

Julius Bisster rajza

FIGYELŐ

A fekete-fehér művészet válsága?

B. Szabó György

A fekete-fehér művészet hívei alighanem csalódottan, kiábrándultan és némi szorongással hagyták el az idei velencei, jubiláris, harmincadik Biennale imponáns kiállító-termeit: a grafika eredményei megközelítően sem érik el a kísérletezési bátorságnak és az anyagszerűség elveinek olyan merész, meggyőző és újszerű megnyilvánulásait, amit a festészet és a szobrászat lépten-nyomon felmutathatott: a spanyoloktól, Hartung-on és Foutrier-n át az amerikai, fekete-fehér vásznakot festő Franz Kline-ig, vagy a csupa erőt sugárzó szobrászig, a svájci Müllerig.

A technológiai eljárások bonyolításában és a különböző nyomástechnikák rafinált összepárosításában ezúttal sem volt hiány: az ügyesség azonban nem pótolhatja a gondolat erejét, sem az átélés őszinteségét és mélységét, s a szemlélő, aki a rajzban és a grafikában a külső tetszetőségens a mesterségbeli tudás fölünyes megmutatásán túl más kva-

litások után is kutat, kénytelen az invencióhiányt, az erőtlenséget, a bevált fogások újra ismétlését, vagy alig kitalálható továbbfejlesztését konstatálni. Mintha a művészi áruvédjegy megte-remtése és féltékeny őrzése megszelídítette és fegyveltemre kényszerítette volna a művészi alkotókedvet, leszerelte volna a kitérésre készülő szándékát és annak kötetlen, szabad érvényesítését.

A rajz — a fekete-fehér művészet legközvetlenebb nyelve — erőt mutat-hat, de őszintétlenségről is tanúskod-hat, a kiállítás bátorságát bizonyíthatja, de beszámolhat krízisekről, elernyedésekről is: a rajz a világ, a társadalom, a természet és az ember viszonyának új, addig ismeretlen és rejtett összefü-géseit mutathatja meg, a jó rajz mindig felfedezés is.

S az anyagban készített, sokszorosító eljárással készült grafikai lap — még a legbonyolultabb mechanikai vagy vegyi eljárással készült levomat is — törvény-

szerűen magánviseli fogantatásának alapelemét: a rajzot. Pregnánsabban, kifejezőbben, tapinthatóbban, mint akár a festmény, akár a szobor, noha itt is a műalkotás genézise — a modern festészet és szobrászat alkotásaira vonatkozta is — kimutathatja a rajz jelenvalóságát: a mű elsődleges megfogalmazásában a rajz az alap gondolat hordozója, kifejezője, a realizáció elindítója és ösztökélője. S az itt közzétett és bemutatott nemgrafikus művészek rajzai, grafikai lapjai is ezt igazolták, sőt még többet is mondtak: a megfogalmazás közvetlenségéről tanúszkodtak, a rajz törvényeinek a tiszteletéről és ismeretéről számoltak be, és igazolták a rajz döntő fontosságát a műalkotások létrehozásában.

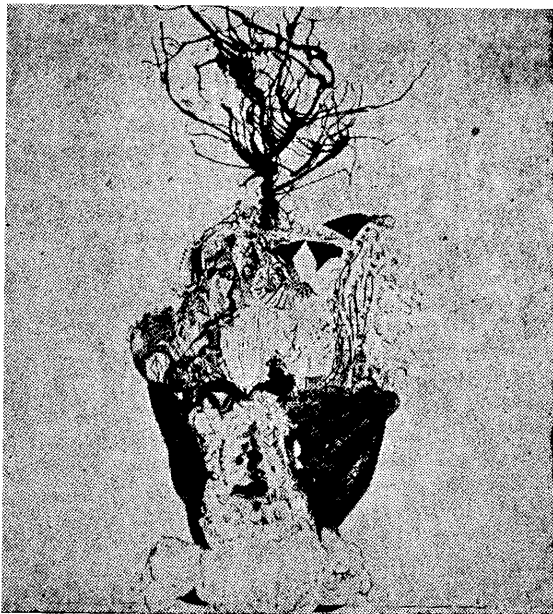
De ez a felismerés sem vigasztalhatja meg a kiábrándult szemlélőt: a grafikus mintha nem akarna tudomást venni a világ változásairól, félne a kísérletezésrel együtt járó kockázattól, lemondana az önkifejezés erőfeszítéseiről és a felfedezés kudarcairól és — örömeiről.

Ez az óvatosság és megalkuvás éppen itt, a harmincadik Biennale súlyos tartalmat hordozó képei és szobrai között különösen szembetűnő.

A grafika válsága? — veti fel a kérdést önmagában a szemlélő, de azután (lehet, hogy csak önmaga megnyugtatósára) azzal üti el ezt a kérdést, hogy a Biennale anyaga csak megközelítő és nem teljes képet ad a jelen művészeti törekvésekről, s az anyag összeválogatásában sok szempont nem érvényesülhetett. A grafika az idén mostohagyerek volt, de lehet, hogy két év múlva más lesz a helyzet.

Az idei kiállító grafikusok közül szólnunk néhány szót azokról, akik bemutatott lapjaikon nem a megállapodottságot, hanem a kitörési kísérlet követelményeit és szándékát fejezték ki. Elsősorban az olaszokról, akiknek számbeli fölényét nemcsak a festészet és a szobrászat alkotásai mutatják, hanem a kiállított grafikai lapok is. A legidősebb, Mino Maccari (1898-ban született) rajzokat, színes rajzokat, akvarelleket állított ki. Spontán rajzoló: ironia, a hagyomány és a kegyelet sárbatiprása jellemzi. Figurális képein egy vesztébe rohanó, farsangoló világ látomásai nyertek megfogalmazást: esztétikája az esztétikaellenesség. Ennek rendeli alá az eszközeit is: a legegyszerűbb anyaggal éri el a legnagyobb hatást. A két fiatal olasz rézmetsző Luciano de Vita (1929) és Renato Volpini (1934) a szimbolikus, expresszív kifejezés hívei:

de Vita a Morandi-iskola legjobb hagyományait kelti életre; a Rembrandt-i viszonyulás a világhoz a cinizmus halvány árnyalatával egyetemben jelentkezik nála. A legtisztábban ő közelítette meg az expresszionista szimbolizmus követelményeit: a transzformálásban is következetes: a fantasztkum misztériózus és cerebrális beütésekkel érvényesülő metszetein. Volpini látzólag kevésbé összetett egyéniség: rajzaiban az improvizációnak jut legjelentősebb szerep. Forrásai azonban mélyebbek: az imagináció modern felvettetéség a dadaizmuson át jutott el, és az ellentétpárok: groteszság és tragikuság, élet és halál, áhítat és brutalitás grafikáinak sajátos ízt kölcsönöz: rafinált effektusok realizációját szemlélhetjük valamennyi lapján. Giustino Vaglieri (1929) valamennyi kiállított műve a kombinált technika alapján készült: tempera (egészen lazurosan kezelt), pasztell (a maga rajzos érdeségével) és a tus jelenti ennek a kombinatív technikának az alapanyagát. A fehér papírfelületek rendkívül fontos szerep jut ebben az eljárásban: a tiszta, megmunkálatlan fehér mező hangsúlyozóttá teszi ezeknek az alkotásoknak kontemplatív-meditatív jellegét. a reális elemek felbontását szemlélhetjük, a valóságselemek fokozatos eltűnését — és éppen ennek a folyamatnak a kifejezése drámai feszültséget és nyugtalanságot kölcsönöz: az imagináció jelenléte állandó. Giuseppe Guerreschi (1929) és Giovanni Korompay (1904) rézkarcában két sajátos művészi megnyilatkozás érvényesül: az előbbi a modern realizmusnak egy sajátos változatát alakította ki, s egy morális-erkölcsi magatartásformát képvisel grafikáiban. A háború tragikusságát, az ember elaljasodását, megnyomorítását szemlélteti, az atombomba korszakának embertelenségét, amikor az elszabadult, nekivadult ösztönök uralma újabbnál újabb rémségeket teremt: valami leverő szomorúság és kilátástalanság párosul ezekben a precíz, vonalas technikával megmunkált rézkarcokban — a lázadással és a pusztába kiállított szó visszhangjával. Az utóbbi, Korompay, nem ismeri az elágyulást: vonalrendszert alakít ki, a klassziczizáló geometrizmusnak azt a fajtáját variálva, amelyet a futurizmus támasztott életre két-három évtizeddel korábban. A mozgást, a dinamizmust architektúrával fegyelme-



Werner Schreib rajza

zi és a filozofikus meditálást és kontemplációt megkísérli egy poétikus líraisággal vegyíteni. A mediterrán éghajlat derűje és nyugalma az északi ember zárkózottságával, kimérttségével és belső nyugtalanságával áll szemben. Ez a kettőség adja meg rézkarcainak egyéni jellegét is.

Külön termet foglalnak el Erich Mendelsohn (1887—1953), a neves építész, első vázlatai, skiccei, ötletei, apró, ceruzával, tollal és ecsettel odavetett gondolatai: a későbbi épületek, a realizáció elsődleges vizuális élményei. A német expresszionizmus elvei és törvényerejű határozatai nyertek itt megfogalmazást az építészet nyelvén: Klee, Kandinsky és Marc barátja a plasztikus konstruktivizmus legszébb darabjait alkotta meg kőben és betonban.

Henri Michaux (1899) egyéni ízü tusrajzai, amelyek a vomalkultusz jegyében állnak és az intellektualizált grafika végső eredményeinek az összegezését jelentik, az angol Merlyn Evans (1910) súlyos és komor mondanivalót sugárzó akvatintái és a japán Yozo Hamaguchi (1909) lényegében szimbolista kifejezőmódot megörökítő és bámulatosan tökéletes megmunkálású mezzotintái mellett, a holland Wouter Bernard van Heusden

(1896) grafikai lapjait kell kiemelnünk. Van Heusden ugyancsak az imaginárius felfogás híve és nála érvényesül a grafikusok közül a legnyilvánvalóbban a „tachismus” állásfoglalása is: a drámai tragikusság poétikus életérzése a struktúra — az anyagszerűség egyik sajátosságának a velejárója s lényegében a hordozója — teljes egészében érvényesül lapjain. Fantasztikus háttérben, amelyek a fantazmagóriák határvonalán állnak már — szurrealista beütésekkel — egy-egy madártest körvonalai ködlenek fel.

S végül két német grafikus: Werner Schreib (1925) és Julius Bissier (1893). Az első fantasztikus rajzokat állított ki, s talán a legjobbakat, amit a német grafika Klee után és az informel térhódítása után felmutathatott. A vonaltisztaság kultusza és a fantasztikum teljes érvényesítése jellemzi valamennyi rajzát.

Julius Bissier a velencei Biennale legsúlyosabb és legőszintébb egyénisége. Lavírozott, ecsettel készült tusrajzokat állított ki: személyes jegyzetnek hat valamennyi, egy csendes meditáció meglepően gazdag változatai ezek. Szabad asszociációk és képelemek, mint ennek a kötetlen gondolatársításnak a hordozói és kifejezői; szimbólumok, amik nem nélkülözik a misztériozusság jegyeit: a formák egymáshoz való viszonyulásának törvényszerűségei érvényesülnek itt, kötetlenül és szenvedélymentesen. A törvény tiszta szavát véljük kihallani belőlük. Baumeister hagyatékának és örökségének leghűbb és legméltóbb megőrzője Julius Bissier.

Ez a néhány kiragadott név és néhány szavas jellemzés csak részben képes érzékeltetni a velencei, harmincadik, jubiléris Biennale grafikusait és a grafika itt bemutatott eredményeit. Megemlítenül hagyunk sok művészt és számos alkotást, köztük a kelet-európai országok grafikusait és a grafikat is. Nem véletlenül. A művészi éghajlat még ma sem kedvező, és a felmutatott eredmények nem állnak arányban a grafika művelőinek tehetségével.

S talán legelszomorítóbban a szemlélőre az a grafika-sorozat hatott, amelyet magyarországi művészek készítettek József Attila verseinek illusztrációjékként, s ahol a József Attila-i szellem teljes hiányát volt kénytelen megállapítani.