

# DAVID ALFARO SIQUEIROS

## FALFESTÉSZET, POLITIKA, KÖZÖNSÉG

Négy és fél éve dolgozom Mexico City egy épületén, melynek neve „Polyforum Cultural“ lesz. A tizenkétszögű, sátor alakú nagy terem falának külső és felső felülete, mennyezete együttvéve nyolcezer négyzetméter. Ezt a munkát egy építészektől, festőktől, szobrászoktól, technikusokból álló nyolcvan tagú munkaközösség végzi, közöttük világítás-, akusztika- és fémszakértők — tehát valóságos kollektív alkotás készül. A csoportban vannak mexikói illetőségű francia és német festők, kínai, japán és olasz művészek és egy arab származású francia festő. Sokan már neves művészek, mások még diákok. Néha öt-hat hónapot velünk dolgoznak. Egyesek már a Los Angeles-i, a chilei Chillán-beli, uruguayi, vagy éppen a New York-i falfestményeimnél is közreműködtek, ahol 1936-ban kísérleti műveimet készítettem.

A munkát cuernavacai műtermemben kezdtük el, amelynek fala négy, 3,30 méteres mezőből áll. Részint színes fém-munkákról, festett szobrokról van szó, részint acrylfestékekkel színezett azbeszt-cement lapokról. Munkaközösségünk sokat foglalkozott fémek megmunkálásával és színezésével. Új festékanyagokat próbáltunk ki, és hasznosítottuk a hajótest és hajógerinc mázolásának tapasztalatait. A kollektíva mérnökeivel együtt szabályos időközökben megvizsgáltuk festékeink nap- és esőálló képességét, s azt hiszem, kielégítő megoldást találtunk a fémek színezésére. Új falfestményünk címe: *Az emberiség útja avagy az emberiség menete.*

Ezen a művön mérhető le, milyen fokra jutott el ma a mexikói „Muralismo“, vagyis a mexikói falfestészetről indított mozgalom. Feltehetőleg tudják, hogy ez 1911-ben, a San Carlos Akadémia hallgatóinak sztrájkjával kezdődött, amelynek

vezetői mi voltunk. Azt akartuk, hogy a művészképzés, ami a műtermekben folyt, az elmélet után a gyakorlatra is kiterjedjen. A falfestészetet illetően el is értük ezt. Aztán iskolánk a Victoriano Huerta generális, a diktátor elleni összeesküvés (1913—1914) központja lett. Emiatt üldöztek oly kegyetlenül bennünket, és gyilkoltak meg sok diákot. Máiig sem tudjuk, vajon minden esetben eltemették-e őket. Néhányuknak azóta nyoma veszett.

Csatlakoztunk a forradalmi csapatokhoz, és részt vettünk a nép fegyveres harcában. Ez a magyarázata annak, hogy sok művész kapott magas katonai rangot. Engem a canancai sztrájk alkalmával ért az a szerencse, hogy vezérkari tiszt lettem, s ugyanilyen megtiszteltetés ért sok más művészt is. 1913—1918-ban, a hadseregbe lépésünk után részt vettünk a nép fegyveres harcában. Elvtársaink nagy része akkortájt látta meg a napvilágot. Nyilván ezek azt kérdezik: mit keresnek a művészek a polgárháborúban, mi tennivalójuk van ott? Mi azon a nézetben voltunk, hogy a polgárháborúban való részvétel lehetőséget nyújt nekünk országunk bejárására, amelyről egyáltalán semmit sem tudtunk, megismerhettük hazánk lakóit, gazdasági feltételeiket és egy politikai átalakulásra vonatkozó terveiket.

Megismerhettük a bennszülött-indián és a spanyol kultúra rendkívül gazdag hagyományait és még valamit, ami nagyon fontos: láttunk embereket meghalni — és saját életünket is kockára tettük.

1918-ban tartottak egy kongresszust, amelyet én a „katonaművészek kongresszusának“ neveztem. Akkor tettük fel a kérdést: mi a teendők? Alkalmazhattuk volna festészetiünkben a régi akadémiai módszereket, azonban velünk egy új állampolgár született, olyan állampolgár,

akit az ország és az ember problémáiért folyó harc is foglalkoztat.

1918-ban Európába mentem, és Párizsban éltem huzamosabb ideig. A ma hírnévnek örvendő művészek java részével akkor barátkoztam össze, többek között Picassó<sup>1</sup>-al. Gyakran beszélgettünk elveinkről s a falfestészethez való visszaterés szükségességéről, amelyet Európában gyakorlatilag már négy évszázada nem művelnek. Saját munkánk és önnön életünk tapasztalata vezetett rá, hogy Párizsban, mint általában a kapitalista világban, a művészet áruvá vált. Szabályszerű műkereskedelem-monopóliumok keletkeztek. A művészet, amelynek szerveznie kellene összekapcsolódnia az ember életével, csak ráadás volt a gazdag és elégszám polgári házak pompájához. Ha minden jól megy, valamikor képtárba kerül, de a műalkotás többnyire el van szakítva az emberektől és az ember a műalkotástól.

A művészek kötelessége lett volna a reneszánsz előtti kor és a reneszánsz vívmányait továbbfejleszteni. Ők azonban az egyéni művészettel jegyezték el magukat, ez viszont csak jelentéktelen emberi megnyilatkozás közvetítésére nyújt lehetőséget. A szóban forgó időszak statisztikáinak tanúsága szerint egyetlen országban sem volt a művészetnek piaca. A kormányok elzárkóztak a valódi művészet pártolása elől, átengedve azoknak a keveseknek, akiknek a pénzügyi helyzete ezt megengedte. És a latin-amerikai országok gazdagjai autót vásároltak, elegáns lovasfogataik, nemkülönben szép nők voltak, a művészet azonban nem érdekelte őket. Ez természetesen meghatározta a művész-sorsot ezekben az országokban és a művészek kilencven százalékának életét a föld kerekén.

Ilyen körülmények láttán, európai tartózkodásunkat használtuk fel arra, hogy *Vida Americana* (Amerikai Élet) címmel folyóiratot alapítsunk Barcelonában. Az itt közölt manifesztumban felszólítottuk a világ összes művészeit, térjenek vissza a tömegekhez szóló művek alkotásához, teremtsenek olyan művészetet, amely anyagánál és jellegénél fogva a nép számára hozzáférhető. A falfestészethez, monumentális és sokszorosított művészethez való visszafordulásra szólítottuk fel őket. A legjelentősebb spanyol művészek csatlakoztak hozzánk.

A Kommunista Párttal rokonszenveztem 1920 óta; 1924-ben lettem tagja, és rövidesen bekerültem Központi Bizottságába is. A Kommunista Párt már megalkulásakor átvette a védnökséget az *El Machete* folyóirat fölött, amelynek il-

lusztrációi ugyanolyan jelentősek voltak, mint a szövege. Kezdetben csak a mi falfestészet-mozgalmunknak volt a kiadványa, azonban folyton növekvő olvasóközörré tett szert Latin-Amerikában, s még ma is fellelhető egyik-másik könyvtárban néhány példánya — a Szovjetunióban éppúgy, mint New Yorkban. Mozgalmunk éppúgy világvisszhangot keltett, mint ahogy célkitűzésünk, egy új falfestészet eszméje sem csak Mexikóban várt megvalósításra, hanem Latin-Amerikában és az egész világon. Kezdetben a galériák, amelyeknek érdeke fűződött a táblaképhez, megpróbálták elnyomni a Muralismo-mozgalmat. Napilapok és folyóiratok cikkeiben megvádolták, hogy csak politikai propagandát szolgálunk. Valójában munkánk művészetet és politikát egyaránt magába foglalt. S míg műtermeinkből politikai megoldások és harci jelszavak kerültek ki, tartós támadásoknak voltunk kitéve. Bebörtönözték a munkásokat, akik minket, művészeket segítettek, megtámadták magukat a falképeket. Némelyiket elpusztították, alkotóikat letartóztatták. Ilyen módon számított a kormányzat gátat vetni mozgalmunknak, de csak azt érte el, hogy programunkat tette még jobban közismertté, a falfestészet Latin-Amerika legnagyobb kultúrmozgalmává vált.

1937-ben alapítottuk a „Népi grafikai műtermet”, amelynek működése ország-szerte visszhangra talált. A kormány látta, hogy egy olyan országban, ahol a lakosság nagy része irástudatlan, grafikánknak erős forradalmi hatása támadhat. Műtermünket többször kirabolták, megpróbálták felgyújtani, munkásainkra rálöttek, főként amikor Mexikóban is előretört a fasizmus. Ugyanakkor grafikánkat világszerte mint a nagy művészet megnyilatkozását gyűjtötték a múzeumok. A New York-i Museum of Modern Art, londoni, olasz és szovjet múzeumok csaknem teljes sorozatot őriznek műtermünk terméséből.

Térjünk vissza a falfestészethez. Előbb technikai oldaláról nézve: kezdetben kis falszakaszok megfestését tűztük célul magunk elé, és képet kép mellé helyezve hoztuk létre például a „Nemzeti előkészítő iskolá”-ban első munkánkat (1921—1926). Ott José Clemente Orozco kiválasztotta az iskola szép patio\*-jának egyik sarkát, Charlot, egy francia festő, aki velünk dolgozott, közvetlen közelében hozzálátott a fal egy másik darabjához,

\* patio — mór hatásra kialakult, szökőkúttal, dísznövényekkel ékesített, peristylumszerű spanyol udvar.





Siqueiros önarcképe

Emilio García Cahero spanyol festő ismét egy más darabhoz fogott. Nekem a „Colegio Chico“-t kellett kifestennem, és ott jöttem rá, hogy a falfestést nem szabad egyetlen körülhatárolt faldarabra korlátozni. Ezért festettem meg először a mennyezetet, aztán az oldalfalakat és végül a lépcsőházat. Ez a festmény egy megvilkolt munkás temetését ábrázolta. Valamelyik diaktámadás alkalmával erősen megsérült.

Szigorúan csak freskótechnikával dolgoztunk, amiből az következik, hogy ezt a régi eljárást a betonépületekben csak úgy lehet alkalmazni, ha egy át nem eresztő réteget iktatunk a freskó alapozása és a tulajdonképpeni fal közé. Mi azonban össze akartuk hangolni festészetünk anyagát a technika legújabb vívmányaival. Használni kezdtük a pyroxilin-, silikon- és végül az acryl-festékeket. 1936-ban New Yorkban eredményesen folytathattuk kísérleteinket, mert ott a magas színvonalú ipar kezünk ügyében volt. A New York-i modern és gépesített műteremben sok olyan amerikai festő dolgozott velünk együtt, aki

később világhírré tett szert, mint például Jackson Pollock. És ott kapcsolódott össze a mi eredeti „Muralismo“-nk a technika élvonalával. De adódott ott mókázásra is számos alkalom. Azt hittük, hogy a lakkfesték, amint autólakkozásra, a festészet céljaira is használható, és megpróbáltuk fémlemezre alkalmazni. Egyszer elindultunk Pollockkal s néhány magunkkal a festékkonzern Du Pontjához, abban a hiszemben, hogy ő esetleg ingyen ad majd nekünk anyagot. Du Pont azonban azt mondta: „Hogyne, hogy a végén még kiszimatoljátok a vegyészeti titkainkat. Adok nektek havonta egy bizonyos összeget, dollárban, hogy ne használjátok a mi festékeinket. Inkább vásároljátok a régi tubusfestékeket.“ Mi azonban más vegyészhez fordultunk — egy valószerűtlenül magas amerikaihoz, azt hiszem, meghaladta a két métert, Kennedynek hívták, és szeretett inni. Altala ismertük meg a műanyaggyártást. Egyik hazalátogatásunk alkalmával meggyőztük országunk kormányát, hogy műanyagkutató intézetet kell alapítania.

Az akkori népművelésügyi miniszter, Ortez, a híres író, magáévá tette indítványunkat. Az intézet huszonötödik éve működik, és mind nekünk, mind számos amerikai és európai festőnek ez idő alatt nagy segítséget nyújtott — például a szintartósságért, illetve a falnyirkosság és a különböző klímabehatások ellen folytatott küzdelmünkben. Jóllehet ma a kormány bürokráciája fojtogatja ezt az intézetet, mi azért mindent latba vetünk, hogy ugyanúgy elláthasson bennünket, mint azelőtt. A falfestészetnél a leg gondosabban kell ügyelni a festékek fizikai és vegyi sajátosságaira, azonban ezek még igen csekély mértékben vannak kikísérletezve és kipróbálva.

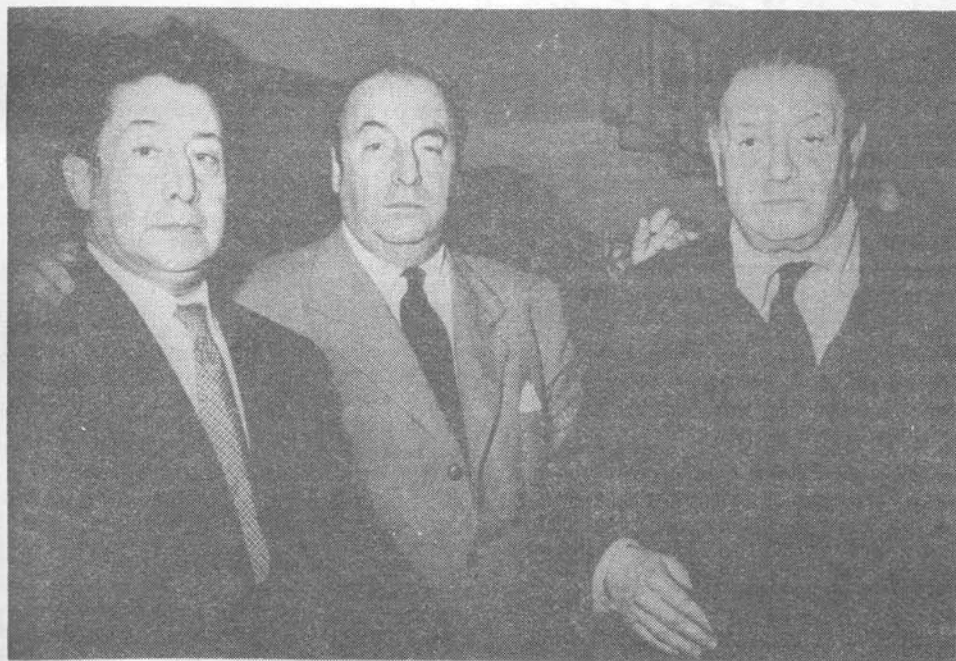
Ha egy művész falfestészetre tér át, egyszersemind festőnek és vegyésznek is kell lennie, testestül-lelkestül ennek kell áldoznia magát, és a fémek természetével ugyanúgy tisztában kell lennie, mint a világítási problémákkal. Ennél fogva úgy gondolom, hogy manapság a falfelületek képzését — sem Mexikóban, sem bárhol másutt a világon — nem lehet a régi módszerekkel végezni, vagyis nem egyedül az építész teremti meg a teret, és akkor azt mondja a festőknek: így és így fessétek ki! Efféle mű, egy monumentális műalkotás, sokkal inkább közös munkája kell hogy legyen építészeknek, festőknek, mérnököknek és technikusoknak, kinek-kinek a maga szakmai területén. A munkaközösség tagjainak pedig a problémákat egymással állandóan megvitatva kell együttműködniük.



David Alfaro Siqueiros: Az áldozat  
(falfestmény-részlet)



*David Alfaro Siqueiros: A rák fölött  
aratandó orvosi győzelem dicsérete (freskó-részlet)*



*Diego Riverával és Pablo Nerudával*

A falfestészet egy másik fontos kérdéséről engedjenek még szólanom: a táblakép — mértanilag nézve — statikus forma. A falfestmény mértani alakja azonban nem statikus. A falkép aktív felület, ámbr anyagi valóságában statikus, optikai valóságában viszont nem az. A táblakép olyan néző számára készül, aki hol innen, hol onnan szemléli a képet, de míg nézi, nyugodtan áll. A falfestményt ellenben — különösen a szabadban levőt — olyan néző számára alkották, aki a mű előtt mozog, s a képet egyszer közelről, másszor távolról látja, jobbszéléről vagy balszéléről. Esetleg fentről látja, egy szemközti épületből vagy egy tovaszárguló autóból. A falfestmény nézőjének nem lehet azt mondani: ha ezt a képet látni akarod, ide kell állanod, erre a helyre. Nem, a freskó nézője a legkülönbözőbb látószögéből szemléli a képet, néha annak ellenére, hogy nem is óhajtja látni, tehát ennek minden szögéből jól láthatónak kell lennie.

A chartres-i katedrális gazdag szobordíszét szemügyre véve, megfigyelhetjük, hogy a szobrok annál hosszabbnak tűnnek, minél magasabban vannak elhelyezve. Nem vallásos alapja van ennek, mint sokan gondolják, mármint hogy a művész az alakokat az ég felé akarta volna emelni. Ez inkább egy optikai probléma megoldása a mozgó néző számára.

A festmény kompozícióját illetően régóta emlegetik az „arany metszet“ szabályát. Amikor én Párizsban voltam, akkor is alkalmazták az „arany metszet“-et, és alkottak megfelelő elveket a kép komponálására. A falfestmény kompozícióját azonban más elv határozza meg.

Valamelyik Los Angeles-i könyvtárban a következőt figyelhettem meg: egy nagy terem hátsó falán festmény volt. Ehhez a festményhez hosszú folyosón kellett végigmenni. Innenső végéből a freskó alakjainak csupán a combját és térdét lehetett látni, s amint haladt az ember a folyosón, úgy vált az egész alak láthatóvá. Teljes egészében csak közvetlen közelből tűnt elő a kép. Mi tehát így fogalmaztuk meg elvünket: a kompozíciót meghatározó kritérium a néző mozgása. Az „arany metszet“ tehát a falfestészetben teljesen alkalmazhatatlan. A lényeg az a sík jelenti, amelyen a néző mozog.

Leonardo központi perspektívája hallatlan felfedezés volt, de csak kiindulópontja egy igazságnak. Leonardo kocka alakú helyiséget feltételezett. Ő csupán statikus, mozdulatlan nézővel számolt. Más művészek, akik aztán továbbfejlesztették a perspektivikus ábrázolást, kizárólag saját tengelye körül engedték forogódní a nézőt anélkül, hogy ettől egy lépéssel is elfordulna. Később a gömbölyű és nem a kockaalakú tér felfo-

gását vallották. Ez természetesen haladás volt, közelebb jutás az igazsághoz.

De térjünk vissza a nézőhöz. Akár egy helyben áll egy meghatározott ponton, akár saját tengelye körül forog, általában egy adott vízszintes síkon mozog. Ennélfogva a falfestmény esetében logikus a néző mozgásából kiindulni és négy, öt vagy harminc lehetséges helyzettel számolni. Egy mexikói akadémikus munkája révén mélyebb betekintést nyertünk ezen a téren. Előkészítettünk tehát Mexikóban egy kongresszust a távlat kérdéseinek megvitatására. Ezt a felfogást nyilván előbb teszi magáévá a szubjektív elemekre alapozó festő, mint az építész vagy a mérnök, aki objektív elemekkel dolgozik. Példának okáért egy harmincszor tíz méteres fal mindig azonos méretű, derékszögű fal marad. Ha azonban festmény van rajta, akkor már nem minden esetben lesz ugyanaz. Anyagi valójában megmarad ugyan, de optikai valójában korántsem. Nagyon érdekes vitáink voltak erről a kérdéstről építésszel már az Egyesült Államokban, Párizsban, Mexikóban, Argentínában. Nem szabad találmokra ítélkezni: a falfelületek mértani formáinak belső értékét és „mozgását” egyszerre kell figyelembe venni a falon. A reneszánsz óta boltív- és mennyezetfestők gazdag tapasztalatot szereztek e téren, természetesen nem az aktív néző szemszögéből, hanem abban az értelemben, hogy az építészeti formák látszólagos mozgását sugallni lehet festett építészeti tagok és falrészletek elhíthető formáival. Az elv azonban, hogy a nézőnek a falfestmény előtti mozgását tekintetbe kell venni, gondolom, alapvető dolog a falfestészetben, mindenekelőtt, ha nagyméretű munkáról van szó. Rengeget vitatkoztunk már erről eddig is, és folynak tovább a viták. A „Polyforum” fala, pontosabban egy ötvenszer negyven méter felületű belső tér, amelyen pillanatnyilag dolgozom, magába foglalja a mennyezetet, és trapéz alakú mezőkre is tagolódik. Itt feltűnt nekünk egy nagyon érdekes jelenség. A derékszögű statika szemléletén nevelt közönségünkbe beidegződött a táblakép szelleme, és ezt a közönséget át kell nevelni a falalakítás és falfestészet befogadására.

Ennél a falfestménynél, amelyen most dolgozom, néha igen nehéz megakadályozni, hogy a néző ne ugyanazokat a mozdulatokat tegye, amelyeket egy képtárban vagy egy kiállításon szokott. Darabról darabra halad, ismét megáll, és szemből nézi a freskó egy kivágását. Ilyen módon azonban nem értheti meg a ké-

pet! Én a látogatónak mindig azt mondom: ha nem szaladsz, ha nem mozogsz, akkor nem fogod megérteni a falat — egyik részlet fog tetszeni, a másik nem, de a kép alap gondolatát nem fogod fel. Gyermekek hamarabb ragadják meg a lényegét. Amikor a chilei Chillánban az iskola freskóit festettem (1941—1942) két szemben lévő, enyhén homorú falszakaszra s a mennyezetre, amely ezeket összekötötte, néha bejöttek gyermekek, s még mielőtt figyelmeztettük volna őket, mondván, „hogya száguldasz, a kör ellipszissé válik” — maguktól rájöttek erre. Az a látszat is adódhat a falfestészetben, szintén optikai csalódás révén, hogy két párhuzamos vonal egymáshoz képest távolodónak vagy közeledőnek látszék.

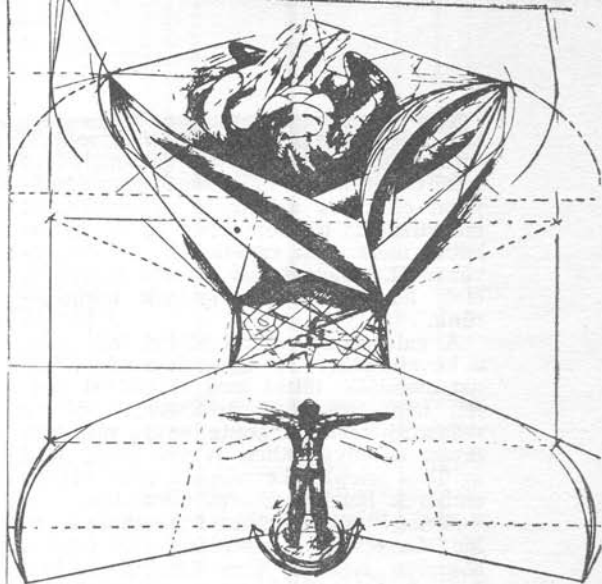
Argentínában, ahol szintén készítettem egy falfestményt, megfigyeléseket végezhettünk a mértani formák látszólagos mozgására vonatkozóan, amelyek a néző mozdulatai folytán jönnek létre. Egy Buenos Aires-i neves könyvkiadó megkért (1933), hogy fessek valamit vidéki házában. Végigjártam a házat, és azt mondtam neki: nehogy ide valamit is engedjen festeni. Falfelületet csak a festmény kedvéért dekorálni — a falfestészet hanyatlásához vezetne. A festmény helyét jól kell megválasztani. Mégis, egy boltíves, alagútszerű bérhelyiséget képpel borítottunk a vidéki házában. Az idő tájt egy számottevő filmmessel és több olasz festővel dolgoztam együtt, és amint ennek a bolthajtásnak a mértani formáit festettük, észrevettük, miszerint ahhoz, hogy egy néző a mértani formákat pontosan felismerje, azt kellene neki mondanunk: ide állj, erre a pontra, és ne mozdulj a helyedről! Mert ha akár a legcsekélyebb mozdulatot tenné, minden mértani alakzat megváltozna. Ami kör volt például, ellipszisnek vagy más görbületnek tűnnék, amint a néző az eredeti helyéről távolodnék. Ezért állítottuk: a falfestészet egyik leglényegesebb kérdése a mértani alakzatok aktív formáinak kiaknázása, hogy a fal hasonlóan aktív jelleget kapjon. Mi azt a bizonyos pincét sokszögű, metszett kristályszerű térformává alakítottuk át, amely azt a benyomást keltette, hogy a helyiség tengerbe süllyedt, és a falakon keresztül szerének kíváncsian a bent történeteket. A téma természetesen igen banális, de mi érdekes kísérletet végezhattünk rajta, s az ott szerzett tapasztalatokat használjuk fel a mostani falfestményemen, amely legalább háromszázszor nagyobb, mint a Buenos Aires környéki házé.

Elvben mindig arra gondoltam, s azt

hiszem, ebben nem csalódom, hogy a fal-festészet és táblaképfestészet között több mint 70 százalékos a különbség. Két, teljességgel különböző feladatról van szó. Vonatkozik ez a technikára, az anyagra és a szakmai tudásra, mert egyiknek az anyagát a másik céljaira felhasználni nem lehet, és még sok más kérdés adódik. A derékszög statikus formája jó a táblaképeknek, de semmi esetre sem egy falfestmény aktív foltjának. Derékszögű felület lehet egy épületen, de nem arra, hogy az hordozzon falfestményt. Talán hasonlóképpen aránylanak egymáshoz, mint az állókép a filmhez. A film magába rejti a fényképezés minden problémáját, s azonkívül még vagy ötvenféle problémát. Természetesen, a fényképpel sokkal jobban megközelítjük a valóságot; egyre jobb objektíveket gyártanak, egyre élesebb lencséket, binokulárisakat is, s mégis a fényképezés messze lemarad amögött, amit a két szemünkkel látunk. A fényképezés még nem tudja visszaadni azt, amit a két szemünk segítségével igaznak találunk és átérzünk. Például vitathatatlan tény, hogy ez vagy az a fal derékszögű, mégis, mikor ránézünk, úgy érezzük, hogy aktív (vagyis mozgásteli) jellege van, és éppen nem látszik egyszerűen derékszögűnek és statikusnak.

Felmerül egy további probléma: a stílus. Egyes művészek, főleg az „Ecole de Paris“ festői úgy vélik, a művészet minden új korszaka szükségszerűen lázadás az elődök ellen. Ez feltehetően igaz, de e lázadás célja mindig a haladás kell hogy legyen, nem pedig a hátramaradás. Ezek a művészek az optikai valóságot, ami egyúttal szellemi valóság is, mint valami mozdulatlan, statikus dolgot fogják fel. Alapvető hibát követnek el, amikor azt hiszik, hogy egy csendéletteli olyan nagy művet lehet alkotni, mint például egy gótikus székesegyház, amelyen ráadásul falfestmények is vannak, kívül és belül. Vegyük ellenpéldának El Greco műveit, és úgy találjuk, hogy minden lehetőséget magukba foglalnak. Mély tartalmuk van, az akkori idők vallásos felfogásának mértéke szerint, emellett érzékeny anyagszerűek, ábrázolnak csendéleteket is az alakok mellett, akik meghatározott cselekvést végeznek, szenvednek, sírnak vagy imádkoznak, valamit kifejeznek. Egy ilyen szerű képet integrális műalkotásnak nevezhetnénk, olyan műnek, amelynek alkotója nem palástolja szofizmussal meghátrálását a problémák elől, mondván, hogy három almából is alkothatni remekművet, mint Cézanne tette.

A kérdés azonban ennél sokkal bonyo-



Siqueiros: Vázlat egy freskóhoz

lultabb. Valamely festészet fő értéke a kompozícióban s a szó tágabb értelmében felfogott életerőben rejlik. A képbeli mozgásért fáradozni alapvető feladat. Miért tűnjenek az emberek, akiket mi festünk, szobornak, s nem tevékeny, cselekvő embereknek, akik ehhez vagy ahhoz az osztályhoz tartoznak? Nem szabad ismételni, amit a régi mesterek már kifejeztek — sokkal több az új tenni-való. Az előreneszánszából a reneszánszba való átmenet idején kevésbé törekedtek a mozgás visszaadására. Leonardo ezzel szemben már azt akarta, hogy az általa alkotott formák mozogjanak, cselekedjenek valamit. A vitális forma utáni vágy, a formák mozgására való törekvés állandóan megújuló problémája a mozgás ábrázolásának. A műnek életet kölcsönözni — ez volt a múltban is az örök kíváncsalom.

Néha mégis orrolunk az illetőre, aki munkánkat számba se véve megy tovább, vagy arra, aki a közelben dolgozik, meglátja a képünket, s azt mondja: nincs abban élet, amit festesz, túl merev. Van, aki ilyen esetben hajlamos azt mondani magában: szegény bolond, fogalma sincs a festészetről. Én azonban azt hiszem, hogy igenis hallgatni kell az ilyen emberekre, és figyelembe kell venni azt, hogy mit várnak ők a művésztől. Végül is, valóságos embereket akarunk ábrázolni, akik mozognak, éreznek; drámai kompozíciókat akarunk létrehozni, tehát ennek a célnak megfelelő megoldást is kell találnunk. A futuristák a következőképpen oldották meg a kérdést: hogy egy szaladó kutyát felismerhetővé tegyünk, sok láb-



bal festjük meg, nemcsak négygel. A futuristák törekvése alapján helyes volt. Ők azonban művészetük problémájával csak kis méreteken szándékoztak megküzdeni; ez nem elég, annál is inkább, mert csak egyetlen formában érvényesül, amelyet egy leendő megoldás első, kezdetleges kísérletének tekinthetünk.

A valóságban sokkal többet kell adni a következőkre. Ha egyesek a nép közül azt mondják: töltsd meg alakjaidat étellel, nem beszélnek ostobaságot, és ne válasszadjuk nekik: buta vagy, mit sem értesz a művészethez. A nép közül jövő kritikus leleplez bennünket, hogy eleven emberek helyett szobrot alkottunk.

A négy utóbbi évszázad folyamán tényleg elenyészett a művészet sok értékes alapelve. Nekünk újra tisztáznunk kell önmagunk előtt, hogy a műremekeket emberek alkotják emberek számára, érzések és mozgások kifejezésére. Ennél-

fogva alkotói eszközeinket ebben az értelemben kell fejleszteniünk és terveinkhez idomítanunk. A műalkotás étellel való telítettsége ma sem kevésbé szükséges, éppen ellenkezőleg. Egy csupasz „szerkezet“ élet híján nem kielégítő; nem segít a műhöz, a múlt nagy műveire felérni vagy azokat kifejezésben fölülmúlni.

Ha azon fáradozunk, hogy műveinket az emberekhez közelhozzuk — egy probléma, amely itt is adódik —, ezt a technikai alkotói problémánál is tekintetbe kell venni, s mindig újonnan meg kell cselekedni, egyébként egész tevékenységünket stíluskérdéssé csökkentjük. Törekvésünk rutinná válik, és ez egyenlő a holtpontra jutással. Ha a művészetnek a nép irányába tájékozódását mint stílusproblémát fognók fel, megakadályozna abban, hogy művészetünk kifejezőerejét állandóan fokozzuk.

E. Szabó Ilona fordítása