csak a többiek szemében katasztrófák, számára nem. Talán a betegség is csak segítette. A beteg ember engedelmeskedik testének és így különösen hajlamos az engedelmeség filozófiájára. Erőteljesen nem is lehetett Sauer olyan nagy, mint amekkora most, betegen, romjaiban. De nem ömlik át róla a nagysága azokra, akik körülötte vannak ugyanazon a színpadon. A többiek nem mozoghatnak ugyanabban a levegőben. Magános ez a nagyság, a szegény pompás beteg úgy hurcolja hajlott vállán, roskadozva, botló lépéssel művészetét, mint valami idegen, kifürkészhetetlen csodát.

Sauer talán az egyetlen Berlinben, aki ráér, kivüle mindenki siet, rohan. Talán mégis van valami közös a berliniekben: az esztelen, gyors tempó, amelyet a Stadtbahn szabályoz. A hosszú, vágató vonatok szoknak bele az emberekbe és a fantáziákba. Fut, szalad mindenki és nem veszi észre, hogy már régen maga mögött hagyta az egyetlen célt, amiért érdemes megmozdulni. Egészen megéjjeledik és a mozdonyok nagy, sárga lámpái még mindig hasogatják hosszában a sötétséget.

\*

A fiatalember már messzejárt az előkelő író úri otthonától és most szeretne volna lerázni magáról elméjének. De nem sikerülhetett neki. Itt az utcán is menten elébe állott a város szelleme, ép csak alakjában megváltozottan. Erre és arra, jobbra és balra erélyesen ismerkedett a két nembeli ifjúság. A szembesietők közül pillanat alatt párok kerültek össze. Az égen hosszú vonalban sugároztak az ívlámpák és kemény, éles fényükben hirtelen, gyöngédség nélkül való, virágtalan szerelmek karoltatták egymásba az embereket. Berlinben nincsenek közös emlékek. A fiúkat nem kíséri el évszámra az egyetlenül szép és finom arc, nem keresnek minden szoknya alatt egy bizonyos formájú kis lábat. A lányok elvesztették titokzatos, forró sejtelméiket. Errefelé még két embernek sincs soha egy lelke, hogy lehetnének tehát sokan, mind egyek. Ami hátrább van és ami magasabban van a magános ember karja-hosszánál, az elérhetetlen.

Otthon, a szobájában, már azt is különösnek érezte a fiatalember, hogy ugyanaz a három krizantém ül napok óta asztalán, a vékonyakú üvegkorsóban. Kivette a virágokat a vízből, megtörülte szárukat, azután felnyitotta a sárgagyertyás pianinót, a krizantémokat a húrokra fektette és a halk pengésre rácsukta az ébenfafedelet.

## REINHARDT.

### 1.

A régi görögök hegyoldalak dús, zöld ölen hasítottak végig hatalmas ivű ülőpadokat és a nagy tragédiák lassú, szabályos lejtéséhez a parthoz verődő tenger csobogása adta meg a mértéket. A rómaiak feldarabolták a nagy sziklahegyeket és elindították őket a városok felé, ahol a kockák és a kőlapok óriás körökben telepedtek egymás fölé, amíg azután az égnek tornyosodott az épülettitán, az amfiteatrum. A klasszikus hagyományok feléledésével nem új amfiteatrumok nőttek elő a földből, hanem a multat álmodók továbbra is beérték Plantus és Terentius szinpadával, a kisebbfajta római fateatrumokra ütő színházakkal. A vas megmunkálásának tökéletesedése, a nagy vasszerkezetek kialakulása feltámasztotta a kerek porondot, a körbe vonuló, sok emeletes nézőteret, az amfiteatrumi arányokat, - a cirkuszi mutatványok, az iskolalovaglás, a légtornászok számára. Csak éppen a falak fölé többé nem az ég von kék ponyvát, hanem acetylén-lámpák világítanak le a vasbeton mennyezet kúpsüvegéről.

Most tehát mindenkinek tudnia kellett volna, hogy időnkint néhány estére illenék a nagy cirkuszoknak visszaadni eredeti rendeltetésüket és megszólaltatni a görög tragédiák fenségét egy olyan helyen, amilyen hajdan visszahangzotta a tiszta, bölcs és nemesdallamú mondatokat. De sokáig még csak próba sem történt a régi szituáció felidézésére, újabb jelül a minden krónikától tanúsított emberi ötlettelenségnek, az új ötletek elől való megriadt kitérésnek. Végre, lassan beállított az első kísérlet, sikerével utána sereglett a többi és nemsokára óvóintézkedéseket kell majd tenni a trapézok és a halálautók érdekében, hogy szegények egészen ki ne veszítsék lábuk alól a teret.

Elsőül Ödipusz király állott ki a porondra, neki kellett vállalkoznia arra a bizonyos sötétbeugrásra. A labdakida-átok még egyszer betelt rajta, összezúzták a mélységeket. Legalább könnyen felívelt is a magasba.

Az első nagy szenzáció, az első megdöbbenő benyomás előre nem látottan, magától állított be.

Az öt-hatezer ember körütelepedett az arénán, ellepte a sorokat, a legalsóktól a legfelsőbbekig. Lenn egymást érően villantak fel a sötétfekete frakk-posztóba keretelt fehér ingmellek, váltakozva a nagy fekete kalapokról lebólintó világos tollakkal; fenn nem voltak többé tiszták, élesek az ellentétek, elpiszkosodtak a színek, valósággal határ nélkül folytak össze az egybeszorult vállaknál. Az aréna ellenkező pontjai úgy elválasztották a közönség egyes csoportjait, hogy a látcsóvel erősített szem is belefáradt már a feleútba. De a hidegfehér acetylénfény kiméretlenül egyenletes világosságot vitt el minden szegletbe és minden oromra, és vele szilárd biztonságérzés, nagy tisztánlátás áradt el a nézőtérén: mindenki érezte, ha nem is nézte és nem is látta, az épület szerkezetének egyszerű alapvetését, a nagy arányok matematikai pontosságú egymásra felelését, a padok és az emeletek nyilvánvaló teherbírását, mindenki érezte a rendet és kiszámítottságot, mindenki ellenőrizte és jóváhagyta az egyenlet megoldását, mindenki tudomásul vette az óriási mennyiségek kordábefogott és egyenletesen beosztott áttekinthetőségét. A nyugalom jegyében indult meg a mutatvány, senki sem türelmetlenkedett, egyenletes halk moraj ömlött végig az arénán. Egyszerre csak élesen sziszegve elfekedtek az izzó széncsúcsok a lámpákban, éjszakába fordult az egész színház és pillanat alatt elhallgatott a csendes beszéd.

Valami halk roppanás kopogtat bele a sötétségbe, mintha eloldódnának a vasépület izületei. Azután megnövekednek magasságban az egyes emeletek, új emeletek csavarodnak a megváltak fölé, a körök kitérnek szabályos útjukból, nagy messzeségbe lengenek el, majd ismét visszatérnek az ismeretlen távolságból; nincsenek többé egyes emberek, ezer és ezer végig-egyszínű, egy-anyag tömeg lepi a fapadokat, millió kis világos szögfejtől csillogva. Mintha most meglebbenének a magas, messze, sötét falak és zászlóposztóként nekicsapnának a végtelennek.

A reflektor hirtelen szétnyíló sárga fénysáva átszeli a vak porondot, az alacsony, tömött görög homlokzat előtt szétválík a négy súlyos oszlop és a világos háttér elé kis sötét alakok rajzolódnak: emberek volnának, de alig bogárnyiak. Előbb még beletörődött mindenki abba, hogy egyéni különlegessége felolvad az óriási tömegben. Most, hogy ember áll szemben az arénával, az ember kisvolta, törpesége, törékenysége kilép a beletörődésből és tiltakozna az igazságtalan, fájdalmas sors ellen, ha tiltakozása nem volna oly komikusan néma, oly groteszkül észrevehetetlen. Ugyan mi az ember ezzel a fantasztikus szörnyeteggel szemben? Csak egy semmi abban az egyetlen fénysávtól metszett sötét ürben, ahová kiismerhetetlen sorsa vetette.

Most csoda történik, a megváltó nagy csoda. Megszólalnak a színjászók és a Hoffmannsthal érzékeny németsegen át is vasból öntött, tiszta görög igék körüljárják a falakat. Lassan, tagoltan, a király nyugodt ünnepélyességével beszédbe fog a bölcs Ödipusz. A gyenge, törékeny emberi hang, anélkül, hogy rikoltozássá élesedne, anélkül, hogy különös erőfeszítés szaggatná meg, bejárja a nagy arénát, átussza a kerek porondot és elérkezik mindenhová, tisztán, érthetően. Méltóságos szavakba öltöztek a méltóságos gondolatok, a rájuk hallgatás átáhitatosodik, az alig észrevett kis sötét folt pedig a ház előtt növekszik, egyre nő, fején a korona már széles aranyabroncs, ökölnyi drágakövek tüzelnek rajta, a fenséges alak vállával majd eléri a mennyezetet és széles nyugodt ráncokat vetve omlík le róla a királyi palást. Az ember beszél most az arénához, a tömeg, a padok, a kövek figyelik szavát, ő pedig van olyan nagy, mint a vasbetonkolosszus és több nála, mert uralkodik felette ékesszóló bölcsességével. Nem kell többé attól tartani, hogy egykor szócsövekkel trombitálták ki az amfiteátrumokban a hősök és a királyok felett győzedelmes sors döntését: az egyszerű, csak súlyos, tömött, helyesen tagolt emberi beszéd, kúszott fel a görög hegyekre és indult el a széllel, a láthatár felé, a kék jön tengeren.

Mégis, szakad fel a tágranyilott mellből, hát mégis - és elősereglik minden, ami csak nagy, szent, ércnél is maradandóbb és ércnél is drágább az emberben. Jó volna felállni a sötét cirkuszban és beszélni. Nem csöndesen, nyugalommal, mint ahogy a király teszi, nem, proletár előkelőtlenséggel volna jó beleharsogni a porondba: mégis, mégis, az ember; az ember a mindenség öntudata és ez öntudat által van a mindenség.

De egyszerre elakad a szózat, amelyre merev nyugalomban figyeltek a hegyek és hullámzúgással feleltek a tengeröblök. Ügyetlen csörtetés hallik, kinyílnak a porond kapui, amelyeken át máskor délceg lovak szoktak betrappolni, horkanva, íves nyakukat büszkén felszegezve, mint ma a Partheonon-frizen és hajdan a Panathenaion-menetekben. Helyettük most innen is, onnan is, sok apró tarka rongy libeg be a körbe. Valaki, szentségtörő, alacsony kézzel szekéralja-számra szórja a rongyot a nagy király elé. És most a rongyok lármázni kezdenek, visonganak, nyihognak, nyafognak, sipítanak, kárognak, üvöltenek: idomtalan, otromba hangzavar nyekereg. És nem is marad nyugton a folt, ott, ahol a porondot érte: árad és apad, összehúzódik és szétnyílik, keskenyedik és körré pohoódik.

Csúnya a kavarodás; visszataszító és még erejével sem imponál. A kereplő szól így a nagy templom áhitatos csendjében.

Az ember, a magános ember messze-úszó nemes hangja által tisztán kifejezett bölcsességével az aréna urává nőtt meg. Néhány száz ember azonban nem tömeg a porondon, a magas emeletek perspektívájából, nem tömeg a nagy falakkal és a hatezer nézővel keretelve, nem tömeg, nincs benne gerinc, kinosan törpe, kinosan semmi, eltűnne, meg se lehetne látni, ha nem gesztikulálna olyan különösen, olyan ügyetlenül, értelmetlenül: így nevette és meggyűlik a torokban a keserűség.

Az igazgató, a rendező lássa meg, tisztelje, érezze szentnek, hirdesse, érvényesítse, használja fel a magányos színész, az ember, apoteozisát az arénában. Nekik ezt a magasra növést észre kell venniük már fényes délben, nappali világítás mellett, a közönségtelen cirkuszban: az este ne hozzon meglepetést.

Egy nő mindig tisztában van azzal, hogy mit jelent, nem szédül el, nem téved a számításban akkor sem, ha az egész életet jelenti; tudja, mikor indulna utána fel a bűvös hegyre, vagy le a tenger mélyére egész Hammeln minden férfia, az alig legénysorú fiú és a görnyedt hátú, fényes koponyájú öreg. A férfi többnyire túlbecsüli nagyságát, de a legválasztottabban hiú, a legostobábban színész sem tudja követni magát a szárnyalás pillanatában. És még egy Bonn sem merhette és nem tudhatta érezni saját nagyságát, amikor az elmúlt nemzet rég halott királyának szava volt az ajkán. Pedig ő Ödipuszban csak egy izgága ösztönszínész, aki ide-oda lóbálja a karját, hangját és Reinhardt először Wegenert beszéltette a cirkuszban, a gördülékeny tömörttség, a temperált méltóság művészet. Sem Bonn, sem Wegener nem rendezték Ödipuszt, ők csak eszközök voltak Reinhardt kezében, de azt meg lehetett volna bocsátani nekik, ha ők szalasztják ki ujjaik közül a kínálkozó alkalmat. Reinhardtnak azonban meg kellett éreznie a cirkuszt betöltő emberi szó hatalmát, a karok szolamát egy-egy karvezetőre kellett volna bíznia, hogy egész komor fenségében bonyolulhasson le az isteni komédia.

Ez az Ödipusz-előadás választóvízként csöpögött le Reinhardt művészetére és talminak mutatta a fényességet. A legjobb rendező is elhibázott már nem egy előadást. De aki egy önként felvetődő nagyszerű, értékes hatást tud észre nem venni: az bizony táplálékot ad minden gyanakvásnak. Mégis az elismerés, a siker, a hódolat részegen bukott lába elé. Jóformán csak hetekbe telt és Bonn otthagya Reinhardt színházát, cirkuszt bérelt maga is és Sophokles ellen kijátszotta Shakespeare-t, a sors csapásaitól megszentelt Ödipusz ellen a gonosz III. Richárdot. A tapsoló kezek ökölbe szorultak, a tetszés zaját felváltotta a fütty, a legfelsőbb elismerés helyett betiltás érkezett le az illetékes köröktől. Ez mind jogos lett volna, ha arra vonatkozik, hogy Sophoklest stilusos és Shakespeare nem viseli el az arénát. Azonban a felháborodás egészen más valamit pécézett ki. Üzleti érdekétől vezetve a Baskervillei Kutya költője, a telivér ripacs volt az egyetlen, aki legalább egy nagyon fontos részében termékeny kritikával illette Reinhardt előadásait.

Reinhardt elvi hibát követett el, amikor Ödipuszában a főszerepet a tömegre bizta és az elvi hiba a kivitelben borzasztóan megboszulta magát. A Reinhardt tömege sok száz emberből állott, ezek mind kitűnően mozogtak egyenként és kitűnően mozogtak együtt és mégis száználmasaknak, gyatráknak kellett maradniok az amfiteatrumi arányokhoz képest. Bonn meglátta, hogy az ember, kivált ha német, mozgással nem érvényesülhet a porondon; mivel pedig ragaszkodott a mozgáshoz, a megmozgatott tömeghez, lóra ültette statisztáit, akik szép csillogó fegyverzetben csatáztak egymással esténként, - amíg a rendőrség nem szimatolta ki a mutatvány veszélyességét. Ez legalább tömeg volt, tömeg volt súlyával, dobbanásával, száguldásával és elég nagy volt, elég erős az aréna betöltéséhez. Varázspálcás volt az avoni, de ilyen III. Richárdot aligha képzelt el. Mindenki felszisszenhetett és méltán, de éppen a lovak miatt nem illett izlést, irodalmiságot emlegetni, és keresztet vetni. Gyalogos tömeg nem ér semmit, a cirkuszban csak lovasítással lehet hatni.

Az egy ember értelme és szava az egész természet értelme és szava, úr a különben öntudatlan és néma természet felett: az embertömeg viszont tehetetlen és törékeny a természet örökkévalóságával szemben. A kentaursapatok száguldásai azonban az alvó erdők felébredt szenvedélyei, vagy azt jelentik, hogy nyújtózkodnak a megmerevedett hegyek. Egy ilyen mutatvány szintén szép és éppen a cirkusz legszebb lehetősége: a felszabadult elemek tébolyának megsejtetése. Ez nem irodalom, de csakúgy láva, mint a művészet, ezért szintén szent.

Buschnak volt egy pompás mutatványa, túl a tengeren történhetik ilyesmi a valóságban. Rablók feszítik fel a sineket, kisiklik a nagy express, egymásba torlódnak a waggonok és meggyulladnak, a rablók lóháton vágatnak neki az óriási máglyának, az utasok sortűzzel védekeznek, míg végre megindul a záporosó.

Az egész nem jelent semmit, de mégis kilódtja az embereket kicsinyes mindennapiaságukból. Minden efféle lendület pedig fellélegzés és nyereség: felszabadulás az értelem megvilágosulása, de felszabadulás az elhomályosulás is, a téboly. A felszabadulás nevében és nagy pillanataiért történik minden, nem csupán a szinpadon, hanem a képeken és a költők tékáiban is: ezer fajtája és ezer rendje van az ilyen ráeszméléseknek, de amit Reinhardt ad Ödipuszében: az nem felszabadítás, hanem ellenkezőleg, a lekötöttség fájdalmas és nehézkes megvallása.

## 2.

Reinhardt nagyon sokoldalú: előad Hofmannsthal-komédiát és vaskos francia tréfákat, előadja Gavant, Lanvalt, Lanzelotot, Stucken gráli trilogiáját és előadja Lumpácius Vagabundust, ő vezette be Németországba Shawt, Maeterlincket, Dymowot, Katona Józsefet és ő vitte el arénába Szofokleszt és Aischyloszt, - de házi szerzője csak egy van, egy olyan író, akinek minden művét elfogadja, akit mindig portál, akihez szerencséjét és jövőjét fűzte: Shakespeare.

Eredetiskedésre nem vadászó izmos izlésnek sem lehet más választása. A nagy angol drámaíró a legszebb feladat, amely elé rendező csak kerülhet és bizonyos értelemben a legnagyobb is. A még nagyobbaknak látszóak ugyanis lényegükben problematikusak, megoldottan is megoldatlanok; Shakespeare szándékait azonban maradék nélkül megvalósíthatja a rendező, ha különben megvan benne az arravalóság. Shakespeare megvalósítása a maga egészében csak az első percben látszik kivihetetlen jámbor szándéknak.

Az igaz persze, hogy ha a shakespeare-i színházat egy szóval kellene jellemezni, akkor csak ama jelzők között lehet választani, melyek a tündérmese gazdagságát, pompáját fejezik ki. Királyok és pórok, szerencsenek és zsidók, bolondok és varázsló bölcsék, bárdolatlan kurtanemesek és csupacsiszoltság udvariak, szentek és rüpkök nyüzsögnek egy tömegben, pompás menetek vonulnak fel, fényes udvar hódol a trónnak, szónokok izgatják a népet, távoli csaták nesze érkezik a széllel, szelid hold nézi a koboldok táncát, várat ostromolni elindul az erdő, vagy üstöt és boszorkákat rejt mélyére villamos, égzengős éjszakán. Hol akad olyan diszletfestő, aki megfesti ezeket a kulisszákat, melyik táncmester nevel bele egy ekkora tömegbe órák alatt századoktól finomított előkelőséget, van-e olyan mechanikus, aki egy egész estén át tud meggyőzően dörögni és záporosózni, életek és országok összeomlását jósolva? Még nem épült fel az a szinpad, amely magába fogadja a vihar sikongását, a tenger moraját és elfogja a koboldok lépésének selyem suhogásnál is halkabb nesztét.

Shakespeare művészete naiv, biztos művészet, látja a kezdetet és a véget, mindenre tud feleletet. Nagyszerűre tökéletesedett mesterembszemmel igazodott el az életen a költő, a

színpad egyszerű lehetőségei között tehát nem mozoghatott bizonytalanul. Mindent megoldott, egyszerűen, sok kétségeskedés nélkül; rendezésbeli nehézségeknek nem szabad problémákkal közeledniök feléje. És itt bizony nincs is feloldhatatlan nehézség, még csak a színpad történetében sem kell három évszázaddal visszafelé lapozni, egy kissé finomabb szerkezetű fül kiderít mindent, ha néhány percig figyelmesen hallgatja akármelyik dráma akármelyik dialogusát.

Shakespearehez nem kell hozzátenni díszleteket, megvannak azok benne. Shakespeare a „szolgálj ki magad” álláspontjára helyezkedett, díszletfestője, mechanikusa, reflektorvetítője volt darabjainak. Nem mint színész és színi-direktor, hanem mint költő elvégzett mindent, aminek drámái szükségét érezték. A szavak, a mondatok szabása, a hasonlatok; a sorok ritmikus zöngése, és gyakran szótagoknak és hangoknak aligha öntudatlan és mindig célszerű felszisszenései ráfestik a szürke háttérre a természet legszínompásabb és leghatalmasabb jelenségeit, a legcsodálatosabb fantazmagóriákat és álomlátásokat. Zúg az erdő szavaiban, felcsattan a szerelem bennük, dörög az ég, szakad a záporosó és egymásnak torpan a két sereg némelyik két mondat találkozásánál. Megvan a költő dikciójában minden, természetesen, nem nyersen, naturalisztikusan, hanem utalásokban, amelyek azonban a legkisebb fogékonyságban is megtermékenyülnek, pontos alakot öltenek és izzanak a intencionált ragyogásban. Az efféle hatásoknak és hatáskihasználásoknak tévedéstelen matematikusa Shakespeare, ezt minden olyan előadás bebizonyította, melyben az új színpad eszközei és más rendezői beavatkozások nem korlátozták a szöveg szabad érvényesülését. Budapesti példát is lehetne erre nézve említeni: Hevesi Sándor tavaly korhű formában mutatta be a Vihart.

A vízszintében kettőre osztott Urániaszínpadon viharzott fel-le a Prospero tisztult bölcsessége és Kalibán állatba ojtott félöntudata, a hegy és a völgy között a nagy hullámpályán az acélkocsi és benne a nem szédülő légi utas, a költő. A közönséges ember a mutatványos hely olcsó poézisétől felkenten, emelkedőben káprázatos ragyogásúaknak látja a csillagokat a sötét bársony égen és magát sokszorosára megnagyobbodottnak érezve rohan le a folyóhasogatott, ezerházú városra, melyet ezer sárga lámpa, ezer laposfejű rajzszeg szögez le a földre. A shakespeare-i utas egy hullámvonaton úton ezer képben meglátja az egész életet: óriási sebességgel pergett le a Vihar kinematograf-tekerce a fénygolyó előtt és a jelenségek ezerféleségükben, egész gazdagságukban kerengtek a vásznon.

A színpad nem volt egészen Shakespeare színpadja, a nézők akkor nagyon mások voltak, most a színészek a növendékek közül kerültek ki: fegyelmetlen zökkenő, nyers anyag; és mégis kigyóztak a színek, bugyogott a fény, szabadon, hevesen szárnyaltak a lelkek. Testesedten, súlyra kapva, kissé rikító természetközelségben, de mégis minden kincsével ékesen a kelet meseszönyege gördült le a nézők előtt a másfél óra alatt, Shakespeare, színváltozások, felvonásközök, ostoba vászonerdő-alátámasztások nélkül, Shakespeare magára hagyottan. És gátak nem állták útját szabad előbontkozásának.

Reinhardt egyik legnagyobb sikerét a Viharral rokon Szentivánéji Álmodást előadva érte el. Pedig lába támadt a habkönnyű szavaknak, megbotlottak és csak nehézkesen, vagy sehogyan sem íveltek a magasba. Illatosak voltak a mondatok, a harmatcsepp ragyogott rajtuk, kedvesen bólogatták harangfejüket, alásimultak a tündértalpnak és hirtelen kiegyenesedve néztek távozó vendégeik után. Reinhardt színpadán súlyos lépések tapostak rajtuk. Shakespeare néhány varázsszóval bűvölte elő Tündérországot és éppen anyagtalanságuknál fogva, éppen, mert levegőbe írott vonal csupán minden tündéralak és elfoghatatlan szívárványszín: azért olyan álomszerű, álomigaz és álomszép a súlytól, büntől és bánattól meg nem látogatott birodalom. És most előcammog az illuzionista színpad, tudományos pontosságával és józanságával.

A drámákba foglalt Shakespeare-díszletek materializálása egészen biztosan tévedés: még pedig egy annyira véletlen, annyira nem az anyag természetével megokolt tévedés, hogy a vele való foglalkozás teljességgel kilátástalan, mert nem járulhat semmiféle adalékkal Shakespeare megismeréséhez és mert az egyes előadások megoldásának egyre változó módozatai nem mentségei Reinhardt vétkének, hanem csak untig ismételt bűntevések. Legfeljebb egyet érdemes talán megállapítani; magában Reinhardtban is mozoghat valamilyen bizonytalanság-érzés beállításával szemben. Egyre csíszolt, egyre gyalult Szentivánéji Álomján és hasonló megjelenítésein, de csak a magánvaló előadás tökéletesítésére törekedett és soha kísérletet sem tett arra, hogy a drámákat és előadásait közelebb hozza egymáshoz. Mintha tudná, hogy csak szurrogátumot ad: csak magát a szurrogátumot tökéletesíti és nem is akarja közelebb hozni egymáshoz az eredetit és a pótléket, hiszen minden közelítés csak élesebben éreztetné a különbséget.

Van azonban Reinhardtnak Shakespearerrel szemben még egy állásfoglalása és ez a második állásfoglalása bizonyos mértékig diszkreditálja az elsőt, jogosult kétségeket támasztva Reinhardt jóhiszeműségével szemben. A Szentivánéji Álom teljes bizalmat mutat a színpad kifejező képessége iránt: a Makrancos Hölgy már csak ironikusan alkalmazza a színpad eszközeit. A díszletek elhelyezése a nézők előtt történik, maguk a színészek staffirozzák ki színpadjukat. Az emberek maguk előtt tologatják a házakat, egyik kezükkel megtámasztják a homlokzatot, a másikkal ablakot nyitnak rajta és lebeszélgetnek az emeletről. Az elmésségén valószínűleg a tréfamester mulat legjobban, hiszen saját magát persziflálja vele.

Az ezeremester Reinhardtnak egészen üres a marka: az ironikus Reinhardt csak nagyon szegény. A Makrancos Hölgy, a Tévedések Vígjátéka, általában ez az előadás-típus megállapítja, hogy Shakespeare graciózus, graciózus még akkor is, amikor tenyeres-talpas, mosdatlan szájú és a goromba francia bohózatok trükkjeivel dolgozik utódjainál jóval markosabban. Ez bebizonyosodik, de sokkal többnek kellene bebizonyulnia, hiszen az a fenséges Shakespeare-ben, hogy vitézlászlós kirándulásain, legkaotikusabb felfordulásaiban, a fonalavesztett tohuwabohuban is a szeszélyes csapkodó hullámok közül kemény szirtek nyulnak a magasba, remek márványszobrok, örökkévalóságra hivatott emberek.

...Reinhardt ugyanott és ugyanazon fogyatkozása következtében hibázza el Shakespearet, mint a görög tragédiákat.

### 3.

Shakespearet és a görög tragikusokat két egymást kizáró végletkép szokás beállítani. Az ellentét szembeszökő, lejegyzésére megkopott jelszavakat is szabad felhasználni. A görögök egyszerűek, idealisták, Shakespeare bonyolult, naturalista. Shakespearet a részletek is érdeklik, szemének nem nyilvánvaló a nagy, széles összefoglalás tartalmassága, ez kétségtelen és nem tagadható az sem, hogy más szerszámokat használ, más technikai eljárás szerint, mint ahogy a görögöknél dívott. De szobrokat farag ő is, akár csak Szofoklesz, szobrokat lát ki a természetből, már pedig az ilyen jó szobrászok száz nemzedéken és évezredek át is bizony kezüket nyújtják egymásnak. A görög tragédia mögött a görög szobrászat áll felvilágosításul és magyarázatadásra. Shakespearenek nincs meg ez a segédcsapata: azok a barokk szobrok, amelyek vele egy időben, ha nem is éppen szigorúan körülötte készültek, törekvéseinek osztályosai ugyan, az ő mozgalmassága, fantasztikum, az ő pillanatnyisága és dekoratív hajlamai megvannak bennük is, csak itt nem jutottak végleges kifejezésre. Michelangelora

nem szabad gondolni. Ez a sculptor fiorentinus a magányosság útjait járhatta, Shakespeare, a jó drámaíró nem szakadhatott el közönségétől.

A görög, a román, a germán dráma antropocentrikus voltánál fogva tulajdonképpen akkor a legtökéletesebb, amikor személyei megjelenésükben legközelebb jutnak a szoborformához, amikor a cselekvés az egyes személyekre vonatkoztatva határozott, éles, rögzíthető mozdulatokban fejeződik ki. A képszerűség, vagyis a milió erős érvényesülése, a levegő fontos szerepe, mint típus, gyöngülést jelent a plasztikus megjelenésű drámához képest, habár ilyen irányban is elképzelhetők azért és vannak is nagyon magasrendű példák.

Reinhardt nem látta meg a görög tragédia plaszticitását és nem látta meg Shakespeare-ét sem, nem látta meg a legcselekedtetőbb rendezői feladatot, az eleven színésztést megfelelő mozgatását, a színészgesztusok kifejlesztését, felhasználását, egymásra vonatkoztatását. Emberek állanak a színpadon, az egyszerű háttér nagynak, súlyosnak mutatja őket, belőlük kell egyre váltakozó elhelyezkedésű szoborcsoportot komponálni, úgy, hogy az egyes testeknek elrendezése és a testeknek egymáshoz való elhelyezkedése magában is kifejezze, testalakba öltöztesse az akciót.

Nem színekkel és vonalakkal, hanem csak embereknek magukban nézett és egymásra vonatkoztatott elhelyezkedésével lehet látható jelekre átírni a nyugat drámaköltését. Nagy plasztikai lelemény és pontos egyensúlyérzék nélkül rendező nem állhatja meg helyét: Reinhardtban ilyen képességnek nyoma sincs. Nem is kell színpadi csoportjait, nagyobb tömegei eloszlásának egyensúlyát vizsgálat alá venni. Tehetetlensége kimutatkozik már az egyes alakok mozgatásában is. Még közepes mozgású színészeinek sem adhatott soha csak egyetlen belőle származott ötletet. Talán az alacsonyabb fajta gesztusokkal szemben tud tárgyilagos kritikát gyakorolni, bár még ez sem bizonyos. Jelentéktelen színészeinek mozgás-uniformisa ugyan ilyenféle beavatkozásra vall. De aki már látta játszani Reinhardtot, aki nem felejtette el, hogy milyen szürkén, ötletlenül, mennyire a természetet utánóztatva és minden lendület nélkül jár-kezel a színpadon, az aligha tételez fel benne ilyenféle ellenőrző hajlamokat.

Olyan nagyszerű mozgáslehetőségeket pedig, mint amilyenek Leopoldine Konstantin karcsú testéből bontakoznak elő, tétován felismer ugyan, de fegyelmezni már sehogyan sem tudja őket, stilussá érésüket nem siettetheti.

Ez a pompás, szilaj nő őstalentuma a mozdulatoknak, egészen ritka jelenség a mai elvont világban és ha akad is néhány táncosnő vele egyrangú, a színjátszó asszonyok között talán egy sincs hasonló minőségű. Az egyetlen komoly ígéret. Ma nem jól adják Berlinben Shakespeare-t és a görögöket, de lesz majd másképp is. A történelem nem siet, eltékozolt évtizedek nem számítanak.

De Konstantin most érdemelne meg egy igazi, hatalmas dompteurt, egy a Jókai lélekidomárjának családjából való testidomárt, aki a bölcs, biztos ítéletű tanácsadó szerepét töltené be mellette és egyre izgatva fantáziáját, előserkentené belőle a legvégsőbb, a legcsodálatosabb, a legszenvedélyesebb mozdulatokat. A nagyszerű nő nem kész és mivel nem jött meg embere, talán soha sem fog elkészülhetni: de vannak máris értékes, végleges eredményei. Tud úgy felágaskodni és a magasba emeli karját úgy, hogy egyetlen telt ív öblösödik ujjja hegyétől lábafejéig, egészen elvont szépségben és mégis testet határolva. Konstantin ott áll a színpad közepén, majdnem meztelenül, csak néhány selyemszalag ingerkedik sápadt testén, a fémabroncsok, kőöntvények mutatják hidegen, mereven a forró bőr lélegzetét, a kerek mellek fel-lezihálását. Felébe emelkedett mindenkinek és felemelt magával mindenkit, túl volna minden, ha a szeme nem pörkölné kihívóan az ezer férfi arcát. A vágy, a kívánás öltött testet benne és mégis tompa zuhanással lepattannak róla a vágyakozások, a megkívánások. Mert

mozdulata tiszta, nagy, szent, szűz, mint maga a művészet: aki úgy mozdul, az megközelíthetetlen, akár a görög reliefek márványtáncosnői.

Ilyen percért érdemes átküzdeni az életet, úgy, ahogy a mártírok kereszten és keréken feláldozták életüket ezért a percért, amely szélesre nyitotta előttük a mennyek kapujának szárnyait.

Konstantin ilyenkor felér Wegener Ödipuszának nemes részleteivel. Talán kevésbé tartalmas, viszont teljesebb. Reinhardt nála is csak statisztál, talán annyi része sincsen művésznője eseményes nagyságában, mint amekkora érdem a már elkészült márványlapon utoljára csiszoló munkásnak mégis csak kijut a szoborbéli táncosnő szépségéből. De ha másképp volna is, akkor sem osztozhatna Konstantin kielégülésében, mert a kész mozdulat önkéntelensége egyszerre valószínűtlenné teszi az ösztönzés és irányítás hatékonyságát.

A klasszikus hagyományokon és a nagy északi tragédiák árnyékában nevelkedett rendezőnek öröme voltaképpen csak akkor telhetik munkájában, ha a kompozíció iránt van érzéke és tehetsége, ha nem hiányzik belőle a szobrászlátás ama része sem, amely közös a szobrászatban és architektúrában. Ha mindig egyensúlyozott, gazdag csoportozat mozog a színpadon, ha néhány ember mozgása felel egymásra óraszám, akkor eljöhethet az az érzés nem oly intenzivitással, de hasonló minőségben, mint amellyel Michelangelo szemlélhette a Sixtus-kápolna menyezetét. Vagyis Reinhardtnak bele kell botlania abba a circulus vitiosusba, hogy akinek nem teljesértékű a törekvése, az nem számíthat valóságos kielégülésre és így nem lehet képes teljesértékű törekvésre.

A foganás és a beteljesedés nagy érzéseitől támogatva alkothat Leopoldine Konstantin, tudatossá téve életét: serkentésük és ígéreteik hijján Reinhardt csak külső energiáit fordíthatja célja szolgálatába.

#### 4.

Mintha még mindig maradna egy lehetőség Reinhardt nagyságának elismerésére, mintha meg lehetne egyezni abban, hogy Reinhardt egy egyéniség, akinek különleges elhelyezkedése a dolgokkal szemben értékes, ha nem is termékeny. Nem lát plasztikusan, az emberi alak statikája és mozdulatai csak mint eszközök, vagy főleg mint eszközök érdeklík, amelyeket felhasznál képeinek élénkítésére. De végre is képek is lehetnek szépek, tartalmasak. Ha pedig a beljünk kényszerített három kiterjedésű formák kiobbannak belőlük: akkor valóságos mivoltuknak az ellentét erejénél fogva teljes tisztaságban és élességgel kell kibontakoznia, vagyis Reinhardt elhibázott értelmezése még tanulságosnak is ígérkezik. Ilyenféle előrobbanásra kellett gondolnom akkor, amikor Ignost a Judith-előadás forró nyári délutánra, közelgő zivatarra, egymásnak dübörgő viharfelhőkre, sötét árkokban patakzó villámokra emlékeztette.

A Judithban ugyanis erotikus különlegességek, szinte azt mondanám, nemi perverzítások emelkednek tragikus nagyságra és tisztaságra. Holofernesz, akinek már csak Judith kényszerű, gyilkos szerelme ígér kielégülést, áll szemben azzal a nővel, aki szűz asszonyságát irtózzal és mégis kívánczozva viszi a testétől-lelkétől egyszerre gyűlölt és szomjúzott ellenség elé. Ez a két ember öleli, fojtogatja egymást és egy kietlen nászéjszaka sápadt mécsvilága világít le rájuk. Már magában a drámában is megvan tehát a vihar előtti óra fülledt, fojtó levegője és az ölelés pillanatában amúgy is le kell csattannia a villámnak. Úgy képzeltem, hogy az elvégeztetett-re omlik össze Reinhardt beállítása, csak a hős nő áll meg merevre egyenesedetten és

mellette a szétnyilott falak mutatják ijedten a hősnőnek a rombadőlt világon végignyúló tetemét. Így a kettős robbanás, a kettős összeomlás sivító pátosza zárta volna be a küzdelmet.

Azonban nem úgy történt: Ignotus Hebbeltől megilletve tudta észre nem venni az előadást és saját érzéseit vetítette színpadra. Merevre stilizált asszir képek és a zsidó népelet mozgalmas jelenetei váltakoznak egymással és semmi, de semmi sincs vonatkozásban azokkal a páratlanul forró, páratlanul lendületes, égő, gyújtó mozdulatokkal, amelyek tulajdonképpen ide kellett volna. Reinhardt eltanulta a Judith-ölelést. Előadása színpadra csalogatja a tragédiát és alattomosan, álmában fojtja meg, anélkül, hogy alkalmat adna csak egyetlen védelmező mozdulatra.

Az asszir és a zsidó motívumok alkalmazása nem véletlen. Reinhardt gyakran fűszerez egy kis etnografiával. Csak ez ingerelhette őt a Bánk bánban is.

A magyar filológia, megszokásból, Katonában Shakespeare hagyatékának egyik legértelmesebb és legkeményebb fogású sáfárját látja. Reinhardt azonban már csak praksziszból is tudja, hogy milyen problémák foglalkoztatták az érett Schillert és a még nem olimpiai Goethét és tudnia kell azt is, hogy Katona kortársa volt Kleistnek. (A húsz éves különbség a provincia félszázadnyi elmaradásának Katona nagyságát dícsérő lecsökkentése.) A csak kissé finom fül azonban kihallja Bánk bán tragédiájából a romantikus mellézköngést is és akkor csak egy magyarázat van arra, hogy miért választotta ki Reinhardt Katonát, mikor válogathatott volna tiszta Kleist-drámákban: Katona keletiségét, ekzotikumát akarta kihasználni.

Magyarország, amely még nem Perzsia és már nem Európa, a királyhűség és az alattvalói dac különös keveredése, Endre, a bábukirály, Gertrudis, a nagy, heves nő, Melinda, aki szelid, mint az Ezeregyj jó dzsinei és főleg Bánk, aki pompás, mint egy kalifa, és alattvaló egész lelkében, a hú lázadó, az óriási gyermek, ez mind egyenként és együtt különös hangsúlyokat és különös színeket ad a nemes bán szomorú történetének.

A rendező etnografiával élénkíti, teszi érdekesebbé, vitézkötéssel tartja együtt képeit. Nem kemény egyéni akarát igyekszik átfórnálni a nemes, ellenálló anyagot: a Katona faragta szobrok keretbe foglalása különlegesség keresése, nem komoly küzdelem.

De még mindig várni kell az ítéletmondással. Reinhardt már más esetben is jelét adta annak, hogy maga is gyanítja kísérletének kilátástalanságát. Hátha itt is érzett ilyesmit és ezért érte be fele erejének, fele következetességének mozgósításával.

A leghosszabb per is rátalál bírójára: Reinhardtnak és a képszerűségnek viszonyát megállapította Sumurun. A Sumurun anyaga keletről jött és amilyen messze eredt a nyugat színházaitól, olyan messzire távolodott a közönséges lélettől. Nem is kép többé, hanem képe a képnek, Bild vom Bilde, ahogy Kassner a gobelineket és szőnyegeket nevezi.

Mindjárt az első jelenetek meghozták a teljes csalódást, mintha a bájos fordulatok és a tiszta bölcseségek a hosszú úton illatukat veszítették volna és mintha megfakultak volna a színek: a kelet fantasztikuma hol operetté játékosodott, hol pedig filozófiává homályosult. Egy szép van a Sumurunban, egy csendes jelenet. Az összes szereplők nyugodt libasorban elvonulnak egy sötét fal előtt: egy élet eseményei, egymás mögött, egymás után, összefüggés nélkül. Az isteni irgalmasságban nem az érdem jutalmát látja a hívő: számára az irgalom úgy hull alá az égből, hol ritkán, hol meg zápormódrá, mint a frissítő eső a felhőkből. Ahol pedig a Sumurun története csirázott, ott egyik tett sem oka egy másiknak, ott egy esemény sem következik a másiktól: minden jó és minden rossz és minden változás az égből permetezik le és az ember nem akarhatja irányítani a felhők vonulását. Ezért a kelet és csodálatos ornamentum a libasorment, amellyel valószínűleg a véletlen ajándékozta meg az előadást. Pandora-ajándék. Kínossá teszi azt, ami előtte van és utána jön és ami különben csak kedves volna és jelentéktelen.

A Sumurunt különben Reinhardt Konstantin testére próbálta szabni, az ő mozgásából akarta levezetni az előadás tempóját és ritmusát. Bizony nem a keletiség ütözik ki a direktorban, nem az élettelen természetet látja épp oly éles szemmel, mint az élő embert, hanem az élő embert is épp úgy csak körülbelül és általánosságban érti meg, mint az élettelen természetet.

## 5.

A görög tragédia, Shakespeare, a kelet: ilyen nagy dolgokkal szemben Reinhardt állásfoglalásának szimptomatikus jelentősége is alig van. Hozzáilló, alacsonyabb szempontok tárgyilagos eredményt adnak és megmutatják ezt az embert igazi kicsinységében, szimplaságában.

A berlini direktor körül tévelygő félreértéseket még tetézi az, hogy belelátanak egy jó tulajdonságot, amely hiányzik belőle és hibává keresztelik egyetlen igazi kvalitását. Beszélnek meggyőződéseiről és elítélik, mert meggyőződéseit alárendeli a közönségnek. Reinhardt tipusa a meggyőzésre képtelen félművésznek. Magasan áll, fénylik a napban, de mégis csak szélkakas, a szélhez igazodik és ő kormányozza a szeleket.

Ez a mesterség nagyon közönségesnek látszik, pedig egy nagy feladat szolgálatában áll.

A drámának az a rendeltetése, hogy egy nagy közönség közös lelki élménye legyen; a közönség részvételével keletkezett és a közönségre való hatás módjai határozták meg formáját. Az intim színpad önmagának ellenmondó intézmény, közönségre nem számító dráma pedig nonszensz. A dráma legnagyobb mértékben szociális műfaj és a rendező művészete a legszociálisabb művészet. Az épület belső tagolásánál a katolikus templom építésének mindenha arról kellett legelőbb gondoskodnia, hogy az oltár előtt misét celebráló papot minden hívő lássa és hallja. A jó színdirektor is úgy mutassa be a drámát, hogy mindenki lásson és odahallgasson.

Reinhardtnak Berlin a közönsége, specialisan berlini színházat kell tehát csinálnia, nem csupán a bevételek szempontjából, hanem főleg azért, hogy hívatásának megfeleljen. Nem is szabad terhére róni untalan dobpergetését, örök szenzációhajhászását, hiszen az az első feladata, hogy Berlinben ébrentartsa a színház szükségletét.

Berlin a katekszhén huszadik századbeli város, egy darab Amerika, Európa szívében, egyszerűen, az észszerű munkának, a legtökéletesebb és legteljesebb munkamegosztásnak székhelye. Mindenki egészen hívatása szerint él, nem emberi teljessége, hanem eszközváltásnak tökéletesedése felé törekedve. Tömérdek osztályra tagolódik a lakosság és ezek mind a maguk módján fejlődnek tovább, egy szervezet szolgálatában, de egymástól független orgánumokként. A színház számára nem az érdeklődés elkülönöződése, sokfélesége a fontos következmény, hanem az érdeklődés kialakítása.

Az emberek munkásságukkal minden nap ugyanabban az ívben lengenek, sohasem kerülnek mellékutakra vagy olyan magasságokra, ahonnan életüknek legalább egy részletén végigláthatnának. A nap az élet számukra, az év nem más, mint nap és nap meg nap. Elérzéstelenednek, kiürülnek, gondolkodásuk és hajlamaik is mehanizálódnak. Lassanként megszűnik rájuk nézve a tisztázások, az egyenlegek, a probléma-kifejlések fontossága. Egész nyersen az példázna az új alakulást, hogy az Ibsen-drámák nagy megvállásai egy fenséges, szigorú etika posztulátumaivá lesznek és nem szükségesek többé az egyénre nézve egyéni okokból, nem kényelmi berendezkedések többé.

A kispolgár Reinhardtnak az az egyetlen heroikus elhatározása, hogy a színházaiba gyülekezett embereket igyekszik kiragadni békaperspektívájukból és arra kényszeríti őket, - à

tout prix, minden eszközzel és minden módon, - hogy számukra szédítő magasságból nézzenek végig életüket. Ő is épp olyan józan, épp oly kevésbé rajongó, mint Brahm, csak valamivel nyugtalanabb eszű és főleg nem berlini. Nem berlini talajban ereszkednek gyökerei, innen nagy vándorló kedve, innen van az, hogy kritikusabb szemmel látja a viszonyokat, mint mestere, a Lessing-Theater. Nem vezetik néppaedagógiai, etikai hajlamok, de belátta, hogy a színház csak akkor maradhat meg, ha színház marad. Egy nagyszerűen berlini ember mélyen leásna a kéreg alá és a sok kéregtől fedett igazi színházlehetőséget tárná fel. Reinhardt csak a váltakozó divatlehetőségeket szimatolja meg előre, visszavezeti őket bizonyos közelfekvő okokra és azután tudatosan utat épít azoknak, akik meghatározták az irányt, amelyben halad. Mozaikmunkát végez tehát és ríkító foltokra tagolódnak törekvései.

Az egyes évi eredményei nem kapcsolódnak egymásba, egyik favoritjából nem lehet a másikat megjósolni, egész drámákat nem tud végigrendezni, talán még egész felvonásokat sem, de egyes jeleneteket gyakran energikusan és hatásosan túloz; főleg a legszükségesebb helyeken, amikor a berliniek lomha fantáziájának élénkítésére kellene a felnagyítások, az erős hangsúlyok. A Judith-előadást egészen elejtette és mégis, még ott is voltak ilyen értelemben sikerült részletek. Holofernesz kiadja a parancsot, az első kikiáltó átveszi tőle és félrelebbentve a vezéri sátor függönyajtáját, belekiáltja a láthatatlan táborba; új és új kikiáltók adják tovább a szavakat, mind messzebb és messzebb, míg a hang belevész a távolba. Így legalább a tragédiának egy mellékes része kap hebbeli arányokat.

És ilyen ötletek akadnak, olykor seregesen, minden olyan előadásnál, amelyet ő rendezett. Amikor Lumpácius Vagabundust alkalmazta újra szinpadra, ahhoz a kedves, de olcsó és értelmetlen fogáshoz folyamodott, hogy páholyokat hasított ki két oldalt a szinfalakból és biedermaier-jelmezű urakkal, hölgyekkel, vatermörder-gallérokkal és fülrehajló, kerek babycalappal rakta meg őket. De ugyanakkor bejelentette stilizáló szándékát diszkrétebben és előkelőbben is. Egy nagy függőlámpát akasztott a sűgolyuk fölé, sápadt, sárga gázlángok égtek a tejüveg-gömbökben és nem aludtak ki akkor sem, amikor mögöttük a jelenetek fényes nappal játszódtak le. Finomabb és helyénvalóbb bekonferálás alig képzelhető: a baj csak ott van, hogy az előadás még sem stilizál, hanem egyszerűen egy ostoba rűpök-komédia cammog és zajlik óraszám.

Reinhardtnak tehát vannak eredményei. A mások színházai sorban megbuknak Berlinben. Az övéi esténként megtelnek. Egyebüvé könnyű szórakozás végett járnak el esténként a berliniek, a napi gondok felejtésére, vagy pedig közömbös kötelességtudásból viszik el gyermekeiket klasszikus előadásokra, hogy azok is lerójják három-négy átunatkozott óra alakjában kegyeletük adóját a nagy írók iránt, mivelhogy méltányolni kell azt, ha valaki egy élet nyomorúságával és ezer átvirrasztott éjszakával hozzájárult a nemzeti dicsőség öregedéséhez. Ugyanezekben az emberekben Reinhardt színházai ideges várakozást tudnak felkelteni és néha ébrentartják azt a nyugtalanságot, amely nélkül nem lendülhet át az élet nagy pillanataiba a kicsinyességekhez kötött ember. Még többet is megtett egyszer-kétszer Reinhardt: vakító reflektorfényt vetett az élet olyan napjaira, melyeket eredeti történésükkor közönsége nem választott külön a többiektől és azóta talán már meg is feledkezett róluk. Ám a reflektorfény megmutatja, hogy ilyen napok életet eldöntő, az egész embert átformáló események voltak. De ez csak egyszer-kétszer fordult elő.

Reinhardt akaratlanul és öntudatlanul rázott fel így elgépiesedett embereket: mégis azt tette, amivel a valódi paedagogusok készítik elő tanításukat. De mindig az előkészítésnél maradt és ha megjött is az alkalmas pillanat: nem gondolt kiaknázására. Pedig igazán nem kellene saját személyében a rivalda elé ugrania, nem kellene szavakat keresnie egy új hegyi beszédhez, amely befelé fordítsa a tekinteteket és a célnak tartó útra térítse a mellékösvényre tévedteket.

Még új rendezői fogások is csak fölöslegesek volnának. Elég volna, ha a szokásos három gongütésre szétnyitja a függönyt, mint máskor és azután megjelenteti rajta a németiség nagy tanítómesterét: Goethét.

Goetz von Berlichingen az első szava Goethének a színpadon: a rendkívüli körülmények rendkívüli alkalmat adnak egy rendkívüli embernek arra, hogy egész lényét kivetítse magából és minden akaratát realizálja. A durva elemekből összerótt középkori lovag is sokrétű természet és mivoltának sokféle lehetőségét egy százváltozatú és szinte összefüggéstelen eseménysorozat váltja valóra. Az egyes indulatok és az egyes elhatározások egymástól függetlenül alakulnak ki. A cselekmény tehát egyszerű és szinte önálló jelenetek mozaikja: az impulzusuk és az elhatározások könnyű, akadálytalan realizálódásán kívül még csak a költő gyökérig-látása és a szavaknak tiszta jelentése emelkedés az étellel szemben. Egy eseményes élet fordulatai vonulnak fel itt, éles a plasztikájuk és kemények a hangsúlyok rajtuk.

A Wilhelm Meister a nyugodt, lassú, tisztulás története; heves érzéseknek öntudatos lélek-állapotokká átalakulását beszéli el: a Dichtung und Wahrheit utolérhetetlenül bő, szemléletes és valóhű milieufestése ellenére is nem ez az emlékirat Goethe igazi naplója, hanem Wilhelm Meister. Ennek a tisztulási folyamatnak révbe érkezését jelentik a drámák között Tasso szelid ösvényű melankóliája és Iphigénia nagy, nyugodt, tiszta gesztusai. Itt nincsen már egyes benyomás, csak élmény-komplekszum; itt nincsen már pillanatnyi indulat és előkészítetlen fellobbanás: a mozdulatok és szituációk a lélek szilárd egyensúlyi állapotait és komoly egyensúlyi zavarait fejezik ki; itt nincsenek már különös és érdekes konstellációk: minden változás organikus továbbfejlődés, nem váratlan sorsfordulat.

Tasso és Iphigénia nem zárják le Goethe élete művét, de a Faust második része nem színpad többé, nem tömegélményeket akar támasztani és nem tömegérzések felébresztésével dönt el egyéni problémákat. A sokat vitatott hatalmas költemény egy nagyszerű ember végső szava és búcsúvétele a világtól: áttekintés a világnak a szubjektumtól immár elszakadt dolgai felett. Minden költői munkában benne van a költő maradandó egyéniségén kívül életkora is: és a Faustban egy olyan életkor szólal meg, amely addig csaknem teljesen néma volt és így a beléje helyezkedés szerfölött nehéz. Szcenikailag groteszk lehetett csak az előadás: kegyetlen torzítása Goethe művének. De nem csupán megoldhatatlansága miatt nem probléma a Faust második része a színház számára: hanem egyszerűen azért, mert átértése csupán egy egyéni kultúra nagy eredménye lehet és nem a tömeglélek szólal meg benne.

Reinhardt mégis éppen csak a Faust-költeményt vitte színpadra, melynek nincs tanulsága a színpadról és nem kaptak helyet színházai műsorában a férfiévek Goethejének drámái. Pedig Goethe útja a klasszicitás felé az egész németiség elé írott út, mert csak ezen az úton haladva juthat el Berlin odáig, ahonnan egységes egésznek láthatja életét és felismerheti az egyes események és fordulatok jelentőségét.

Schillernél töretlenebb a franciák heroikus lendülete és tisztább a corneillei gesztus: de Goethe nem egy nagy mozdulatot ragad ki az életből, hanem megtalálja az összes elemek egyensúlyba helyezkedését. A felébredt nyugtalanságoknak Goethevel való megoldásai volnának a lépcsők, melyek a goethei világítás magaslatára vezetnének. De Reinhardt nem oldja meg a felkeltett nyugtalanságokat, hanem ellenkezőleg, eltörli a Goethehez vezető utat olyan előadásaival, amilyen Faust második részéé volt. Csak meg kell nézni Goethe szereplését Reinhardt műsorán: és nem lehet kétséges egy pillanatig sem a felebbezhetetlen ítélet a ma oly ünnepelt színházigazgató ügyében.