

SZEMPONTOK A JELENKORI ROMÁN KÉPZŐMŰVÉSZET TÖRTÉNETÉHEZ

Jelenkori képzőművészetünk 1972—1973-as köztársasági retrospektív kiállításán volt egy kisméretű kép, amely a falvak új életének egy jelenetét ábrázolta: egy parasztember szerződéskötésre hozza a barmait, és egy asztal előtt megkapja a járandóságát, amelyet egy másik, városiasan öltözött falusi ad át neki, a megkötött alku hivatalos elégedettségével nézve rá. Emberünk feszült figyelemmel számlálgatja pénzét, miközben ugyancsak jellegzetes falusi viseletbe öltözött asszonya az asztalra könyökölve a bankjegyeket nézi, de van egy oldalpillantása a három masszív állat felé is; úgy tűnik, aggodalmasan töpreng az értékek kiegyenlítetttsége fölött. Az alakok mozdulatai azzal az összpontosított természetességgel rendelkeznek, amely egy ősi társadalmi magatartásról árulkodik. Van ebben valami Preda paraszthőseinek finom lelki bonyolultságából. Egy részlet még hozzá is ad bizonyos többletet a jelenet festői változatosságához: jobbfelől, a második síkban egy bekecses legény kalapot emel, mintha valakinek, egy meghatározhatatlan irányba, köszönné; vajon az asztalnál ülőket üdvözli-e vagy a távolabb csoportosuló falusiakat, esetleg a jól fejlett barmokat, amelyek jelenléte életsűrűséggel tölti meg a festői teret, vagy csak úgy általában, magát az eseményt üdvözli, aláhúzván jelentőségét, akárcsak a cinquecentobeli kompozíciók egyes alakjai (például az angyal Leonardo *A Szűzanya sziklás háttérrel* című vásznán), hogy felhívja a szemlélő figyelmét egy félreérthetetlen gesztussal a jelenet alapvető mondanivalójára? A kép térkiképzésébe beillesztve és mégis tőle függetlenül, a gesztus csupán szándékában jelzett, csupán résztvesz azzal a jóindulatú diszkrécióval, amely a paraszti élet magánjellegű megnyilatkozásait jellemzi.

A jelenet a pillanatfelvételek fotografikus hitelességével van megfogalmazva, a művészi megmódozás mégis megfelel a mozzanat összetett pszichológiai vonásainak. Realizmusa közvetlen kapcsolat tart az eszközök naiv leegyszerűsítetttségével. A suta, kissé merev mozdulatok, a jobboldali barakk okkersárga, fehérés-lila, okkeres-rózsaszín jelzése, amely mintegy utalás a valóságos építmény rögtönzöttségére, a fák elnagyolt körvonalai, a sima talajnak a sárga látóhatár felé elvesző síkja, a vastag vonalakkal megfogalmazott figurák együttesen egy olyan naiv kifejezést sugallnak, amely a cégérek gyermekded anekdotikumára emlékeztet. Eszünkbe jut, hogy eredetileg a radikálisan realista célkitűzés (akárcsak a Courbet-é) feltételezte a népi életkép naivitása felé való tájékozódást is. A nép életéből vett egyértelmű témák maguk után von-

ták a „népi“ látásmódot is, szemben a formai kidolgozás „eszményi“ alakzataival. De — alaposabb megfigyelésre — a „naivitás“-nak ez a megtévesztő látszata elárulja tudós eszközeit: a szintetizáló rajz konstruktív pontosságát a figurák, az állatok szinte szobrászati megformálásában, a térkomponálás nagyfokú kifinomultságát, a tektonikus síkokat, amelyek mintha Camil Ressu iskolájához való közelállást jeleznének; a kromatikus árnyalatok finomsága — amelyeknek intenzitása és kerekettsége tökéletes összhangban van a tónusátmenetek törékenységével, a szórt fény egyenletes tükrében, amelyet magába szív a látóhatár sárgája — az Andreescu, Luchian és Pallady iskoláján nevelkedett látásra utal; a kompozíció egészének feszes felépítése, melyet a jelenet véletlennek tűnő természetessége oly mesterien leplez, elárulja, hogy alkotója sokat töprengett az olasz vagy holland „primitívek“ hallatlan szubilitású látásmódján.

Ennek az expresszivitásában többrétűen megragadó festménynek a szerzője — aki személy szerint az absztrakt üdvözlő alakjában jelentkezik — nem más, mint Ion Bitzan: a művész annak idején 1956-ban főként tájképekkel jelentkezett és járult hozzá egy egész művésznemzedék erőfeszítéseéhez, amelyek képzőművészetünknek megadták az új történelmi mondanivalók művészi megfogalmazásához szükséges impulzust. Ez a harmincas évekbeli új nemzedék tematikában és eszközökben differenciálódni törekedett a hozzávetőleg 1955 és 1964 közötti időszakban, s egyre inkább látszólagosnak mutatta azt az átmeneti stílus egységet, a Gleichzeitigkeiteit-ot, amelyről W. Pinder beszél. Ezeknek az éveknél a festményei közül egész sor ugyanazt az őszinte látásmódot, ugyanazt az antiretorikus és rutinellenes magatartást mutatja, amely egy nemzedék szolidáris és természetes művészi programját, magatartását bizonyítja az akkori legégetőbb feladat, a valóság tükrözése értelmezésében, szemben az akadémikus látásmód elaggott eszközeinek felületes és kényelmes kölcsönzésével, vagy a meg nem emésztett modernizmusok formai keverékével. Az olyan kompozíciókban és tájképekben, mint Gheorghe Iacob, Constantin Crăciun, Virgil Alășanu, Brăduț Covaliu 1955—1958 között alkotott munkái, felismerhetők az üdvösen polemikus vonatkozások, az érzés és a látásmód felfrissítésének szándéka éppúgy, mint az őszinteség ösztönös szükséglete.

Itt ismerünk rá kultúránk egyik létfontosságú érzésére, arra, amely szervességének kontinuitását biztosította, s amelyet egykor, vizionárius éleslátással ennek a kultúrának legrangosabb képviselője, Mihail Eminescu úgy fogalmazott meg, mint „minden egészséges nép“ békés szembebeszégülését minden olyan próbálkozással, hogy idegen hajtásokkal oltásuk be; az ilyen nép kitart örökletes hajlandósága mellett, hogy „magából termelje ki, természetes lassúsággal, a hajtásait“. Azokban az években spontánul újjáéledt a hit, hogy képzőművészeti hagyományaink táplálni képesek a jelen kifejező eszközeit, melyek csakis így fogalmazhatják meg méltó válaszukat a társadalmi valóság időszerű elvárásaira. A művészek visszanyúltak a modern hagyomány termékeny forrásaihoz: megszervezték a Luchian, Pallady, Ghiață életművének szentelt kisebb kiállításokat, felidéztek Brâncuși emlékét, érdeklődéssel és rokonszenvvel vették körül Țuculescut, s tisztelettel a szellemiség lényegének keresését abban az antik eszményt visszhangzó realizmusban,

amely Gheorghe Anghel szobrászatát jellemzi. Visszhangja támadt a ressu rajz szintetizáló erejének, s ez nemcsak Bitzan kompozíciójából tűnik ki; jelenléte érezhető volt azokban az években, úgy is, mint aki a stílári egyöntetűség fontosságára hívta fel a figyelmet, s úgy is, mint aki etikai igényként emlékeztetett szüntelenül a mesterségbeli tudás követelményére. Figyelemre méltó, hogy Ressu tanításából hasonló eredmények következtek, mint abból a programból, amely ihletért a „primitív“ expresszivitás értékeihez, a népi színekhez és formákhoz nyúlt vissza, vagyis oda, ahonnan tudatosan indult ő maga is, 1910-ben. A visszatérés Ressu eredeti tanításához, hogy a kifejezés intenzitását a legősibb művészi források tudatosításával kell elérni, a visszatérés Ghiatã azonos kicsengésű hitvallásához, amely felismerhetően hatott Covaliu falusi tájainak érzelmi hitelességére — s itt kell keresnünk későbbi tájképei szerves kidolgozottságának az eredetét —, talán azt az egymást követő nemzedékek ritmusában gyakran tapasztalható jelenséget illusztrálja, hogy az előző generációkhoz kapcsolódás szükséglete olykor a közvetlenül előttünk járó nemzedéket átugorva elégüli ki, s azt olvasztja magába; ugyancsak Pinderrel szólva, ez a „nagyapa visszatérése az unokában“ (die Wiederkehr des Grossvaters im Enkel).

Ilyenformán a közös probléma kohéziót teremt, s meghatározza a köztársaság éveinek első művésznemzedékét, azt, amely több korosztályt sűrítve magába, bizonyítja be érettségét — saját azonossága kivívott tudatát — az alapvető átalakulások dinamizmusát élő társadalom kebelében. Az 1948-as után fordulópont volt ez is az elmúlt negyedszázad művészetében. Ha az 1948-at követő évek az új társadalmi felelősség vállalásának esztendei voltak, a következő szakasz — nem kevésbé fontos! — a specifikus művészi tudat vallásának ideje lett. Hogyan is vált volna lehetségessé enélkül az alkotó részvétel a szocializmust építő évek történelmében? Hiszen művészetünk, hasonlóan a szellemi kultúra más területeihez, képes a saját nyelvén számot adni erről az elmúlt huszonöt évről a legmagasabb ítélőszék, a történelem előtt. S nem csupán abban az értelemben, hogy tartós műveket tudott létrehozni, hanem úgy is, hogy ezeket a műveket fel tudta ruházni a polifónia erenyeivel, vagyis képessé tette arra, hogy többszólamúságát egy összetéveszthetetlen harmóniába egyesítse.

Az 1948-at követő évek az ábrázoló értékek új programját voltak hivatottak kidolgozni. A forradalmi jelen történelmi hagyományainak nagy pillanatait invokálta — s azoknak az esztendőknak az évfordulóit alkalmat szolgáltatott az invokációhoz: 1948, *Lupény*, *Grivica*, 1907 —, a jelen győzelmei pedig, az állandóan változó élet új arcai köröskörül, példázatot igénylő ösztönzéseikkel a művészi mentalitás teljes átalakulását követelték, kitörést a lélek csupán szemlélődő zónáiból. Az idő mindenkor kiköveteli a maga járandóságát; még az átugrott szakaszok árán is. A látásmód őszinteségének mozzanata, amelyről szólottunk, már az ábrázoló értékek integrálásának hiteles képességeként válik szükségessé, ami maga után vonja az erkölcsi természetű elkötelezettséget is. A figuratív műveltség nem-dogmatikus értelmezése időközben már megnyilatkozott ugyanannak a nemzedéknek konok és rejtett erőfeszítéseiben, s ez a nemzedék 1955-től rátért a felívelő pályára. Meg-

mutakoztak hamarosan az eredmények is már egyes, 1907-et felidézõ kompozíciókban — amelyek megtalálták hol a hiteles drámaiság tónusát, hol az arghezi virulenciájú szatíra színeit —, de még erõteltesebben megnyilatkoztak az 1961-es kiállításon, amelyet a portré műfajának szenteltek, s ez a tematika voltaképp az ember új meghatározása volt, a munka elsõdleges értékének jegyében fogant erkölcsi értékek függvényeként. Jelképes alkotásaként marad fenn ezeknek az éveknél Alexandru Ciucurencu műve: *Gh. Bellu, a szocialista munka hõse* címû arcképe, amely Ciucurencut menetközben, a kettõs adó lerovásának útján (hûség a kor iránt, amely nem teljesebbé válhat csak a mûvész önnön egyénisége iránti hûségén belül), a kitartó erőfeszítések folyamatában találja, s ez az út sokak szemében a követendõ példa irányát jelezte. Ha visszagondolunk arra, ami ezeknek az éveknél a portréiben a legjobb volt (C. Crăciun és Ion Bitzan, Codiță, Pacea, Nicodim, Anghel és Irimescu, Ladea vagy Maitec munkái) — a szememóriáját mozgósító stiláris vonatkozásaival, a receptivitás erényének felfokozásával, eszünkbe jutnak a nagy mûvészettörténész, Kenneth Clark szavai: „A múltból ránk tekintõ arcok a legbiztosabb adatokat szolgáltatták az egy-egy korban való tájékozódáshoz.“

A mûvészettörténet nagy, virágzó korszakaitól többszörösen alá-támasztott, sarkalatos tétel, hogy az ábrázoló értékek intenzitása nem választható el a dekoratív jellegû értékektõl. Ebben a jelentésben válaszolnak egymás hívására számottevõ mûvek: egy Ghiața-csendélet Țuculescunak valamelyik régebbi portréjával vagy tájképével csendül össze, Corcescu szobra, a *Parasztlány szõlõvel*, ez az ünnepi hangulatú munka Catargi mosolygós barokk-értelmezésével, amelyben a szeszélyes növényzet renddéli bontakozik ki, egészen Pacea díszítõelemeinek kromatikai értékekké szervezõdéséig s annak az újrafogalmazásáig, aminek révén Luchian a *Safta, a virágáruzlány* címû kompozíciójával festészetünket az emberi alak dekorativitásának csúcspontjára emelte; egy szóval a dekorativitás érzékének sokatmondó feltámasztása nem mint dísz, hanem mint kifejezõ funkció valósult meg. Szerves tartozéka volt ez mûvészetünk fejlõdésének, hogy aztán késõbb, az alapvetõ értékek megbecsülésének egy másik döntõ pillanatában ismét érvényre jussanak Codiță vagy Ion Gheorghiu 1970-es kompozícióiban — az utóbbi buján szétáradó függõkertjeire gondolunk vagy Henri Catargi mesternek a teremtõ õsz tiszta fényében fürdõ csendéleteire.

A hetvenes évek küszöbén mindez képzõmûvészetünk kollektív egyéniségének robusztus és változatos érettségét bizonyította. Egyidejûleg kialakult a mûvészi ízlésnek egy sűrûbb közege is, amely alkalmasnak mutatkozott biztosítani azt a szellemi teret, amelyben a mûvész alkotóképessége hitelesíthette látóhatárát, s eszközeivel együtt otthonos szilárdságú talajon érezhette magát. Ilyenformán az augusztus 23-i történelmi fordulat két évtizedét ünnepelve, a társadalom joggal igényelhetette az ecsetjét biztosan és nagyvonalúan kezelõ új nemzedék hozzájárulását. A kör további szélesedésérõl bizonyosodhatunk meg most, amikor a nagy témák megformálásában az ábrázolás képessége szinkronba került a festõiséggel, s a mûvészi gesztus közvetlen õszintesége a belsõ szabadság létfontosságú érzésérõl gyõz meg. A kompozíciónak azt a felfogását, amely letûnt akadémiáknak és naturaliz-

musok kimerült kelléktárából próbál meríteni, annak patinás vagy a visszavetülő impresszionizmus fényében kellemkedő sémáiból — már mindinkább olcsó és kényelmes megoldásnak tekintik, az epigon szolgalatkészség minden kedvezőtlen erkölcsi velejárójával együtt. A megelőző pillanat víziójának romlatlan őszintesége döntő szakaszává vált a kompozíció újjáéledésének (s ha ez a folyamat nem is mentes döcönöktől, kezdeti ereje nem lanyhul). Ezt a folyamatot érzékelteti például I. Bitzan 1964 körül készült, *A vörös lobogó* című vászna, amely átütő erejű, mint egy plakát, a vörös szín tömegének jelképes diadalkiáltásával s a környező szürkék és fehérek kiemelő raffinériájával, vagy I. Nicodim *Munka* című műve: címert alkotó formákból, néhány erőteljesen dinamikus vonal és a napban fürdő búzatáblák aranyló tengere az aratás időtlen örömeinek időszerűségét sugallja; Virgil Almasanu *Bălcescuja* pedig ünnepélyes és patetikus ritmusaival, melyekbe tökéletes megfeleléssel illeszkednek az impresszionizmus rouault-i komolyságú elemei és a jelképhordozó kromatikusság hangsúlyok, hogy képzeletünkre annak a történelmi alaknak az epikai méreteivel hassanak, akit Eminescu mint „csupa-szív, a természettől éles ésszel és a képzelet erejével felruházott férfi“-t jellemzett. Forradalmi múltunk nagy alakjai közül talán éppen Bălcescu áll a legközelebb kortársaink lelkéhez — nagyon alapos érdemek okán, melyek közül nem utolsó annak a kitartó üzenetnek a kicsengése, hogy nagy, maradandó mű csak teljes, néma és hősiés odaadásból, az élet árán születik. A forradalmi gondolkodó és vértanú nemes alakja újra meg újra visszatér — Lucian Grigorescu testetlen szikárságú, átszellemült emlékművétől Gh. Anghel éteri portréjáig, melyen az egyiptomi domborműhöz méltó, szigorúan harmonikus vonalvezetés társul a vezető forradalmár epikus megformálásával, a történelemben visszhangzó lépések ütemére — és Octav Grigorescu közelmúltbeli kompozíciójáig; ezen a képen az értelmiségi hős alakját, mint valami árnyék, zaklatott életének arcai és jelenetei veszik körül, azok, amelyek G. Călinescu novellájának vagy Camil Petrescu drámájának jeleneteiből romantikus módon idézik fel a múltat, abban a poetikus dícsfényben, amelyet az áttetszővé finomított színek Tiepolo freskóinak eleganciájával ruháznak fel. Folytathatók a művek felsorolását, a hasonló átszellemítések ihletésének számbavételét egészen Mircea Spătaru, Paul Vasilescu vagy Napoleon Tiron legújabb szobraig — annak szemléltetésére, hogy a jelenség mélyebb jelentését nem merítik ki egy vissza-visszatérő tematika alkalmi körülményei.

De a látásmódnak ugyanezt a teljességét, változatosságát tapasztaljuk a mindennapi élet ihlette művekben, a tájképen s azon, amit „zsánerkép“-nek szokás nevezni. Itt is felismerhető nem annyira a mindent rögzíteni kész ecset szenttelen ügyessége, mint inkább a komoly stúdium, amely minden műbe az élet és a kimunkált stílus átgondolt kifejezését akarja belesűríteni: ezt fedezzük fel Paul Gherasim vagy I. Pacea, Ilie Pavel, Gh. Iacob, Mihai Rusu vagy I. Sălișteanu munkáin úgy, hogy mindegyik a saját stílusát, egyéni vérmérsékletét és a valóság átfogalmazásának jellegzetes egyensúlyát hozza.

Ettől a pillanattól már elháríthatatlanul hatalmába kerít az az érzés, hogy a jelenkori román képzőművészet egyik korszakának egyöntetű és specifikus közege megvalósult.