

BANNER ZOLTÁN

Erdélyi magyar művészet a 20. században

Huszedik századi művészeti-művészettörténeti irodalmunk hol önsajnálkozással, hol kérkedően vallja s vállalja a régi erdélyi művészet vidékies európaiságát.*

A mérleg (a mérlegelő elme és tárgyismeret) mindig, de legalábbis többnyire pontos és megbízható műszerként működött, csupán a mérleg nyelve, a mutató mozdult ki olykor hevesebben a felismerés keltette indulat, szeretet, keserűség nyomatékával terhelten egyik vagy másik véglet — tehát a vidékieség, illetve az európaiság hangsúlya — felé.

Valószínűleg a sorok szerzője sem vonhatja ki magát vizsgálódásai során az elfogultság sugallatai alól, hiszen szerkesztőként és művészeti íróként egyaránt több mint három évtizede a jelenkori romániai magyar művészet az asztala, gondja, öröme, s e művészet tájain sohasem utazhatott a kívülálló turista hűvös és előkelő tárgyilagosságával. Örökké azt érezte (ezt kellett éreznie) — akárcsak az erdélyi kultúra mindenkori és mindegyik építő-alkotó napszámosa —, hogy együtt szemléli, együtt fedezi fel a művészeti tájak szellemi domborzatát, s ennek alapján együtt alakítja társaival (jelen esetben magukkal a képzőművészekkel) e tájak emberének és műveltségének arculatát, tehát velük együtt vállalja (s vallja) a felelősséget is az eredményért.

Tárgyam és feladatomban természetem — a romániai magyar művészet jelenkori történetének a keresztmetszete —, már csak a kísérlet úttörő jellege folytán is, annak a kettősségnek a vállalására kötelez, hogy a tárgyszerűen, összefüggéseikben, okfejtően feltárt tények és jelenségek hitelével erősítem fel, igazoljam, s közvetíthessem e korszak (az utóbbi hetven év) erdélyi művészetében testet öltő sajátos alkotói hivatás, funkciók és üzenet rejtettebb, mélyebb, titkosabb kisugárzását.

Sem vidékieségünket, sem európaiságunkat nem kívánjuk védőpajzsként magunk elé tartani, hanem éppen azt a sajátosat, különöst kutatjuk, ami e két pólus érintkezéséből fakadt. S akkor mindenekelőtt azt az alapvető körülményt nem szabad szem elől tévesztenünk, hogy ez a „különös” — Románia szellemi térségében született, s nemzeti/nemzetiségi jellegét a romániai művészet huszedik századi hullámköréből hozta felszínre. A Gaál Gábor által az irodalomra vonatkoztatott „romániaiság” a képzőművészetekben jóval bonyolultabb jelenség, hiszen a művészet a nemzetiségi tudat szerves, de kevésbé

* Bevezetés és részlet a szerző azonos címmel megjelenés alatt álló könyvéből.

tisztázott-tudatosított eleme, ugyanakkor az erdélyi népek közelebbi produktuma, mint az irodalom. A román és a magyar művészek alkotói egységét sohasem bontották meg elvi-ideológiai-nemzeti torzalkodások, társadalmi helyzetük inkább kedvezett a szövetség, mint a szembenállás magatartásának, s a közös helyzettudat égisze alatt kölcsönösen sarkallják egymást a formaiszellemi mérce szüntelen magasabbra emelésében. Művészeti viszonyainkra mi sem jellemzőbb, mint az, hogy az 1925-ben megalakult első erdélyi művészeti főiskola, a kolozsvári (majd Temesvárra költözött) Școala de Belle Arte rektora a budapesti Iparművészeti Főiskoláról hazahívott Papp Sándor, tanárai viszont a Párizsból frissiben megtért, modern szemléletű, fiatal román művészek, Aurel Ciupe, Romul Ladea, Catul Bogdan, Tassy Demian, s az ő kezük alatt diplomáznak a két világháború közötti erdélyi művészet olyan kiváló (korban alig néhány évvel fiatalabb) magyar megalapítói, mint Mohy Sándor, Fülöp Antal Andor, Szervátiusz Jenő, Hajós Imre, Kós András, Bánlaki Szőnyi István és mások; hogy Popp Aurél 1936-os művészszakszervezet-alapító közgyűlésén, Nagybányán Erdély minden részéből közösen jelennek meg a román, magyar és szász művészek; hogy az 1948-ban újraalapított kolozsvári művészeti főiskolán immár közösen tanítanak a hajdani tanárok és növendékek, meg a franciás műveltségű Ciupe s a Rudnay iskola szellemét folytató Miklóssy Gábor; hogy a legnagyobb jelenkori romániai magyar művészeti közgyűjtemény székhelyén, Gyergyószárhegyen, másfél évtizede a *Barátság* művésztelepén igazítja szemléletét az egyik legszilajabb erdélyi tájhoz a bukaresti román grafikus és az alföldi, szatmári magyar festő; és sorolhatnánk azokat a monumentális és alkalmazott művészeti feladatokat — például a resicai Munkásklub, a kolozsvári Diákművelődési Ház freskói, a faberakással, fémmel és zománcos kerámiával díszített petrozsényi kultúrház, a marosvásárhelyi levéltár márványmozaik falai stb. —, amelyekkel közösen bízták meg a román és magyar erdélyi művészeket, s terveikben meg a felrakásban mindig egyeztetve, sohasem kizorításos alapon érvényesítették stílári és vérmérsékleti különbözőségeiket.

De ugyancsak ez a „romániaiság” határozta meg művészetünknek a sok tekintetben — mindenekelőtt az önismeret feltételeinek a megteremtésében — *magára utalt* erdélyi magyarság szellemi igényeihez, szükségleteihez, ízlésalakulásához mért önállósulását, feladatértelmezését, öntörvényű közművelődési tényezőként kivívott rangját és helyét a romániai magyar kultúra szervezetében. Független művészeti intézmények hiányában maga teremtette meg intézményeit (Barabás Miklós Céh, nyári táborok, szerkesztőségi galériák, vidéki — sokszor községi — állandó képtárak, nem hivatalosan létrehozott, de alapszabályok nélkül is közösségként működő művésztelepek stb.), s termelte ki magából egyszemélyes intézményként ható/nevelő személyiségeit. Formaisztilári igazodásában is önállóan kellett megválasztania eszményeit, az európai és amerikai erjedési és információs központoktól távol, a proletkultizmus éveiben mesterségesen is elszakítva, tehát közvetlenül és azonnal egyetlen egyetemes áramlathoz sem kapcsolódva, mégis, bár késve, fáziseltolódásokkal, a művészettörténeti tér és idő helyi dimenzióhoz csiszolva művészi optikáját.

Kényszerű-sarkalló magunkrautaltságunk a művészi-művelődési önteremtésben persze nem huszadik századi keletű tényező; lovon (vagy gyalogosan) akkor is örökké hátra kellett fordulni, amikor már nem vágóban mértük le: mennyire közelített meg, s mekkora fenyegettetést jelent a nyomunkba eredt

állenség; s mindig az utánvédben nyargaltak a legéberebb lovasok. Ebben az örökös készenlétben természetszerűen meghosszabbodott a tárgyak és emlékek árnyéka; sem Istent (isteneket), sem házat nem cseréltek Erdőelvében egykönnyen, s noha a korán, már a 9—10. században jelentkező különvalósági vágyat az egységes nemzeti érdek jegyében István király elfojtotta, a Nyugatra fordított tekintet és a keleti műveltségű kéz nem egymás ellen, hanem egymást idomítva teremti meg az élet és a szellem új formáit. Innen régi művészetünk ósies, patriarchális, megőrző/befogadó mozdulata, amellyel például a faépítéset egyházi és világi emlékeiben, a fatornyok, boronaházak, haranglábak és csűrök meredek, magas sátortetőivel (ma is) visszamatat a honfoglalás kori településformákra; amivel magához öleli, de némi tartózkodással, tisztességtudással egy kicsit el is tartja magától, s megzömökíti a történeti stílusok francia, olasz, német, osztrák szellemű építészeti tereit; hogy aztán közben hosszú időre megpihenjen, fészket verjen a reneszánszban, mert díszítőösztöne benne lobbanhat újra akkorát, mint sztyeppei múltjában. És nem csupán a messzeség, vagy a századforduló óta megszakíthatatlan hullámokban egymást követő modern irányzatok nem ismerése zárja ki jelenkori művészetünket az értékek nemzetközi cseréjéből, hanem ugyanaz a hagyományos mozdulat: az örök otthonépítés, otthonmegőrzés ösztöne, ami rendre-rendre előbb Kolozsvárott, Erdély mindenkori szellemi központjában, majd a marosvásárhelyi telep, végül (csikszeredai központtal) a hargitai művészközösség tevékenységében tudatosodik, érik mértékadó szemléleti meghatározottsággá.

Sajátos földrajzi fekvése, történelmi szerepe, népei sorsa folytán az erdélyi művészet (tehát a románoké és szászoké csakúgy, mint a magyaroké) alapvetően *közösségi feladatokat* szolgál, s ez a közösségi jelleg a honfoglalás kori lószerszám- és tarsolylemez-díszítések névtelen-kollektív művészetétől kezdve, folyamatosan új meg új színekkel átszövődve érvényben marad akkor is, ha egyszer csak feltűnnek a nevek, a személyiségek — Kolozsvári Tamás, Kolozsvári Márton és György, Egerházi Képiró János, Gyulafehérvári Címeríró Pál, Sipos Dávid, Gyalui Asztalos János, Sikó Miklós, Barabás Miklós és a többiek —, s a nevekkal, a személyiségekhez kapcsolható művek és Művek révén a funkcióval szemben előtérbe kerül a teljesítmény kritériuma.

Tulajdonképpen egészen a 19. század elejéig, Sikó, Barabás és Szathmári Papp Károly felleléptéig alkotó tevékenységünk (fokozottabb mértékben, mint az európai népek kora középkori anonim művészete) a hit erősítéseként vagy más kultikus-közösségi cél felé segítő *szolgálatként* bontakozik ki → oligarchia, főnemesség és erős polgárság hiányában szinte kizárólagosan *közösségi rendeltetésű építményeket* emel és épít → az alkotók rendszerint *paraszti vagy plebejus* környezetből származnak → ily módon iskolázottságuk is korlátozott, autodidakta, stílusuk tehát *naiiv, illetve népies* jellegű → s a dúlások, a történelem viharai (Európa védelme), az általános szegénység körülményei között *vagyont vagy társadalmi emelkedést soha nem szerezhetnek* mesterségükkel → amikor pedig 1690-ben, guberniumként Erdély az osztrák birodalom, majd Magyarország, illetve az Osztrák—Magyar Monarchia tartományaként elveszíti önállóságát, egyéniségét, a polgárosodás folyamatában felszínre bukkant, kivajúdott tehetségeknek a szülőföld nem képes kenyeret biztosítani, s a két főváros: Budapest vagy Bukarest felé kénytelenek *elvándorolni*.

Merőben új helyzetet teremt az 1918-ban bekövetkezett impériumváltás; Trianon lemetszi az erdélyi magyar szellemi életet az egységes magyar kultúra szervezetről, ugyanakkor, több mint egy évszázadnyi kihagyással újra előtérbe helyezi a helyi hagyományok, a helyi alkotóerők hasznosításának, aktivizálásának a szükségességét; az erdélyi jelleg szinte hívóanyag-kezelésre tisztul elő a mélyből: átmeneti bénultság és tehetetlenségi állapot után az önállóság s a magáraulaltság kényszere egy egészen más alkotói és befogadói magatartás körvonalait vetíti előre, némiképpen a régi folytatásában, tehát a hangsúlyozottan önmagunkba nézés s egyben az európai mozgásokhoz való igazodás kettős törekvésének a jegyében.

Ne várja hát senki, hogy századunk romániai magyar művészetének összefoglaló bemutatására tett kísérletünkben a posztimpresszionizmus, az avantgárd vagy a Nagy Absztrakció, tehát korunk művészeti forradalmainak az elkésett hullámaival vagy a forrongások esetleg eddig elhanyagolt, elfeledett, fel nem fedezett, korszakfordító egyéniségeit, tehát a modern irányzatok egy-fajta szép, színes, patinás vidéki változatát ismerheti meg. Kétségtelen, hogy bár a sok évszázados hagyománynak megfelelően, a 20. századi áramlatváltások elkésve, elfáradva is, de jelentkeznek művészetünkben; a klasszikus avantgárd, különösen az expresszionizmus és konstruktivizmus például szinte meghatározóan „bedolgozódik”, beolvad a modern erdélyi művészet stiláris ötvözetébe, s még az op art vagy a kinetikus művészet (főként, hogy mindkettőnek voltak magyar úttörői) is nyomot hagy az összképben. De már az avantgárd második, harmadik hulláma, az új érzékenység, a concept és minimal art éppen csak megérinti napjaink erdélyi műhelyét; nálunk *nem bonyolódik*, hanem a történelmi-társadalmi-politikai viszonyok függvényében inkább *egyszerűsödik* a befogadó környezet magatartása és az alkotás értelme közötti viszony. Képzőművészetünk a (szellemi) létért, a nemzetiségi tudat tisztulásáért, entitásunk megőrzéséért folytatott küzdelem szerves alkotóeleme, kibontakozásában tehát nem a mindenkori nyugat-európai modellhez való feltétlen alkalmazkodása a tipikus, hanem — a mostoha tájékozódási-szellemi körülmények, a vidékiesség és bezártság/befelé fordulás összes előnytelenségeivel, illetve azok ellenében — kivívott formai-kifejzésbeli gazdagsága, vitalitása. Tény, hogy művészetünk gyakorlatilag földrésznélünk hatvanas—hetvenes—nyolcvanas éveinek talán legkonstruktívabb, a művészetek jövőjét, emberformáló hatását tekintve legbizakodóbb-biztatóbb, ars poeticáját illetően (drámaiságával együtt) korunk legegységesebben idealista eszmeiségű szigetjelensége.

Az „erdélyiség” tehát nem elsősorban ábrázolási mód, hanem szemlélet és magatartás kérdése; az esztétikai és az etikai jellegek sajátos, mély, bonyolult összefonódottságából adódó *művészi minőség*, amely, mint ilyen, kiemelten kedvez a mesterségbeli megbízhatóság, alaposság, kimunkáltság és a világos, felelős, jeleiben is közmegegyezéses képi beszéd iránti kettős igény érvényesülésének.

Így hát az erdélyi magyar művészet e legképembőlőbb század egész folyamán, a legkülönbözőbb iskolák-irányzatok elemeinek a transzfigurációja ellenére is: mindenekelőtt és alapvetően *természetelvű* → ebből kifolyólag *látványközpontú* → tehát arány- és dimenzióátértékeléseiben is *közérthető* → érdeklődésének középpontjában az *alakos-ábrázoló (figuratív)* kifejezés lehetőségeinek a kamatoztatása, szélesítése áll → ez a törekvés folyamatosan új

nergiákkal telíti a *hagyományos táblakép-kompozíció* funkcióját → ugyanakkor előnyben részesíti az *intim műfajok*: a portré, a csendélet és a tájkép ötöttebb személyességét, bensőségességét az expanzív kísérletekkel szemben - mindebből eredően: szinte teljes egészében egyfajta *dekoratív-árnyalt realista kifejezőmód* körébe írható → amelyet az újabb nemzedékek bátran felítettek, tágítottak a hetvenes—nyolcvanas évek egyetemes művészetének *hol intellektuálisabb, hol ösztönösebb koncepciói* irányába.

Kis (kisebbségi) közösségek művészetében az alkotás aktusa mindig meg-
rzi szertartás jellegét, és virtuálisan magában hordozza a tartalmas közlés, a
megkommunikáció nosztalgikus vágyát és kényszerét.

Nincs ez másképpen a jelenkori erdélyi magyar művészet esetében sem;
s hét évtizedes fejlődése során abban is beteljesedik a törvény, hogy a saját
összegéért vállalt megkülönböztetett felelősség érzékenyebbé teszi általában
z embersorsot fenyegető veszélyek iránt; művészeink minél tisztábban, ki-
ejezőbbben, helyi színekkel telítetten beszélnek e táj képzőművészeti nyelvét,
nnál illetékesebbnek érzik magukat az emberiség közös, egyetemes dilem-
áihoz fűződő jelzéseik kinyilvánítására.

Az az Európán keresztül örökké önmagunkra mutató, szigorú gesztus érik
övetkezetes alkotói magatartással az első világháborút követő évtizedekben
hiszen ugyanez elmondható hetven év romániai magyar irodalma java termé-
éről is), ami a nagy ország-, iskola- és szellemépítő elődök, Bethlen Gábor,
Misztótfalusi Kis Miklós, Apáczai Csere János, Szenczi Molnár Albert, Bod
éter, Bolyai János, Bölöni Farkas Sándor és mások hagyatékából korunk
gész erdélyi magyar értelmiségére a kötelező példa erejével öröklődött.

Mélyrepülésben

TEMESVÁR KÉPZŐ- ÉS IPARMŰVÉSZEI SZEGEDEN

Repülést mintázó plasztika az előtérben, majd a földszinten és a legfelső
emeleten is. Ráadásul az utóbbi helyeken feltűnően megszorodnak e motív-
vumok. Valóságos rajokba, sorozatokba szerveződnek. A szerző mindenütt
ugyanaz: a repülés képzete mégis sokszólamú. Hol ezüstösen fénylő szobor-
testeket észlelünk, hol füstös, feketés felületeket. A formák pedig hol a szét-
ágazó fatörzseket, hol a paraszti fatárgyak vaskosságát juttatják eszünkbe.
Annyi bizonyos: ritkán találkozunk efféle légi masinákkal. Egyáltalán, a szár-
nyalásnak ilyen kifejezésével. Ez a témakör nekünk inkább az elvékonyodó,
kecses, törekeny alakzatokhoz kötődik. Itt viszont a materiális erő és a dina-
mikus kiképzés uralja a műveket, amelyek mind-mind földközelen láthatók.
Mintha egy különös mélyrepülés szemtanúi lennénk.

Miért idézem *Cinghita Ionel* repülésciklusait? Mert rendhagyó, színvona-
las plasztikákkal van dolgunk. Megérdemlik a kiemelés. Ám e művek arra is
alkalmasak, hogy közelebb hozzuk a részt az egészhez, a kiemeltet a kollek-
tívhoz. És itt természetesen a kortárs temesvári képző- és iparművészek sze-
gedi kiállítására gondolok (Horváth M. utcai Képtár, 1990. VIII. 24.—IX. 30.,
72. művész, kb. 200 alkotás).