

Forgács Éva

## VADAK VAGY KOLORISTÁK?

Az, hogy a XX. század első két évtizedében sok olyan magyar festő működött, aki vagy inspirációt merített a fauve-októl, vagy követte őket, vagy önállóan hasonló eredményekre jutott, nem kétséges. Nemcsak a kiállítás volt meggyőző ebben a tekintetben, de már (mint Molnos Péter írja a kiállítás katalógusában) a néhai kritikus, Bárdos Artúr is magyar fauve-oknak és később Kassák Lajos is „magyar vadaknak”-nak nevezte ezeket a festőket 1926-ban.<sup>1</sup>

A kérdés, amit most körüljárnék, inkább az, hogy ugyanazt jelenti-e egy és ugyanazon festői nyelv két különböző kultúrában (amiben benne foglaltatik annak a vizsgálata is, hogy valóban egy és ugyanazon festői nyelvről beszélünk-e).

Átvihető-e akár koncepció, akár művészi gyakorlat egyik kultúrából a másikba; megnyílna módosítja egy másik kulturális kontextus egy adott művészi, jelen esetben festői nyelv jelentését és funkcióját?

Mit jelentett a szín újfajta: nem deskriptív, hanem expresszív használata a XIX. századvégi francia festészetben, illetve kultúrában – Párizsban, „a XIX. század fővárosában”?

Hol tartott ekkor a modernitás, a felvilágosodás e gyümölcse és szellemi hagyatéka?

Nyugat-Európa, ha sok más dokumentum között Simmel 1903-ban írt könyvét, *A METROPOLIS ÉS A SZELLEMI ÉLET*-et a helyzet autentikus leírásának fogadjuk el, kulturális és intellektuális válságba jutott. A polgárság materialista, városi kultúrájával való elégedetlenséghez, illetve korrigálásának a szándékához.

Ez a válság a felvilágosodás válsága volt: a szekularizált racionalizmusé, amely elől vagy amivel szemben a romantikusok és leszármazottaik – akik közé a fauve-okat és a német expresszionistákat is sorolhatjuk – az élet teljességét, a primer kifejezés autentikusságát vagy magasabb eszmék érvényességét keresték. Elsősorban más kultúrákban keresték a választ azokra a kérdésekre, amelyeket Gauguin egy képcímben tesz fel: HONNAN JÖVÜNK? MIK VAGYUNK? HOVÁ MEGYÜNK? Japán fametszetekben, kínai tusrajzokban, afrikai faragványokban és más, Európán kívüli törzsi folklórokban, valamint a gyerekek és a mentális betegek művészetében – mindezeket a primitívizmus kifejezésben összegezve – kerestek autentikus feleletet ezekre a kérdésekre, amelyekre a nyugati kultúrának nem volt többé válasza.

A posztimpreszionisták és a fauve-ok festészete egyrészt ennek a válságnak az összefüggésében értelmezhető: a művészetnek a szentesített kánonoktól és formáktól való fokozatos elszakadásában, a művész fokozódó izolációjában és autonómiájában, amely felhatalmazta arra, hogy mindinkább kizárólag a saját nevében szólaljon meg, és saját individuális nézeteit, szemléletét fogalmazza meg.

Másrészt a konkrét franciaországi diskurzuson belül kell látnunk, milyen jelentésekkel volt telített a kifejezés szubjektivitása, illetve kötetlensége és szabadsága: hogy mindez mennyi történelmi ballasztot hordozott abban a felvilágosodásból eredeztethető folyamatban, amelyben a kultúra egyfelől a gondolkodás és kifejezés szabályozottságát, törvényszerűségeknek való alárendelését keresi, másfelől az individuum ezzel szembehelyezkedő érdekeit, autonómiáját akarja védelmezni.

A francia felvilágosodás egyik legkorábbi vitája például, az 1752-ben kezdődött *Querelle des bouffons* a zene és a nyelv használatához kötődött, és szerves előzménye volt a művészi kifejezésmódokkal kapcsolatos későbbi konfliktusoknak. A vita magva az az ellentét volt, amit a kritikusok és filozófusok, köztük Voltaire, Diderot és Rousseau az olasz opera lágysága, természetessége és melodikussága, valamint a francia opera ünneplőessége, dagályossága és erőltetett fennköltége között láttak, természetesen az olasz opera egyszerűsége és kifejezésmódjának közvetlensége mellett érvelve.<sup>2</sup> Lully konzervatív védelmezői az olasz *opera buffa*-ra szavazó filozófusokat német vagy svájci orientációjú renegátoknak tartották. Olyan indulatokkal, hogy a Párizsi Opera zenekara meggyújtott és elégetett egy Rousseau-t formázó bábut, és e vitától kezdve a konzervatívok a felvilágosodás filozófusait egyöntetűen a vallás, az erkölcs és a tekintély lerombolására törekvő pártütőknek tekintették. Olyannyira, hogy a későbbiekben a *köztársasági*, *buffonista*, *materialista* és *ateista* szavakat szinonimákként használták.<sup>3</sup> A vita lényegét, ahol jól látható a fauve-ok kontinuitása azzal, amit ebben a konfliktusban az olasz opera jelentett, D’Alembert egy hét évvel későbbi cikkében olvashatjuk: mindössze be kell helyettesítenünk a „zene” szót a „szín”-nel: „*A zene szabadsága feltételezi az érzelmek szabadságát; az érzelmek szabadsága megköveteli a gondolat szabadságát; a gondolat szabadsága magában foglalja a cselekvés szabadságát; a cselekvés szabadsága pedig lerombolja az államot. Ezért ha konzerválni akarjuk az államot, konzerválnunk kell az operát is; ha pedig nem akarjuk a szólás szabadságát, akkor fékezzük meg a gondolat szabadságát.*”<sup>4</sup>

A fauve-ok is az érzelmek, sőt, bizonyos fokig az ösztönök – szabadságából indultak ki, amit a képi kifejezés szabályainak a rovására érvényesítettek. A XIX. század végi és XX. század eleji francia festészet jól tükrözi az intézményesített, kanonizált kultúra iránti bizalmatlanságot, és létre is hozta e kiábrándulás vizuális kifejezését, amennyiben áthelyezte a hangsúlyt a kép intellektuális összetevőiről a zsigeri, fiziológiai, tudatalatti komponensre, a színre.

A reneszánsz óta büszkén nemzedékről nemzedékre hagyományozott *disegno* a nyugati kultúra egyik vívmánya: az arányosság, a fő- és mellékes motívumok közötti disztinkció, a matematika és geometria segítségével a narratíva megtervezett, megszerkesztett előadása. A képalkotás másik eleme a rajztudással fejlesztett rajzkészség, amely ugyancsak akadémiákon tanított, intellektuális művelet, a lényeglátás, jellemzés, hangsúlyelosztás tudománya, amely ugyancsak generációról generációra hagyományozódott az európai művészetben. E hagyományok elvetése előbb az impresszionisták és Seurat optikai és színelméleti tanulmányokra alapozott tudományos precizításra törekvésében nyilvánkozott meg, majd mindaz, amit a festők a korruptnak érzékelt kultúrhagyomány részének tekintettek, végképp leértékelődött, és a kép legirracionalisabb, legkevésbé hagyománykövető, legsubjektívebb elemét, a színt helyezték előtérbe – sőt azt tették meg a kép első számú jelentéshordozójává.

A szín zsigeri, fiziológiai és nem az intellektussal, hanem a tudatalattival kommunikál. Ennyiben ez a festészet – már Gauguin sok képe és a fauve-ok festészete – a primitivizmus megjelenési formájának tekinthető. „*Tisztán technikai értelemben – írja a primitivizmusról szóló könyvében Robert Goldwater – a vonal megvastagítása, a színnek közvetlenül a tubusból való felvitele, a színelületek részletei iránti érdektelenség és a kép általános kidolgozásának az elnagyolása összhangban van a gyermekek művészetének és annak az egyszerű, primitív művészetnek a felértékelésével, amit a fauve-ok annyira csodáltak.*”<sup>5</sup>

Goldwater további jellemzése a fauve-ok esztétikáját közvetlenül a XVIII. században csodált olasz opera mellé helyezi: „*észrevehetjük antiintellektuális és antianalitikus törekvé-*

seiket, írja, hogy úgy ragadják meg a valóságot, hogy visszatérnek valami alapvető minőséghez az emberi lényben, valami egyszerű és eredendő dolognak a kedvéért félredobva azokat a már alaposan kiépített struktúrákat, amelyeket Matisse elsajátított, megtanult dolgoknak nevezett”.<sup>6</sup>

Ez a „nem elsajátított, nem megtanult” dolog, mint látjuk, a szín; és a szín szabad, a formától mindinkább elszakadó, expresszív használata, a *disegno* rendezettségétől a szubjektív kifejezés felé való elmozdulása egyúttal a francia kultúrán belül az engedetlenség hangja, a tekintéllyel, vallással, hagyománnyal való szembefordulása, amelyben a francia fül még az antiroyalista, republikánus hangot is hallja.

Természetesen a magyar festészetben is merészség volt letérni az akadémizmus útjáról.

A XX. század első évtizedének a progressziója azonban különbözött a francia kultúrában zajló folyamatoktól. Az a budapesti értelmiségi kör, amely a progresszió letéteményese volt, nem a magyar polgári szabadságtörekvések – mondjuk 1848 – eszméihez nyúlt vissza, hanem, éppenséggel liberális apáikkal szembehelyezkedve, a német filozófia eszméire támaszkodott, és új metafizikát akart megteremteni. Mint Lukács György, Balázs Béla vagy Fülep Lajos korai esszéi mutatják, a német idealizmus szellemében akartak új és nagyszabású magyar nemzeti kultúrát létrehozni, amihez Ady költészetéből, az ÚJ VERSEK új kort üdvözlő pátoszából is merítettek ihletet. Láadásuk elsősorban az impresszionizmus ellen irányult, amelyet, részben félreértve, a felületeség és szubjektivitás művészetének tartottak. Ideáljuk Cézanne volt, akinek strukturált képeiben, részben ugyancsak tévesen, a metafizika dicsőítését látták.

Ugyan modernitás és konzervativizmus ellentéte Magyarországon is világosan érzékelhető volt, ez az ellentét inkább politikai, illetve érdekellentét volt, semmint filozófiai. Nem a felvilágosodás és a romantika ellentétében gyökerezett, hanem a monarchia centralizált intézményrendszerét, adminisztratív módszereit, bürokratikus korlátoltságát kívánta meghaladni, amelynek a szemében már Szinyei is „*delirium colorans*”-ban szenvedett. Párizs vagy München Magyarországon a Monarchia szellemi horizontján való túllépést jelentette, a festői kifejezésnek a vadakénál, de még a francia posztimpresszionistákénál is óvatosabb szabadsága pedig a progresszió esztétikai meghonosítását. Mint Molnos Péter írja: „Az új festészet születésénél... tisztán festészeti problémák voltak fókuszban, függetlenül minden művészetén kívüli elemtől”, ráadásul „a szerkezet és a kompozíció tudatos hangsúlyozása alapvetően idegen volt a fauvizmus színpontú, dekomponáló spontaneitásától”.<sup>7</sup>

Valóban, míg a fauvizmus Franciaországban magatartás és szemlélet volt, amelynek esztétikai következményei is voltak, a kolorizmus a magyar festészetben elsősorban esztétikai kérdés volt, és ennyiben nem jelentette meg e festészet mindazon rétegeit, amelyek francia eredetijében jelen voltak. Az, ahogyan a magyar festők az élénk koloritot a franciáktól átvették és alkalmazták, az orosz konstruktivizmus és annak nyugat-európai változata közötti különbségre emlékeztet. A konstruktivizmus, úgy, ahogyan 1921 tavaszán Moszkvában létrehozták, komplex, esztétikumellenes, sőt művészetellenes irányzat volt, amelynek az alapvető programpontjai csak a forradalom utáni orosz társadalom, kultúra és politika kontextusában értelmezhetők. Nyugati változata, amely később megkülönböztető néven, „internacionális konstruktivizmus”-ként került be a művészettörténetbe, mint új, síkgeometrikus formákat használó képi nyelv, új stílus, új művészeti és esztétikai irányzat jelent meg Berlinben és Nyugat-Európa más színterein, tehát sok ponton éppen az eredeti elgondolással ellentétben, nem formaellenességként, hanem új formanyelvként.

Formakultúrák és képi nyelvek átvihetők egyik kultúrából a másikba. Semmi sem állt annak útjába, hogy a korszerűnek érzékelt geometrikus absztrakciót Nyugat-Európában és sok kelet-európai ország festészetében is meghonosítsák, vagy hogy a XX. század elejének a magyar festői a francia fauve-okhoz hasonlóan eleven színeket és egyszerűsített, kontúros formákat használjanak. Sőt mindezzel egy bizonyos síkon a francia művészethez és kultúrához csatlakoztak, és ennek Magyarországon is megvolt a kultúrpolitikai jelentése. Ami azonban nem átemelhető egyik kultúrából a másikba, az az egyes kifejezési módok történelemben ágyazottsága, ez esetben a francia felvilágosodás és forradalom által teremtett kontextus, amelynek a kereteiben a francia néző, ha közvetve is, a fauve-ok képeit látta, hiszen azok előzményei, mint Tamkó Sirtó Károly önéletrajzában megfogalmazta, „*tudat alatt eléjük asszociálódtak*”. Lényeges aláhúzni, hogy míg a „vadak”, illetve a „fauves” kifejezés a magyar nyelvbe – és általában a művészettörténetbe – metaforaként került be, olyasfajta jelentéssel, hogy „olyanok, mint a vadak”, a szó eredeti forgalomba hozója, feltehetően Louis Vauxcelles kritikus, az e festészetben megjelenő indulatokra pontosan reagálva a szó valódi értelmének megfelelően *vadállatokat* értett rajta, amikor a legenda szerint felkiáltott az 1905-ös Őszi Szalonnak a fauve-okat egybegyűjtő termében.

A MAGYAR VADAK-kiállítás nézője a helyi kulturális törekvések összefüggésében láthatta a kolorit újfajta szabadságával élő műveket és ezeknek a Párizs, München és Drezda (Die Brücke) felé nyitását, amelyek interpretálásában az óvatos egyensúlyra törekvés uralkodott, hiszen Szinyein kívül nem volt szabályt felrúgó, lázadó előzmény a magyar művészetben, ami „*tudat alatt e képek elé asszociálódhatott*” volna.

Ezért, valamint stratégiai okokból, nem tartom szerencsésnek e gazdag és különböző törekvéseket egybefogó festészetnek a „magyar fauve-ok” kifejezéssel való felcímkézését. A megkétszerezett modern magyar festészet egészét soha nem írjuk le más terminológiával, mint amelyeket a nyugati és az orosz narratívák megalkottak, ezzel mintegy az esélyét sem adva meg annak, hogy valami saját minőség, hang vagy felhang, valami eredeti is jelen lehet a magyar művészetben. Részben ezért is alakulhatott úgy, hogy, a legtöbb kelet-európai művészethez hasonlóan, a magyar festészet is eleve másodlagosként, másodvonalbeliként jelent meg a nemzetközi színtereken: ha a „neompresszionista”, „expresszionista”, „kubista” jelzőket használjuk, olyan művészek, mint Farkas István vagy Egry József értelmezhetetlenek. A századelő koloristái is, különösen Berény és Márffy, Nemes Lampérth és Tihanyi komplexebb művészetet hoztak létre, mint ami a *fauves* szóval leírható. Hogy a hasonlóságokon túl miben különböztek nyugati kortársaiktól, annak a vizsgálata messze túlvinne e hozzászólás keretein, hiszen a magyar művészettörténet-írás kollektív feladata lenne. Felveti a kérdést, hogy a kirobbanó erejű koloritban is jelen levő melankolikus, súlyos tónusok, a tájak gyakran transzcendentális látomásossága, a szorongásnak sokszor az élénk színeken is átütő jelenléte általánosabb értelemben is jellemzője a magyar festészetnek, vagy csak egy-egy festőről mondható el. Van-e bármilyen összefüggő történet, amelynek ezek a festők mind a szereplői? A szabad és erős színhasználat valóban a fauve-ok rokonai vá teszi őket? Nemes Lampérth zaklatottan megfestett, egy-egy motívumot drámaian, fényteli színekkel kiemelő képei például pusztán a színességük okán még nem rokonai Matisse provokatív magabiztossággal és fölényes nyugalommal festett, lényegesen kiegyensúlyozottabb faktúrájú színek kompozícióinak. Ha Nemes Lampérth valakivel távoli rokonságot tart, az Van Gogh és nem a Vadak – tehát az is kérdés, hol teszünk különbséget a francia posztimpressionisták és a fauve-ok között.

Popper Leó azt írta Párizsból 1909-ben, jöllehet vitatkozva, Henri Matisse, a „*fővad-állat*” kapcsán, hogy ő és társai, „*akik az irodalmi festészet szégyenletes dualizmusát belátták, akik elismerik, hogy az alkotás tartalma semmi másban mint csak a formájában jelenhetik meg...*” esetleges (Popper feltételezése szerinti) jobb belátásuk ellenére száműzték a képből a tartalmat. Azok, akiket most „magyar vadak”-nak nevezett a kiállítás, ezt nem tették: a magyar festmények szilárdan tárgyhoz, tematikához kötöttek, még csak olyan félig absztrakt műveket sem látunk, mint Matisse arabeszkjei vagy arabeszkké átváltó táncoló figurái.

A „magyar fauves” címkében, akár a „cseh kubizmus”-ban, eleve ott a másodlagosság: ez valaminek, ami franciaországi eredetű, a magyar változata. Így kell látni, és nem kell további minőségeket keresni benne. Most, amikor a MAGYAR VADAK-kiállítás rendezőinek az erőfeszítései révén, kitűnő csapatmunka eredményeként erős, jelentős és korábban részben ismeretlen festészeti anyag állt össze, fényűzés mindezt teljes egészében *fauves* feliratú dobozba csomagolni, mert félő, hogy az ilyen régi és ától cet-ting ismertnek hitt holmit senki nem akarja majd közelebbről megnézni.

### Jegyzetek

1. Kassák Lajos–Pán Imre: AZ IZMUSOK TÖRTÉNETE. Magvető, 1972. 178.
2. A vitát a Párizsi Opera egy előadása váltotta ki, amelyben egy műsorban szerepeltették Pergolesi LA SERVA PADRONÁ-ját és Lully ACIS ET GALATHÉE című operáját. Előbbi dallamos, lágy, köznapi környezetben játszódó, utóbbi mitológiai témájú, zeneileg is túldíszített.
3. Robert Wokler: THE ENLIGHTENMENT: THE NATION-STATE AND THE PRIMAL PATRICIDE OF MODERNITY. Collegium Budapest Institute for Advanced Study, Discussion Paper Series No. 46, Budapest, 1999.
4. D'Alembert: DE LA LIBERTÉ DE LA MUSIQUE, 1759. In: LA QUERELLE DES BOUFFONS. 3. 2217. Idézi Robert Wokler, i. m. 13.
5. Robert Goldwater: PRIMITIVISM IN MODERN ART. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966. 95.
6. Uo. 98.
7. Molnos Péter: KELET PÁRIZSA A MAGYAR UGARON. MAGYAR VADAK-kiállításkatalógus, 118.