



Fragonard, Jean Honoré (1732—1806): Vihar. Válsat a Lowree képtévez. Vörös kréta, toll- és biztosítványozás

JEGYZETEK A KÉPÉLVEZÉS MÓDJÁHOZ¹

II.

Egy nemzetnek a művészetére s művelési kultúrájára befolyással vannak az itteni élet és érzésmód, a temperamentum, a népszokások, ruházat, a táj, a színek stb. — de nem utolsó sorban azok a remekművek (régiek és újabbak), melyek a nagy közönség számára múzeumokban és nyilvános magánképtárakban hozzáférhetőek. Egy nevezetes kép, szobor vagy épület egy városnak szimbóluma is lehet, mint ahogyan azzá is vált sok helyütt. Nem érdektelen és haszonnélkülítő, ha ezeket a művészi jellegzetességeket leírják és magyarázzák, ha ezt a művészi hatást jó értelemben kimélyítik. Mert, sajnos, gyakran látjuk, hogy nincsenek kontaktus a múzeum vagy képzőművészeti gyűjtemény és az emberek között, akik azok közelében vannak. Ilyen helyen kétségtelenül hiányzik a propaganda, a figyelemfelhívás, a jóirányú magyarázás, sőt helyenként és alkalmilag az oktatás is.

Ha ilyen irányban érnek el valamit jegy-

¹ A tanulmány I. része f. évi 4. számunkban olvasható.

zeteink, ha sikerül az érdeklődést egyik-másik birtokunkban levő remekműre s annak élvezési módjára felhívni, az elégtételt szolgál nekünk, sőt vállalkozásunk jutalmának is tekintjük. Különösen eredményesnek tekintendők próbálkozásunkat, ha minden nélkül szakmai módszert elkerülve, egy autodidakta önművelési módszer kialakulására nyujtaná az első lépcsőfokokat.

Jacob Rujsdael (1628 v. 1629—82)
Amsterdam látképe (51 × 40 cm)

Ez egy kisméretű tájkép, mely néhány részletétől eltekintve, úgy hat, mintha a festő kivitte volna festőszereit a szabad természetbe s ott lemásolta volna azt a képet, ami előbe tárult. Így festenek ugyanis manapság tájképeket. Kiválasztanak egy szép „motívumot”, — szakszerűen kifejezve „kivágják” a képet, — körülhatárolván azon részeket, melyek elég jó elrendezést mutatnak majd a festményen és előbb gondosan „felrajzolva”, részről részre lefestik, ügyelve arra, hogy az egésznek kellemes összhatása legyen. De

ez eljárás időnként változott s bizony ezekre a festési módokra is gondolnunk kell, ha behelyezkedve a művész felfogásába, becsületes módon akarjuk élvezni alkotását. A Ruijsdael műve igen természetesnek hat. Lehetséges, hogy Amsterdammak az a része, melyet a művész itt ábrázolt, részről részre így nézhetett ki 1650 körül. Ez a luxuscsoportnak kikötő a tenger csatornájába nyúló palókkal, a sárgásan megvilágított út, melynek elején valami ócska kis hidasca faalkatrészei vannak, ettől balra itt az előtérben ez a pados alkotmány, melynek céljaival ma nem vagyunk egészen tisztában. Hátral a kép egyharmad magasságában a hátsó különböző színű s formájú épületeivel, melyek mögött a gyönyörű tempomtorony (cely még ma is áll) s az egész fölött a magas ég, hatalmas felhővel. Ez az ég, mely kétharmadrészt foglalja el a képek, rendezve van olyan módon, amint arra a festőnek szüksége volt festménye szempontjából; ugyanúgy rendezve van az előtérben lévő út is a közepére eső napfényvel s a jobboldalon látható néhány közönséges lombú fával. Festők ezt úgy mondják: *komponálva van a kép*. A természet képen való változtatások a mellett bizonyítanak, hogy rajzok és megfigyelések után a műteremben készült e kép. *Nagyon harmonikus megoldását bizonyítja az az első árterület, mintha a természet előtt készült volna. Hogy e festményt intenzíven élvezhessük, egyszer futólagos másolatot készítettünk róla. Ez mindenesetre nagy segítség a kép részleteinek élvezetéhez, de a nem festő számára nem áll rendelkezésre a módszer.* Részére csak a beható tanulmányozás marad; a képet jól megnézni, minden részletéről tudomást venni, aztán megvizsgálni s a tudatba préselni az egyes színeket, azoknak viszonylatát egymáshoz. De mint legfontosabb feladatot akarjuk ajánlani, a kép együttesét nézni s engedni, hogy *mint ilyen, haszon reánk*. Az a felszólítás, hogy a képet nézzék meg jól s konstatálják lelkiismeretesen, hogy mi van rajtuk s mit látnak bennük, nem felesleges kíváncsiság. Kíséréljük csak meg s vizsgáltságunk, mint valami feladatot leckéből a képeket szerető s becsülő ismerőseiket, meglepetve fogják tapasztalni, hogy azok túlnyomórésztének fogalma sincsen arról, hogy mit is látnak egy képen, amelyet szeretnek. Hát még arról milyen kevés fogalmuk van, amely nekik közömbös. Pedig a képen (nem úgy mint az életben) a dolgok még csak nem is változnak. Nem tűnnek el a régiék s nem jelennek meg az új figurák, nem vonulnak el a felhők s nem szűnik meg a napsütés. Képünkön ez a galléros hollandi úr sétájában a város felé, mindig azon a helyen marad s ott marad az a kicsiben ábrázolt paraszt a fiával a felsőbb hidascsán. Tőlük balra pár méternyire a halász örökké így fog lehajolni s

a mögötte látható szürke fabódé s a mögött a pirosstetejű házíkok, melynek tűzfalára némi napfény esik, mindig így fog virítani e képen. Az egyik vitorla felhúzva, a másik meg leeresztve, a kicsi zászlócskák, s a házíkok elé száradásra kített fehérneműk, a vitorlások finoman leábrázolt árbocai fényekkel s árnyékaikkal így fognak mindig elválni a háttérüktől, ezzel levegőséget adva annak, mint ahogy az a színes belsejű csolnak a közepétén sem fog sohasem útra indulni a tengerre, hanem formájával, színével mindig csak ezt a hangulatot, képimpressziót fogja segíteni, amelyért az egész alkotás létrejött. Dacára mindezeknek, még sincs az az érzésünk, hogy a megmerevedett halált látjuk e képen. Itt életet, mozgást, változási lehetőséget érzünk s ezt nemcsak az okozza, hogy bizonyos jól ábrázolt dolgoknál fantáziánk működik, hogy egy csolnak látásához az a képzet is társul, hogy a csolnak mozog a vízen — a felhőnél s a felhő mögül az útra vezető fenyőnél annak lebegése s emennek eltűnésének gondolata is felmerül. Itt az elrendezésben, a színek, formák és a művészi összeválogatásánál a természet fotografikus képének észrevétlen megváltoztatásával a művész olyasvalamit vitt bele a munkájába, ami mindezt a fantáziamegmozgató hatást előidézi. Itt nincsen véletlen, hanem jól mérlegett — sokszor persze ösztönös — kiszámítottság (ami például a hidegen, gépiesen objektív fényképen hiányzik — de merev és halott érzést is okoz!). Ha jól megfigyeljük e mesteri képet, hamarosan rájövünk, hogy a mozdulatlanul ábrázolt egyes részletek egymásután nézve és együtt egy olyan ritmust adnak, mely a mozgást foglalja magában. Kövessük csak szemünkkel a kép felső balsarkában lévő sötét felhő külső szélét fentről a középről indulva lefelé (mintha ceruzával utánahúznók a vonalát), leérve a kép bal középrészéhez, a középső felhő „vonalát” kövessük ugyanúgy a falombig, — kerítsük be a világos felhőgomolyagot. Induljunk azután el a város felső szilhouette-jén, követve az épület felső szélét. Emelkedjük fel a torony körvonalaival s azután haladjunk így végig a többi épületen. Jöjünk előre a belső rétegen, hol a vitorlák, a rudak, egy belső kikötő élő-svénykerítése, majd lejjebb a fapallók, csolnakok, az út szélén a fűszigetek, fatörzsek változatos formáinak szélei egy mozgásérzetet, egy hullámzó, egymásba kapcsolódó, egymást megszakító, zavarni látszó, majd segítő vonaljáték következtében minden valóságos mozgást pótoló mozgásérzettel kárpótolnak. Ezt a játékot megismételhetjük jobbról bal felé indulva, alulról fölfelé, felülről lefelé s egyszerre — ha képesek vagyunk rá, — kétoldaltól indulva. Így szétbontva azt, ami egységben van, rájövünk sok olyan *hatás okára* — hatására, melyet értünk, ha nem is

elemezzük, de amelyet a művész logikája s ösztöne hoz létre az alkotásban. Ugyanezt a vizsgálatot tehetjük a színekkel, a tónus-salásokkal, — konstatalhatunk így kiegyensúlyozásokat, ellentéteket s harmóniakat — ezeket csak azért nem soroljuk fel, hogy maradjon a néző magánszorgalma számára is valami fentartva.

Vissza kell térnünk itt egy megjegyzésünkre, melyet a Vermeer-portraitnál tettünk. A gyengébb képek is magukban rejtik a képek alaptulajdonságát felemlítet sajátosságokat. De a jó képet, illetőleg a remekművet éppen csak egy nuance választja el a nálánál sokkal rosszabb munkától, sőt gyakran az ugyanilyen szellemű, de egészen rossz dologtól.

Mint az aranycsinálás legendájánál — hol minden alkatrész már helyes adagolásban jelen van — éppen csak a hőfok egy milliomodrészére van szükség, hogy a kísérlet sikerüljön. El kell találni azt a keménységi vagy lágsági fokot, amivel a kontúr ábrázolva van, a színeknek azt az összeesendülését, összeillő voltát, a plasztikának pont azt a fokát, az elrendezés, a válogatásnak azt a módját, a jelentéktelenebb részeknek azt az elhanyagolási mértékét, — mely végső eredményében éppen ezt az eredményt hozta létre, mint pl. ezen a tájképen, — hogy a remekmű létrejöjjön. A másik képnél (legyen az akár ugyanettől a mestertől) már megint mások a feltételek. Ha már megvan, persze utólag konstatalható is; de *előre* meg nem állapítható a legnagyobb tanítómesterek éles logikájával sem. A művészi eklektizmus szerencsétlen alkotásai minden korban éppen a tévhit alapján jöttek létre, mely szerint a remekművekből levont szabályok s tapasztalatok összeadva újra remekművet adnak. Vannak bizonyára örökérvényű elvek, ezek közt olyanok is, melyek felismerhetők, konstatalhatók, de hiányozzék csak egy is az együttesből, már nem sikerül az alchemia célja: szimbolikusan az *arany* vagy akár a *bölcsék köve*. A remekmű néhány főalkatrésze, úgy látszik, az a kontaktus, melyben a művész a saját korával, lézével s saját egyéni temperamentumával van. Ezt sohasem lehet rekonstruálni, — nem századokkal később — de a következő pár esztendő múlva sem. Ezért nem fesheti meg ma egy genáilis tájfestő Amsterdám látképét úgy, ahogy azt Ruijsdael 1650-ben az ő természet-utáni rajzsíkcei után, az ő lézésével, korsszellemével s temperamentumával létrehozta. Ez a csodálatos misztérium a remekművekben, hogy unikumok: egyetlenyszer és csak így, amint lettek, jöhettek létre. Meg nem ismételhetők, mert ha maga a mester is csinálja, akkor is csak egy változat, mely bizonyos hasonlatosság dacára újból más kvalitásokkal ékeskedhetik.

Még a tehetségesen s türelemmel készített másolat sem adhatja a remekmű hatását, mennyire nem idézheti fel akkor az emlékezés az eredeti képek a hatását. Sem a leírása betűkkel, mondatokkal. A remekművel közvetlen kontaktusba kell kerülni, az előtt állva magunkba szívni a színeit, formáit, foltjait, együttes harmóniáját, azzal össze kell kapcsolódnunk, annak át kell járnia bensőnket, érzéseinket a *szemünkön* keresztül s ezért minden szóbeszédnek csak is az lehet a célja, hogy türelemre, érdeklődésre s intenzivításra bírjanak a mű előtt.

Ha be kellene számolnom arról, miért éppen ez a képecske vonta magára figyelmemet képtárunk sok ilyenfajta mesterműve közül, adósnak kellene maradnom a válasszal vagy ha nem, úgy a magyarázatom meglepő lenne. Azt mondhatnám röviden: az *égszéknek* a *finom szürke színe volt az oka*. De ez így mondvá mit jelent? Semmi közelebbit. Mondhatnám az *élességnek* az a bizonyos foka, amivel a dolgok kontúrjai itt ábrázolva vannak? Ez szinte együgyűnek látszik, ha az ember így kiszakítja ezen egy tulajdonságot a számos egyéb közül. Számot vetve megfigyellemmel, mégis sokszor tértem vissza, szinte maniakusan ehhez az indokhoz. Bizonyára megvan ennek az oka, mint ahogy az ember a Tintoretto velencei San-Rocco-beli hatalmas keresztrefeszítésénél az egyik gyászoló asszony barna kendőjét emlegeti vagy ugyancsak Tintoretto másik híres remekművénél, a bécsi Zsuzsannánál a meztelen nő hullámos görbe hátvonalát említené, mint az illető remekmű Achilles sarját. Pedig mennyi, de mennyi részlet és együttes hatás járul hozzá, segíti ezt a *kulminációs* részt, hogy ez hasson. Mennyi *szürke élesség* van más képeken, — ami mind nem számítható kvalitásnak — pláne mint egy remekmű kritérium, de ennél a képnél a kvalitások, szépségek, pontosságok vagy pontatlanságok, részletek gazdagsága vagy szűkszavúsága pont erre az ezúttal legnagyobb kvalitásnak mondható tulajdonságra van kiélezve. Am nem állítjuk, hogy minden képélvezőnek ez a tapasztalata kell, hogy legyen e mesterműnél. Bizonyára a mi beállítottságunk, színezékünk, színnuance-ismeretünk, természeti tapasztalataink, harmóniaérzésünk, komponálóképeségünk és érzékünk s sok itt fel nem sorolható izlésfaktor, mely idők folyamán természetünk s tapasztalataink révén kialakult, visz arra, hogy éppen ebben lássuk a meggyőző érvet egy remekmű kétségtelen módon jelenvalóságához. Igen labilis dolog szavakkal bizonyítani egy oly érzéki valóságot, amilyen egy kép. De semmi kár nem történik, ha másképpen elindulva, más adatokból s adottságokból más *formájú* eredményre jut valaki, a fő, hogy odajusson.



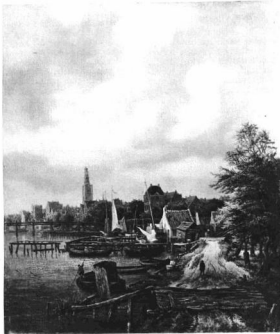
Szinyei Merse Pál (1845—1920): Tanulmány a „Maddáldal” című festményhez, Ceruzarajz

Ut tehát a folyópartján felhős ég alatt. Utóbbinak alsó részét sárgás színárnyalat dominálja. A folyón néhány vitorlás, a háttérben fák a parton, közöttük templom látszik. Egyszerű színek: szürkéből, sárgából, barnából, feketéből kikeverve. (A határozottan kék, zöld és piros szinte teljesen hiányzik.) Mégis nagyon színesen hat a kép. Rendkívül élettelen. A szabad természetben élő vidéki ember jobban figyelni meg az eget s rajta a felhőket, a vizet, növényeket, földet s az állatokat, — nevezetesen a teheneket — szinte érzi a kép láttán azt az animális szagot, az állatok szeliden buta kifejezését s bőrüknek tapintatát. Az állat szőrének foltjai, furcsa színei az emberben valami ősi, öntudatlan érzést ébresztenek, — valami ösztönös vonzást és mégis távolított idegenkedést — ez talán egy őcsaládi érzés, melyre a lélekanalitikusok bizonyára helyesebb kifejezést találnának, de mi csak sejtjük, hogy van. A festő ösztönösen eltalálta a valóságot, mert hiszen a kép láttán tudatára is ébredtünk. Mint ahogy a folyó túlsó partján lévő táj — minden messzi táj — valami megnevezhetlen vágyódási érzést kelt bennem. Mi ez? Nem tudom elemezni. De a kép láttán ugyanezt érzem, tehát bizonyára jól van visszaadva. Az ég, mely a képek majdnem háromnegyed részét foglalja el, talán főproblémája is volt a festőnek. Ezek a fölfelé tépétszélű felhőcsomók úgy egyszerre, temperamentumosan odafestve — úgy, hogy látni a vastag festékekben az esetvonások útját — izgalmasak. A láthatár széle felé közeledve, egymásba olvadva csendesednek s mint már említettem, sárgás visszfényűek, a jobbszélen álló, vizet szűrőből állat felett mintha gyenge napfény sugarai törnének át.

E képek *hangulata* van, ezt hordják az egyes részek, valamint annak egésze, a változatosan megvilágított tehének, az érdekes ég, a nyugodt szürke víz, néhány vízinvény az előtérben, a vitorlások, az enyhén világított háttérbeli fák s az a néhány madár a levegőben, olyan könnyű hanyag módon jelezve. Ehhez az egyszerű képhez lehet tartalmi jelentőséget is fűzni. *Meséje* van, bár nem egymásután történő, hanem egyhelyben leledző. Ez a *hangulat* főeleme. A pillanatnyi helyzetnek együttes érzete, meséje az, melyet ki is fejez minden — festői eszközzel — ábrázolt rész. A *hangulat* az, mely azok közé a kissé megmagyarázhatatlan dolgok közé tartozik, melyek annyi elemből vannak összerakva, hogy lényegük tulajdonképpen abban van, amit mellette gondol az ember, mert a szó nem is fedi — mert nem is teheti — helyesen az értelmét. A festők sok ilyen szakkife-

jezéssel élnek, más ember számára szinte megmagyarázhatatlan, a festőnek azonban egy olyan hang, mely egész melódiasorozat érzetét kelti benne. *Cuyp* e remekműve hangulatának összetevőit nagy kinnal talán kielemezhetnők, de bizonyára elégtelenek lennének a magyarázataink. Kétségtelen, hogy minden részlet hozzájárul. A már említett tartózkodó színharmónia, a láthatár lesüllyesztése, az állatok szilhouette-je — észrevétlen, de mégis gondos kompozíciója (a szélsőbaloldalon álló visszanező tehéntől kezdve, a foltos második, a profilban álló harmadik, a kissé befelé forduló s részben letakart negyedik és a fejét lehajló, a csoportot bezáró ötödik állat), az ettől (a síkban) kis távolságra ábrázolt vitorla és annak visszfénye, az ég bal alsó részében festett sárgás ég, a szürke felhők elhelyezése, elosztása, az előtérben ábrázolt vízinvények ornamentálisan ható levelei, — a víz síkjának foltja — ezek mind-mind hozzájárulnak s magukban foglalják az elemeket, melyek együttesen adják a *hangulatot*. Hogy mennyire is összetételek mindezek így, ahogy gondosan mérlegelten ábrázolva vannak s nem másképpen, azt úgy kontrolálhatjuk, ha elképzelünk némi változtatást a képen. Mondjuk egy nagy pirosvitorlájú hajót a előtérben, egy zöldlombú fát a jobb vagy bal előtérben (lehetőleg olyan színben, mely e képen nem is található), mennyire zavarná színében, tónusában, kompozíciójában e képet. Hiszen az egyszínű fényképreprodukciót nézve sem kapjuk meg a hangulat teljességét, mert a színek hiányoznak. Egy színes reprodukciónál vagy akár egy félig-meddig sikerült másolaton a festék vastagságának különbsége, az esetvonások barázdáinak másfélsége, mind-mind kiközlentenek abból a hangulattól, amelyet az eredeti ilyen és nem más részletekkel, színnuance-okkal rendelkező mestermű idézhet csak fel. Ilyen érzékeny alkotás a remekmű s ezért hangsúlyozzuk, hogy a nem a kép előtt közvetlenül adott magyarázat is veszít az intenzitásából, mert az emlékezetre apellál. Egy kép élvezése annyira érzéki természetű, hogy szinte kikapcsolni kívánja az értelmet, az emlékező logikát is. A közvetlen érintkezés szuggesztívójára van szükség, hogy képzőművészi gyönyörűségünk ne veszítsen erejéből.

E festmény élvezésénél sok olyan képelemet kell kikapcsolnunk, mely a mai képek élvezésénél természetes. A XVII-ik század hollandus festői az értelmes konstatálás elvét vallották magukénak, — lehet, hogy öntudatlanul. Azóta igen sok új képábrázolási alkatrészt került előtérbe, ezek a későbbi kor szükségleteinek megfelelően, de ha abba a hibába esnénk, hogy ezen stilusú képeken is keressük őket, haszontalan munkát végzünk. *Cuyp* e képen minden négyzögcenti-



Ruysdael, Jacob (1628 v. 1629—1682): *Amsterdam látképe*
Oriz. M. Szépművészeti Múzeum

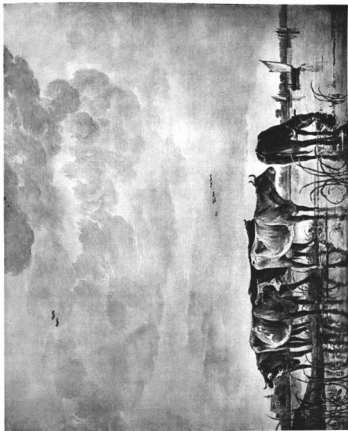
méternyi hely tárgyat fejez ki vagy egy bizonyos dolognak egy részletét. Eget, felhőt, földet, vizet, épületet, állatot, növényt. Egy tizenkilencedik századbeli jó képen gyakran találunk részleteket, melyek fénybeli vagy árnyékos zűrzavart s felismerhetetlen részleteket mutatnak, mi csak az egész képet nézve, nyer magyarázatot és értelmet. Ez egy igen fontos faktor, melyre tekintettel kell lennünk. A festési módszerben s a látás és elképzelési rendszerben gyökerező stílus ez; lehet, hogy korlát is, melyen belül maradnunk kell, hogy a művész tendenciáját megértsük. Hiábavaló kísérlet lenne olyan kválitásokat, vagy kevesebbet mondva, tulajdonosságokat keresni, melyek a dolog természeténél fogva nem találhatók, mert hiszen nem is használtattak fel és nem alkalmaztattak.

Jusepe de Ribera (1588—1652):

Szent András vértanúsága (285,5×183 cm)

„Szent András apostol, Jézus 12 tanítványának egyike, a bizánci egyház alapítója, az

oroszk védszentje. Ferdén állított keresztre, az úgynevezett András-keresztre feszítették. Ez a pár lexikális adat, amit néhány perc alatt megtalálunk a könyvszekrény polcain. Nem valószínű, hogy Ribera, a nagy spanyol festő ez oltárképeknek szánt művéhez sokkal több adatot vett volna tekintetbe, mielőtt mesterműve megalkotásához fogott. Lefest itt egy öreg meztelen embert, ki teljes életnagyságban boszorkányos ügyességgel átlósan elhelyezve van ábrázolva a képen, — körülötte hóhérai és kínzói, egyik még itt a keserves vértanúság küszöbén is fölébe tartja a „bálvány” Jupiternek egy kis aranyozott szobrát, felkínálván annak imáadását az utolsó pillanatban, mi még talán megmenthetné. A festményen — úgy tűnik — semmi misztikum, csak végletekig menő realizmus. Szinte közömbösnek tűnő beállítása a modelleknek, de bámulatosan virtuóz visszaadása azok formáinak. Ennek a művésznek az egész történelem, a szent legenda csak ürügy, hogy komponálási és festési képességeiről tanúsá-



Гуилп, Асуберт (1620—1697): Тобесек, Орыз. М. Сурпамсфувезети Мизеум

got tegyen. Nincsen itt valami nagy szárnyalása a gondolatnak, vagy transzcendenciális régiókba való emelkedéshez, a művész az élet vulgaris megnyilatkozásához nem akar semmit sem hozzátenni. Minden gondja csak az, hogy ezt az öreg testet rajzban, formában, plasztikában, tónusban s a környezetéhez való viszonylatában olyan hűen és tökéletesen adja vissza, hogy a néző szinte tévedésbe ejtse természetességével. Csontszerkezet, inak, izmok, a ráncosodott kezek és lábak valami öreg munkás testének alkatrészei, — a modelé. Egy emberé, aki bárki lehet, nem fontos. Egy ember a sok ezerből (ismeretlen katonája az életnek), aki éppen úgy érez, szenved, mint akár az apostol is, egy tárgy olyan művészettel ábrázolva, ami a hozzáértők ítélete szerint igen ritka művészeknek sikerül, még Riberának magának sem sokszor. Ha a kép témájának álláspontjára helyezkedünk s a történet tragikumát nézzük, a lelki megrázkódtatásra gondolunk, amit egy vértanúság Krisztus legszentebb taniaért jelent, ezt nem adja vissza a kép. Szinte közömbös a művészeknek, hogy mit ábrázol, de a kép e hiányosság dacára mégis nagyon figyelemreméltó művészi alkotás. Ezt azzal éri el, mert túl a közömbösségen valami brutális erőt és akaratot érzünk, mely a meghatottság hiányát pótolja, visszaadva, művészi eszközökkel örökké állandósítani egy megtört öreg embert, egy a mulandóságnak már feláldozott testet halhatatlanná téve a művészet áhitatával, erejével, csodáival. Itt találkozik a legmagasabb fokra emelt művész technikai készség, a mesterségbeli (szakmabeli) virtuozitás a teremtséssel magával. Valamit érez az ember a hideg mesterségen keresztül, mint valami szent sugarat áthatolni az életből s a művészet csodájából. Valami kegyetlen egyszerűséget, ami rokona a természet közönyös, de mégis mélyen misztikus grandiózitásának. Ez a verizmus, ez a pusztán csak a kézzel fogható érzékeinkkel konstátálható rideg igazság megtartása már felülemelkedik a poron, melyhez ragadva érezzük magunkat ennyi objektivitás láttán. S nem elhesseget minden misztikus fantáziálást ez a 300 év előtt ugyanolyannak látott emberi test, mint amilyen akár egy kegyetlen bonctanudós professzor a klinikán ma konstátál? Azt hiszem, nem kell messzire mennünk s már találunk szimbolikus képeket ennek a munkának megénekléséhez. A legnagyobb verizmusnak is van egy mély költészete, a leghidegebb szem látásának egy különös emelkedettsége, a szentimentális ellágyulás teljes hiányának is van egy komoly érzelmi oldala — ami a kegyetlen teremtsének a rokona.

De bármennyire rideg és ügyes naturalista is ebben a képben Ribera a festő, — van az

ábrázolásnak nem is egy művészi tulajdonsága — mely kiemeli hidegségéből. Egy jól elrejtett valami, ami első pillanatban nem is tűnik szembe, csak mikor már számot akarunk adni magunknak minden hidegség és a model formáihoz való szolgai ragaszkodáson felül: ez a *művészi önmérséklet*. Milyen rendkívüli módon megmésül ez az öreg test e nagy kvalitás által, mely csak az igazi remekművekben található. Mennyire kisebb jelentőséget nyerne a túlhajtott részletek, a megszámlálható ráncok, a kérlelhetetlen hűségű formák és arányok amellett a remek szintónus mellett, mely az egész életnagyságú testet bevonja s mely a homlok s a bal váll legvilágosabb fénye mellett egyöntetű lépcsőzetben halad a sötét s mégis átlátszó árnyékig (mely különösen napsütéses időben tanulmányozható teljes értékében).

E teljesen verista tendenciájú képen még egy különösség tanulmányozható. Az, hogy szobai, illetőleg pinceműteremvilágításba van helyezve az egész jelenet. Nem tehető fel, hogy valaki, aki olyan éles megfigyelő, amit a Szent András testének, drapériájának minden része tökéletes visszaadása bizonyít, ne gondolt volna arra, hogy egy ilyen jelenet, mely szabad ég alatt játszódik le, nem ugyanott festendő is le. Hiszen száz évvel előbb Leonardo a festészetről írott Trattatájában már felhívta a művészek figyelmét, hogy a szabad ég alatt elképzelt kép modeljei ott is ültetendők be, hogy hűek és igazak legyenek. Ribera mégis szobai világot választott, még pedig tisztán művészi stílus-elvekből. Ő ugyanis tudta, hogy erőteljes hatást csak összefüggő fény és összefüggő árnyékhatásokkal lehet kihozni. Az ilyen erőteljes hatásra a templomban, vagy abban a helyiségben, hova e képet elhelyezték, szükség van. A szétszóró, enyhe és kis különbségekkel rendelkező szabadég alatti világítás tehát nem felel meg a célnak. Ezért fordultak a *stilizálási* módszerhez minden nagy természetűségi célzat ellenére. El kell ismernünk, hogy a művészi célnak, amit maga elé tűzött a művész, ezáltal jobban is megfelelt s a végletekig menő naturalizmus éle el van véve anélkül, hogy e stílus előnyeit ki ne használta volna a művész.

Befejezésül még néhány szó a patináról. Minden jó régi kép kap a kortól s a színek természetes megváltozásától egy lágy összeolvadást, melyet jótékony érettségnek is neveznek. A világos és sötét színek átmeneti megfinomodnak, lágyabban mennek át egymásba, a tarkaság eltűnik, az árnyékok helyenként mélyebbek lesznek, a fények erősebben világítanak. Az idő segít a remekműnek, de csak akkor, ha a művész bölcs oekonomiájával készült. Ha 300 vagy 500 év múlva feltámadna egy-egy ilyen nagy mes-



GRÉZ. M. KIR.
KÉPZŐMŰVESI
ISKOLA

Ribera, Jusepe de (1588—1632): Szt. András vértanúsága. Oriz. M. Szépművészeti Múzeum

ter, meg lenne lepve képe láttán, gyakran kellemes módon. Mert javult is, s mint a finom nemes bor, megérett. Ezt sem siettetni, sem előkészíteni nem lehet. Ez egy olyan ráadás, amivel a bölcs természet megjutalmazta a nagy művészet erényét. Régi képek élvezet-

ténél e körülményre is figyelemmel kell lennünk. De le kell vonni a kép kvalitásából azokat a rombolásokat is, mit tudatlan restaurátorok s ízléstelen korok ráházaltak. Ribera képe e rombolást szerencsére kiké-
rülte.

HERMAN LIPÓT