III. évf. 1902. jún.—aug. 6—8. szám.

URÁNIA

NÉPSZERŰ TUDOMÁNYOS FOLYÓIRAT

AZ URÁNIA M. T. E. KÖZLÖNYE

E folyóiratot az Egyesület tagjai az évi illetmény fejében kapják.

MOLNÁR VIKTOR közreműködésével szerkesztik KLUPATHY JENŐ és legifj. SZÁSZ KÁROLY

Nem tagoknak előfizetési ára egy évre 8 korona.

A modern művészet alakulása.*)

Hölgyeim és Uraim! Engedjék meg, hogy némi mentegetődzéssel kezdjem meg felolvasásomat — mint íróember, ki művészekhez jövök ide látogatóba. Tudom én nagyon jól, hogy ezek a művészek rendszerint milyen tartózkodással fogadják az irodalmi testvért, ki az ő dolgukba készül beleártani magát s a maguk mesterségéről akar nekik előadást tartani. Hozzáteszem mindjárt, hogy bizonyos fokig jogosnak ismerem el ezt a tartózkodást mert a művész szükségképpen a legnagyobb ellenségét kénytelen látni az íróban: a kritikust, azt a veszedelmes urat, ki gyakran elegendő tudás és érzék nélkül hivatva érzi magát arra, hogy ítéljen elevenek és holtak felett s egy meggondolatlan szóval esetleg szárnyát szegje a legigazabb, a legrajongóbb lelkesedésnek. Nem akarok én itt a kritika kritikájával foglalkozni — nem firtatom a teremtő lángelmék amaz örök ellenvetését, hogy a kényelmes bírálgatás voltakép meddő dolog és semmire se való, mert hisz soha új irányt nem teremt és soha tehetséget át nem alakít. Párisban *Ricardou* kisérletképp felállította már a «tudományos kritika» tételeit, vagyis azokat a tárgyilagos szempontokat, melyek megmentsék a teremtő tehetségeket attól a veszedelemtől, hogy az itészek túlságosan egyéni hangulatainak legyenek kiszolgáltatva. De akár van létjoga a kritikának, akár nincs, egyben teljesen igazat adok önöknek: ha már van kritika a világon, ne dolgozzék az a készületlenséget leplező ellenszenvvel, hanem tudással és rokonszevvel. Higyjék meg nekem, a rokonszenv az éltető élet, az ellenszenv az irigy tagadás, a halál. És nem az a kritikus fog használni a művészetnek, a ki túlzó szigorral rombol ott, a hol mások teremtenek s pusztító rossz kedvéből dicsőséget csinál magának, — hanem az, a ki jó is tud lenni, a ki könyörületes és rokonszenvvel fogadja azt a művet, melyet maga a művész a legnagyobb rokonszenvvel: a lelkesedéssel teremtett. Mindezeket, mint tisztán elméleti tételeket csak azért mondom el önöknek, hogy lássák, miszerint én nem lelkesedést elvenni, hanem szerény erőmből lelkesedést hozni jöttem ide. Mint barátjuk, kollégájuk, ki más téren ugyan, de ugyanazt a szépet keresem — szeretném átgondolni önökkel az elmult évtizedek, főleg a XIX. század második felének művészeti alakulásait. Mi célból? Azért, hogy a jelenlegi művészet sajátos anarchiája közepette kissé tisztán lássunk, azért, hogy a multból következtethessünk a *jövőre*. Itt ismét ne értsenek félre. Tudom én nagyon jól, hogy az emberben legbecsesebb teremtő erő mindig *öntudatlan* és nem akarom én ezt az öntudatlan erőt tudákos elméletekkel *tudatossá* vagyis tehetetlenné tenni. Ez átmeneti korban csupán figyelmeztetni akarom önöket arra, a mi lappangva mindnyájunkban él már, hogy t. i. a naturalismus kiábrándító évei után egy új idealismus hajnalán állunk. Arra akarom kérni önöket, ne féljenek idealisták lenni! Tárgyunk rendkívül nagy, köteteket lehetne írni róla, de mi csak a főbb vonásokra szorítkozzunk, mert hisz csak így kaphatunk üdvös áttekintést. Csak így tudhatjuk meg, hogy egyetemes szempontból micsoda értékük van ez átmeneti kor impressionista és secessiós jelszavainak.

Azt mondtam az imént, átmeneti korban élünk. A kifejezés helytelen, mert hisz szigorúan véve a természeti fejlődés örökös átmenetekből áll. S én mégis kénytelen vagyok ezt a szót használni, mert magasabb szempontból nézve, úgy látszik, a szellemi élet millió változásai egy titkos törvény hatása alatt mégis valami többé-kevésbbé szabályos hullámvonalban mennek végbe és mert ez a vonal most új emelkedő lendületet mutat. Mint az egyes embernek, úgy a nagy emberiségnek is meg vannak a maga hangulatai és nagyjában azt látjuk, hogy szellemi életünk a századokon át két óriási hangulat: a synthetikus, lelkes idealismus és az analytikus, józan realismus váltakozó hullámaiban fejlődik tova. És mert a természetben sohase történik semmi különállóan, hanem minden jelenség a legszorosabban összefügg, e világhangulatok váltakozásai nemcsak a művészet- és költészetben láthatók, hanem épp úgy a társadalmi, politikai és államéletben, sőt a szigorú tudomány változó irányaiban is. Az evolutionista írók, mint a nagy művészetbölcselő *Taine*, kritikus szemmel kisérték már

*) Felolvastatott a «Nemzeti Szalon»-ban.

szellemi életünk e váltógazdaságát. Nálunk Magyarországon egy még mindig nem eléggé méltányolt kiváló gondolkodónk *Bodnár Zsigmond* rakta le egy önálló, érdekes és új bölcseleti rendszerben az erkölcsi haladás törvényeit. Nos, csak azért érintem e kérdéseket, mert valamint egész szellemi életünk, úgy a művészet látszólag szeszélyes alakulása is a lelkes idealismus és a megfigyelő, józan realismus világhangulatainak törvényeitől függ. Az a művészi realismus, mely a romanticismuson át 1820-tól kezdve az egészXIX. századra rányomta bélyegét, immár kimult a naturalismus torzfintorai közt, és most százféle secessió túlzásain át az idealismus felé hajlik. Mi most a művészeti és irodalmi háborgás kellő közepében élünk. Valami általános bizonytalanság nyomja a kedélyeket, mindenki lesi a kibontakozást. A földhöz ragadt naturalismus alól felszabaduló művészi képzelet szertelenül csapong a secessiók grotesk végleteiben, tombol a symbolismusban, occulticismusban, archaismusban s daczosan keresi a lehetetlent úgy formában, mint színben. Némelyek, a megcsontosodott igazi realisták még ragaszkodnak a multhoz s úgy az irodalomban, mint a művészetben kirukkolnak egy-egy visszataszítóan naturalista művel, de ezek az elkésettek, az elítéltek. A közönségnek, mely mint mindig, türelmesen vár, épp oly kevéssé kellenek ezek az elmaradott naturalisták, mint a szédítően tarka secessiósok. Fél a közönség a realismus piszokká tett anyagiságától, épp úgy, mint a legmodernebb művészet hóbortjaitól; az az új és nemes idealismus fog kelleni neki, a mi ebből a kavarodásból kibontakozik, majd, ha az egyensúly helyreáll. Rossznak tartom-e hát a secessiót vagy jónak, csunyának-e vagy szépnek? — kérdik önök. Én Istenem! Szépnek bajosan szép, mert nem harmonikus, sőt nem is művészet, hanem csupán a legdaczosabb, a legszenvedélyesebb reactió. De mint minden, a mi a természetben *van*, úgy ez is *szükséges*. A jövendő korok tán mosolyogva fognak visszatekinteni a secessió csoportjaira, de el fogják ismerni ez átmeneti irány ama nagy érdemét, hogy ez szabadította meg a világot a naturalismus vigasztalan anyagiságától s vitte az emberiséget a felé, a mit méhében hord — az idealismus felé.

De lássuk most nagy vonalakban a művészet alakulását a XIX. századon át. Messzebbről kezdjük a nagy hullámvonal szemléletét, úgy tisztább lesz a képünk. Az idealismus három nagy hullámát látjuk magunk mögött az elmult négy évszázadban. Az első a legóriásibb: az olasz renaissance aranykorának eszményi lendülete ez, az 1500-dik év körül. Az idealista korok, épp mert nem az anyagon, hanem az eszmén élnek, mindig szűziesek — nézzék, száz elsőrangú lángész közepette mint éri el mennyei magaslatát ez az irány a firenzei mesterek s végül *Raphael* szűzies hevében, madonnai tökélyében. A titáni *Michel Angelo* testei súlyosak, női hatalmasok és még sem szólnak az érzékekhez, mert még hatalmasabb eszmék, túlvilági eszmények uralkodnak felettük. De nézzék tovább: az idealismus e hullámhegye után, milyen rohamosan száll le a művészet völgynek, a realismus felé. A realismus nemcsak a tudományos analysis, hanem az érzékiség kora is: jön előbb a *velenczei* mesterek pompázatos érzékisége, aztán a *Carlo Dolce*-k és *Carracci*-k szenteskedő, édeskés meztelensége — 1600 után már a *Teniers* naturalismusa diadalmaskodik a hollandus kocsmajelenetekben. Azonban a XVII. század közepén ismét emelkedőben van a hullám: a magát kiélt olasz genius után a spanyol, a németalföldi és franczia genius viszik magasra az idealismus második hullámát. A spanyol drámában *Calderon*, a franczia irodalomban *Racine* és *Corneille*, a festészetben *Velazquez* és *Van Dyck*. Csak arczképfestők ezek, de mellettük óriási a real-idealista *Rubens*. Nos 1700 után szállóban van az idealismus hulláma ismét. Az olasz renaissance fenségesen *komoly* Szép-je már annyira gyöngült, hogy szenvedély hijján csak — *mosolyogni* tud, érzékien és szellemesen. Mi az a komoly szép, a mi már csak mosolyogni tud? A *csinos* az: a *rococo*. Bájos egy művészet, a törékenység az ereje, csupa mosoly és szeretetreméltóság — a Michel Angelo fenségesen komoly Sybillája, a ki *Watteau-nál* hajporos marquise-zá törpül. De a franczia ildomosság és szellemesség daczára realista kor azért a rococo század egészen: realista épp úgy mesterkélt ledérségében, mint az istentagadó *Voltaire* cinikus philosophiájában s az *encyclopaedisták* kutató analysisében tudományos munkásságában. Baljóslatú jelek közt száll a hullám mind mélyebbre, míg végre összetorlódik a franczia forradalom örvényében. A szellemes és cinikus rococo- orgia után jön az istenítélet s elvész ebben az egész régi világ. Az az új világ, mely életet nyer a forradalomból, fiatalos hévvel lelkesedik új eszmékért és a szabadság gondolatával, a guillotine mellől ismét idealismusra lendül. A világ harmadik idealista hulláma ez az olasz renaissance óta. Renaissance ez is, és mint minden ujjászülető kor, mint Raphael és XIV. Lajos, úgy a Robespierre barátai is az antik világba nyulnak vissza lelkesedésért. A Convent tagjai vörös római tógában járnak, a nők görögösen öltöznek, az Ész Istennőjének athéni pogány ünnepeket rendeznek s a fiatal republikánus hősök a római Horatiusok példáján lelkesednek. Mikor aztán a szabadság az evolutio törvényei szerint szükségképen absolut zsarnoksággá válik, — Napoleon római Caesarnak öltözik s Európa milliói rettegő lelkesedéssel tekintenek fel erre a császári bálványra, a ki ennek az idealismusnak a központja s a ki maga meggondoltságában, csodálatos szatiraképp az egyedüli józan realistája a mámoros kornak. Nos *David*-nál vagyunk, a Napoleon udvari festőjénél — vele kezdődik meg a XIX. század művészete: az ő híres «*koronázási*» képével s a «*zászló-sasok kiosztásának*» óriási vásznával. Ő az empire-idealismus nagymestere, a neo-antik hősiesség tárogatója. Vége a rococovilág érzelgős ledérségének: Napoleon a David képein már Augustus Caesar, a mar-

sallok antik hősök, kik az Ajaxok és Hektorok szobrászi mozdulataival néznek szét. A nők, mind görög istennők. A szobrászatban *Canova* római császár leányának faragja ki Paolina Borgheset s még a dán *Thorwaldsen* is fagyosan nagyszerű antik isteneket mintáz a messze északon. Az idealismus férfiasan lelkes kora ez, melynek pathetikus tiszta lendületében hiába keressük a realismus benső melegét, humorát és érzékiségét. Davidból indul ki a XIX. század festészete s vele veszi át Franciaország a vezető szerepet. Nem mintha a franciák volnának a legművészibb népe a világnak, hanem azért, mert a nagyobb lendületű olaszok és spanyolok elnémulása után ők tudnak még legjobban lelkesedni. A franciáknak saját bevallásuk szerint túlkevés képzelmük van a *Grand Art*-ra, de van ízlésük és művészi kritikájuk s ha nem is tudtak soha akkorát teremteni, mint az olasz renaissance, senki se érti jobban náluk, hogy hogyan *kellene* halhatatlan remekműveket teremteni. Született aesthetikusok, a kik nagyszerűen tudnak vitatkozni és elméleteket felállítani. A kik önök közül emlékeznek még az 1900-iki párisi világkiállítás ú. n. «százéves festészeti tárlatra» — azok előtt tisztán állni fog nemcsak a franciák művészeti vezérszerepe, hanem az egész XIX. század művészi alakulása is.

Aránylag rövid ideig tart a XIX. századdal fellépő idealismus. David mellett *Gros* és *Gerard* alig érnek rá megfesteni ama daliás idők hősi csatáit, midőn 1815-ben Waterlooval egyszerre vége mindennek. Napoleon a bálvány, porba bukik trónjáról s az emberiség a következő évek alatt a legcsudálatosabb lélektani változáson megyen keresztül. Vége a dicsőségnek: a tettre törekvő lendület visszaszorul az emberekbe és súlyos benső forradalmat idéz ott elő, melyből a lélek fájó melancholiával, kiábrándultan kerül ki. Azok, a kik 1815 előtt hősöknek készültek, most kiejtik a kardot, tehetetlen szállanak magukba és világfájdalmas *romantikusokká* válnak. Az idealismus hulláma kezd völgynek szállani s épp ez a romantika az előhirnöke a bekövetkezendő realismusnak. Nézzék csak a festészetet: Waterloo után egyszerre megrendül a David neo-antik idealista művészete. Jön a romantika nagymestere: *Delacroix*. A megrázkódott emberiség nem bírja tovább szívvel az Empire hősi idealismusát és classicusan hideg, pathetikus lendületét — fáradt és bensőbb, melegebb érzések után ered. Napoleon bukása után a romantikusok csalódottan, szinte legyőzve menekülnek a jelenből a multba s érzelmesen zengik a régi dicsőséget. *Byron*, *Victor Hugo* és *Walter Scott* a lovagkor ábrándos szerelmeit éneklik meg s a festészetben Delacroix ugyanezt cselekszi. Világfájdalmas ellágyulás van képeiben, a «*keresztes vitézekben*» s a «*taillebourgi csatában*», és mikor a görög szabadságharcz után megfesti Hellas geniusát, a mint «*meghal Missolunghi romjain*» troubadouri lemondás vezeti ecsetjét. Mi ennek a festészeti romantikának az első és legjellemzőbb újítása? A David classicusan hideg szinei után a romantikus Delacroix mindenek előtt benső, meleg szinekkel akar hatni, akarja úgyszólván felmelegíteni a fagyos classicismusban átfázott lelkeket. Megveti a rajzot s a szinek mindenhatóságát vitatja. Vele szemben a másik iskola vezére, a nagy *Ingres*, hiába hirdeti, hogy «*a rajz a festészet lelke*» s hogy nem szabad elhanyagolni: az ellentét a forma és a szín közt megszületett akkor a XIX. század első harmadában s azóta napjainkig csak nagyobb lett. Meg fogjuk látni, hogy korunk művészeti anarchiájának egyik legfontosabb mozzanata épp az, hogy a festészet e két egymásra utalt tényezője, a rajz és a szín, teljesen különváltak és sohase voltak olyan ellenségek, mint ma De nézzük a fejlődést tovább: a mélabús *Ary Scheffer* és *Horace Vernet* már erősen torzítják a Delacroix romantikáját, melyből végül *Paul Delaroche* émelygős melodrámát csinál. A festészet rejtelmes komikummá, gyerekes regényességgé válik, melynek lithographált emlékeit ma is láthatjuk még öreg, vidéki szalonok falain. Érzik a művészek, hogy ez így tovább nem mehet — el kell hagyni az émelygőssé vált lovagi világot s másutt kell kereskedni. De hol? Ekkor lép fel az *orientálisták* művészi szektája; *Decamps* és *Fromentin* a messze keletre költöznek Párisból s a mohamedán költészetre adják magukat. Ezeknek az utóda a mai orientalista mester *Benjamin Constant*. Nos de immár a század közepén vagyunk. A negyvenes évek beteges nyugtalansága után, melyet tán a *Chopin* töprengő zenéje fejez ki legjobban — egyszerre kitör a forradalomnak istenítélete 1848-ban. Itt a nagy fordulópont a XIX. század szellemi életének minden terén, politikában, tudományban — s így a művészetben is.

Nagyot fordul ekkor a világ. A sivár ötvenes években vagyunk s a romanticismus csalóka ábrándjai után végkép kijózanodott az emberiség. Belátta, hogy semmire se megy a gyermekes és tehetetlen világfájdalommal — s megadta magát az anyagiságnak. Nem hitt többé csak abban, a mi a földön van, a mit kézzel megfoghatott, kezdődnek a positivista tudomány nem lelkesedő, hanem komolyan kutató és sikeres évei. Az írók realistákká válnak, *Balzac* és *Flaubert* keserű valóságszeretete győz — de a festők se néznek többet az ábrándok egébe, hanem le a földre, közvetlen maguk elé. És valami csodálatos felfedezésre jutnak! Nini, hisz azt is lehet festeni, a mit maguk körül látnak, földet, fát, mezőt, munkásokat, gyárakat! Hogy ez eddig senkinek se jutott eszébe! Pokolba azokkal az antik és renaissance-mintákkal, meg azokkal az émelygős romantikus jelenetekkel. A renaissance-mintákkal — hiába! — úgy se lehet versenyezni, nem bírja ezt már a mai világ tüdővel. Becsületesebb dolog egyenesen szakítani velük, mint satnya epigonoknak maradni. Mire való a Michel Angelo hősiességének az utánzása? Szerényebb genre-rel kell megelégedni. Meg kell festeni a modern életet *úgy*, *a mint van* — ne a *más* korok művészetét, hanem a *magunkét* fessük meg. Lehet abban épp oly örök szépet teremteni. Itt van mindenek előtt az, a mit *Claude*

Lorrain óta mindenki elhanyagolt: a tájkép. S ekkor lépnek fel elvétve a modern irány előfutárjai, önök sejtik már, hogy kik: *Flers, Corot, Rousseau* s utánuk egyszerre egy óriás: *Millet.* Hát nála vagyunk, az új korszak legendás és alázatos mesterénél. Századok óta a barbizoni remete festette meg a természetet először ismét úgy, a hogy van. Ez az ő nagysága és ereje. Világhírű «*Angelus*»-ában ő állítja elénk először a modern szomorúbb pasztorált: a nehéz emberi munkát. Elszigetelve magában áll ott a század második harmadában, szegényen hal meg és sohase jut tudomására, hogy később egyszer Monsieur Chauchard 600,000 franc-ért vette meg ezt az ő «Angelus»-át. Millet után jön *Courbet* s közvetlen utána egy második óriás: *Manet.* Ő a tulajdonképeni apja az egész modern festészetnek.

Emlékszem, mikor a párisi százados kiállításban ideért az ember, egyszerre mintha új életre ébredt volna. A romantikusok hamis pompája, unalmas barnasága s az akadémikusok bolognai bitümje után egyszerre feléledt a fáradt szem s azt érezte, hogy *képek* után *a valóságot* látja meg örökszép eleven szineiben. Micsoda szinek! Hisz csakugyan szép ez a körülöttünk levő természet! Alig vannak ez új festőknek themái, sőt keresve-keresnek semmitmondó tárgyakat, hogy tisztán csak a művészetükkel, szineik alchimiájával hassanak. *Fantin Latour* és *Degar* tánczosnői, a *Renoir* híres «páholya», *Claude Monet* «tulipános mezője» örökszép emlékei ennek a mámorítóan színes iskolának. De maga Manet az első; önöknek művészeknek nem kell külön dicsőítenem a «Reggeli a fűben», a «spárga csendélet» s a «Madame Gonzalès» című képek érdemeit. De ime a modern művészet egyik leglényegesebb fogalmához, az *impressionismushoz* érünk, mindnyájan tudjuk, hogy ennek az uralma töltötte be az utolsó évtizedeket — tudjuk azt is, hogy a Manet iránya utóbb milyen végzetes naturalismussá torzult. Csak azért említem fel az impressionismust, hogy leszámoljunk vele.

Mert körülbelül le lehet már számolni vele. Az impressionismus meghalt, legalább abban a világközpontban, a hol született: Párisban. A fiatalok tömegesen hagyják el a zászlót s önök jól tudják, hogy a legújabb kor két mestere: *Cottet* és *Ménard* visszaszökött az impressionismus kincseivel a régi classicus hagyományokhoz a megvetett rajz és compositió elveikez. Tán azért olyan csodaszépek a műveik. Az, a mi Manet után jött és daczból impressionismusnak nevezte magát, harmincz évi uralma alatt nem tudta létrehozni azt a genie-t, a ki megteremtette volna e legújabb renaissance örökkévaló művét. Lássák, itt a baj: nem is hozhatta volna létre, mert az impressionismus nem volt lelki ujjászületés, hanem csak egy igen fontos aesthetikai és *optikai felfedezés*, mely közelebb hozott bennünket a természethez, de nem adott új lendületet a léleknek. Épp mert *nem* a művészet benső lényegére vonatkozik, került az impressionsmus olyan hamar a középszerűség kezei közé, hol el kellett vesznie.

Lássák, csak az volt az impressionismus baja, hogy hívei ezt az optikai felfedezést világmegváltó renaissance-szá akarták felfújni. Mint külön iskolát szembeállították a mult nagy iskoláival s hogy annál nagyobb tekintélyt adjanak neki, megtagadták annak a multnak a hagyományait: a «szín» javára a «formát». Azt hitték, így jobban boldogulnak, pedig épp az impressionismus elfajulásai mutatták ki a legvilágosabban, hogy szín és forma egymásra vannak utalva s hogy a művészet *férfias eleme*, a forma még megállhat egyedül, de a művészet *nőies eleme*, a szín, aesthetikailag semmivé lesz, *ha nincs, a mi összetartsa.* Soha egy iskola se hozott létre olyan absolut őrültségeket, mint az impressionismus, épp mert végleteiben megtagadta a formát. Nézzék — a régi rossz képek, ha szinük gyarló volt is, legalább meg voltak rajzolva *valahogy*, de sok ú. n. modern kép színfoltjai, rajz híjján puszta találós mesékké válnak — gyönyörű színhatások, de a melyek semmit se jelentenek. Pedig ha az impressionismust csak felfedezésnek és nem művészeti iskolának veszszük, akkor tagadhatatlanul nagyok e felfedezés érdemei.

Mikor *Monet, Sisley* és *Pissarro* 1877-ben a Rue Lepelletierben megnyitották az ő híres kiállításukat, a világ azt hitte, bolondokkal van dolga, vagy őt akarják bolonddá tenni. Orvosok tanulmányozták a dolgot és már «szembetegségről» beszéltek. Azok az erős sárga és vörös fények, azok a kék és ibolyaszín árnyékok egészen kihozták az embereket a sodrukból. Pedig itt a művészeknek kell igazat adnunk; nem ők voltak szembetegek, hanem a közönségnek tompította volt el a látását a régi iskolák *szobai világítású*, unalmas coloritja. Mert bizony tényleg ilyen erős szinezetű a természet a szabadban s főleg a déli napfényben! Hát lássák, ez a *szabad napfény* az impressionisták első nagy felfedezése. Azok a művészek, a kik egyszer végre kibujtak műtermükből s a reggeli vonattal kimentek Párisból a szabadba, épp délben jutottak festéshez, s ezért látjuk az első impressionisták képein épp a legforróbb nap káprázatát. A második felfedezés az, hogy *a természet inkább színfoltokból áll, semmint vonalakból.* Voltakép tehát nincs is szükség a rajzra olyan pedans értelemben, mint a hogy azt a régi akadémiák tanították, miután ez a rajz úgyis csak a mi abstractiónk s nincs meg a természetben. Itt feledkeztek meg az impressionisták az Ingres már említett mély mondásáról, hogy «a rajz a lelke a festészetnek», — itt mentek túlzásba. No de az ő harmadik és legfontosabb felfedezésük mégis az volt, hogy *az árnyékoknak is van színük.* Hogyan — nem tudták volna ezt a renaissance régi mesterei? Dehogy is nem, tudták és meg is tartották ők e szabályt a maguk nagyszerű öntudatlanságában, csak a megsavanyodott akadémiai oktatás feledkezett meg róla s — hivatalos bevallás szerint — nem tanította már száz esztendeje. De legyünk igazságosak, — voltaképp nem is az impressionisták felfedezése ez, hanem a *Ruskiné*, a ki tanította ezt az elvet már 1856-ban Oxfordban. Nos és itt

valljuk be: az impressionisták nagy meglepetései és új szinei voltaképp az árnyékok szinezéséből eredtek. De feltüntek ők azért mással is és főleg festészeti technikájukkal. Monet és Pissarro, a hogy Londonban a *Turner* képeit nézegették, jöttek rá arra a merész tételre, hogy a prisma alapszineit sohase szabad összekeverni sem a palettán, *de még a vásznon sem,* hanem úgy kell a keverékszin hatását előidézni, hogy az ezeket alkotó nyers szineket vonalacskákban kell felváltva egymás mellé felrakni. Bizonyos távolról nézve p. o. az egymás mellé rakott vörös és kék vonalacskák vibrálni kezdenek s *a szem maga idézi elő a keveredést.* Be kell vallani, hogy Monet és Pissarro maguk gyönyörűen alkalmazták ezt az *optikai* színkeverést képeiken. De az utánuk jövő *pointilleurök,* a mohó középszerűség, annál borzasztóbb szörnyszülötteket hozott vele létre.

Nos, minden bizarrsága daczára dicséretreméltó visszahatás volt az impressionismus. Ezek a művészek nemes daczból szakítottak a renaissance-cultus-szal — ha már a nagy multtal nem tudtak versenyezni, legalább meg akarták menteni maguknak a jelent. Olyan művészetet akartak teremteni maguknak, a melyre ne lehessen ráfogni azt, hogy a multnak az utánzata s ezért estek végletekbe. Szépnek akarták találni ezt a formailag rút modern életet és tájképet: a realista szalonkabátot, a gyárkéményeket, a városvégeket, a hirdetési táblákkal teli földeket — és miután tényleg rútnak találták, hát tisztán a szinekre adták magukat. Mert szinek dolgában a modern világ tényleg sokkal tarkább a réginél, főleg este, mikor az utczák, gyárak, indóházak a legfestőibb káprázattól szinesek. De mindez csak visszahatás, melyre más visszahatásnak kell jönnie — nem egy harmonikus alap, melyre egy új lelki renaissance épülhetett volna. A forma tagadása s az a tény, hogy nevük szerint nem a természet mélyebb és *állandó* hatását, hanem csak a külső színfoltok *pillanatnyi impressióit* adták vissza, hogy a művészetben úgyszólván a fényképészettel keltek versenyre, — szükségképen hanyatlásra kárhoztatták ezt az irányt. Felfedezései becsesek a jövőre, de az utánunk jövő kritikusok azzal a váddal fogják illetni az impressionismust, hogy nagy mértékben előmozdította a mai művészeti anarchiát és belevitte a festészetet abba az irányba, hogy végleteiben ma már puszta színzagyvalékká vált.

Az impressionismus a legtörvényesebb gyermeke a XIX. század uralkodó realismusának, édes testvére a zolai naturalismusnak, melylyel együtt kellett nagygyá lennie és aztán hanyatlania. Most, hogy leszámolunk vele, el kell ismernünk ez irodalmi és művészeti naturalismusnak úgy az erényeit, mint a bűneit. Erényei: a tudományos analysis, az a tárgyilagos módszer, mely közelebb hozott bennünket a földi valósághoz; — bűnei: az analysis folytán beálló «akaratbetegség» és cynikus nembánomság, az anyagiság folytán felülkerekedő érzékiség és lendülethiány — és végül a *kosmopolitismus.* Figyeljék meg jól: csak a realista korok szoktak kosmopoliták lenni — az idealista korok teremtő, synthetikus erejükben rendesen nagyon is nemzetiek. Kétségkívül magasztos a kosmopolitaság a tudomány *tárgyilagos* világában, midőn minden földrészek kutatói egyesült erővel dolgoznak a természet nagy problemáin — de a költészet és művészet *subjectiv* világában szárnyát szegi a nemzetközi felfogás az egyéni lendületnek, *épp mert ez az egyéni lendület csakis egy bizonyos földből, annak a szeretetéből fakadhat, vagyis csak nemzeti lehet.* Az utóbbi évek irodalmi és művészi kosmopolitismusa idézte elő azt a furcsaságot, hogy ma már a nemzetközi tárlatok képei és a könyvkereskedések regényei olyan kétségbeejtően egyformák: semlegesek az egész világban. De előidézett e nyugtalan, elégedetlen kor még mást is: valami sajátságos *kosmopolitismust teremtett még a művészetek egyes ágai közt is.* Volt alkalmam pár régibb tanulmányomban külön foglalkozni azzal a csodálatos áramlattal, mely minden áron le akarja rombolni az eddig különálló négy alapművészet: a festészet, szobrászat, zene és irodalom korlátait, s hogy tökéletesebb képét nyerje az emberi életnek, valami szemfényvesztéssel igyekszik összekeverni őket. A régi mesterek még megelégedtek a maguk szakmájával — a mai művész öntudatlanul is, minden akar lenni egyszerre egy művészet keretén belül. *Manapság a művészetek a legmerészebben bitorolják egymás határait,* átnyúlnak egymás birodalmába, kölcsön vesznek egymástól, rombolják a válaszfalakat — szóval közelednek egymáshoz. Ott a zenében a *Wagner* titáni kisérlete, a mely fölöslegessé akarja tenni a drámát s a gondolatfestő muzsikába akarja bekebelezni úgy az irodalmat, mint a leíró festészetet. Viszont ott van az irodalomban az óriási erejű *Zola,* ki tömegei mozgatásában egy Tintoretto szines ecsetjével versenyez s nemcsak zenei, hanem virágillat-, sőt sajtszag-symphoniákat is leír, vagyis jogot követel arra, hogy az irott szóval mindent ki tudjon fejezni. A modern decadens költők lyrája már töprengő Chopin-zene — *Flaubert* s a naturalisták prózája, a *Daudet* stylusa tisztán festészet — gyakran fájdalom csak fényképészetszerű pillanatfelvétel. Van még olyan költő is, a ki valóságos szobrász, p. o. a nagy *Theophile Gautier,* a ki saját bevallása szerint «parosi márványt akar faragni verseiben» s «*symphonie en blanc majeur*»t ír. Hát önök művészek? Megelégesznek-e önök a renaissance-eszménynyel, mely minden idegen czéloktól menten csak a forma és a szín nemes hatásait kereste s minden emberfeletti lelkesedése mellett olyan művésziesen tudta megtartani a művészet határait? Lássák — önök, ha nem tisztán tájképfestők, figurális vásznaikon hajlandók egy hibába esni: *irodalmat festenek,* vagyis ez örökké töprengő analysáló kor hatása alatt olyan complex gondolatokat akarnak színben kifejezni, a melyeket csak mi írók tudnánk regényekben megírni. Franczia collegáik már valóságos regényeket, novellákat írnak ecsetjükkel vásznaikon, *Bourget*-szerű psychologiai rejtvényeket festenek, melyen a nehéz *gondolat,* elnyomja, elhalaványítja a *szineket.*

Elfeledjük, hogy kép előtt állunk s azon veszszük észre magunkat, hogy könyvet olvasunk! S mi több, elvesztjük az ítéletünket — olykor már nem tudjuk, a kép tetszik-e nekünk, mint festmény, vagy inkább a thema, a mögötte levő gondolat, azaz *ötlet*, a melynek semmi köze a festészethez, de a melynek a sensatiós kitalálásában a francziák olyan mesterek. Hát még a franczia szobrászok?! E geniálisan ideges művészek nem szobrászok többé: ha bámulatos kivitelű, merész szobraikat látjuk, az az érzésünk támad, hogy zenét hallunk, regényt olvasunk vagy festményt látunk. Az 1900-iki tárlaton *Guillaume* a «Lelkek gyónását» faragta ki márványból, *Saint Marceau* a «Végzet» három szálló geniusát, *Charpentier* a «Hulló csillag»-ot, *Barrias* pedig a «Természetet, a mint fellebbenti fályolát». Ha pusztán e czímeket halljuk, be kell látnunk, hogy ezek már nem szobrászi themák. Túlerős és mindenekfelett túlcomplex a gondolat e szobormüvekben — inkább művészi meglepetéseknek valók, semmint arra, hogy állandóan, mindennap lássa az ember őket A Miloi Venus-t, vagy a Michel Angelo David-ját mindennap láthatjuk akár tizenkét óra hosszat és sohase fogunk belefáradni a nézésükbe. Miért? Mert nem akarnak kifejezni több gondolatot, mint *a mennyit a kő elbír*. A kő csak határolt számú eszmét bír el — kifejezi a legnagyobbat és mentől nagyobbat, annál hatalmasabban, de rendszerint csak *egy* gondolatot. Azt, a mit a papir olyan türelmesen elvisel, a gondolatlánczok összetes és mozgalmas fejlesztését, a kő nem bírja el. Épp mert a természete ellen van, mert a kő nehéz és hiába! — nem mozog s egy darabjából egyszerre csak egy mozdulatot lehet kifaragni! A szobrászat súlyos anyagához képest szereti a még szenvedélyességükben is állandó, sőt nyugodt érzéseket. Meg van a kőnek a maga méltósága és tisztelni kell azt. Roszszul hat az, mikor p. o. olyan hirtelen ideges hevet látunk egy szoborban, mintha az az alak mindenáron ki akarna ugorni a márvány köréből. Csak mellékesen jegyzem itt meg, hogy az 1900-iki párisi kiállításon épp azért diadalmaskodtak annyira a mi magyar szobrászaink úgyszólván mindenek felett, mert monumentális és méltóságos műveikben meg tudták tartani a harmóniát a gondolat és a kő között, mert primitivebb és hál' Istennek erőteljesebb fajunkhoz képest meg tudtak maradni szobrászoknak: *csak* szobrászoknak. Nos, hát tény, hogy az analytikus realismus hatása alatt az egyes művészeti ágak károsan nyúlnak át egymás határaiba. A kutató, bonczoló világnézlet érvényesül itt is, mely, mint a hogy a tudomány egy vég-okra akar visszavezetni mindent: *a négy alapművészetet is egy megnyilatkozási formára szeretné reducálni*. A végtelen után törekvő elme magasztos kisérlete ez, de dőre lehetetlenség. A művészeti ágaknak meg kell maradniok a saját határaik közt. Egy festmény előtt sohase szabad elfelednünk, hogy festmény: annak világítási és szín-művészetével kell hatnia első sorban s csak aztán mellékesen a tárgyával. A festő nem lehet se bölcsészeti, se erkölcsi, se politikai eszméknek a szószólója és fejlesztője — a festőnek egyedüli örök hivatása abban van, hogy a fény és szinek játékát lesse a természetben s ennek a költészetét tolmácsolja nekünk. Nem messze fekvő, bizarr gondolatokkal, hanem a szinek költészetével kell hatnia, mint a hogy ezekkel hatottak ránk a renaissance halhatatlanjai.

Mikor a művészeti realismus törvényszerű fejlődésében odajut már, hogy analysise tehetetlen cosmopolitismussá válik s anyagisága rútkereső naturalismussá torzul, — mikor már a művészeti ágak határait is kezdi rombolni: akkor egyszerre másnak kell jönnie, változnia kell a világhangulatnak. Így van ez az egyesek életében is. Képzeljenek el maguknak egy vígan dorbézoló férfitársaságot, mely egy pompás vacsora reális gyönyörei után egyre vaskosabb, naturalistább adomákon mulat már este óta. Hajnal felé a legcynicusabb úr — mindig van egy ilyen — egyszerre mond egy zolai trágárságú olyan adomát, a mi már nem is adoma többé, csak utálatos, és ekkor a többi egyszerre nem fog nevetni többé, hanem valami hirtelen csömörrel fog felkelni az asztaltól. Elég volt ebből a sok piszkos tiszteletlenségből, fülledt a levegő a szobában ... Valaki kinyitja az ablakot. A dorbézolók szomjas tüdővel fogják magukba szívni a szűziesen friss hajnali levegőt s mikor a reggeli rózsás fény a szemükbe özönlik, szégyenlősen bár, de boldogan fogják elgondolni, hogy hál' Istennek van még tisztaság, naiv erény és lelkes idealismus a földön! A sok trágárság után örömmel fog eszükbe jutni, hogy hál' Istennek vannak még tisztességes nők a világon, — van egy ártatlan leány, a ki előtt olyan jól esnék leborulni a megtérő bűnösnek! ... Nos, ilyen hangulatban lehetett az emberiség az Úr 1890-ik éve felé. 1888-ban bukott meg Párisban a Zola nagyszerű, de csömörletes naturalismusa, — ebben az évben tagadták meg a mestert médan-i tanitványai. A következő pillanatban már tömegesen lépnek fel mindenféle *symbolista* iskolák; — a fiatal írók hosszúhajú trubadourokká válnak ismét, kik túlzó áhítattal ábrándoznak stylisált mesebeli herczegnőkről, kik virágos mezőn járnak és szűzies liliomot visznek a kezükben. Emlékeznek-e, hogy nevetett a világ tíz évvel ezelőtt a *Maeterlinck* csudás allegoriáin? Ma már az ő idealismusa győzött: *Rostand* «*Cyrano*»-jával meghódította az átmeneti romanticismusnak a világot. Nos, ugyanekkor Európa-szerte elkezdenek a festők is stylisált *Botticelli*-alakokat festeni, — ime a *secessionál* volnánk. És ne csudálkozzanak kérem, ha e ma már kissé groteskké lett fogalmat közvetlen a nagy *Ruskin* nevével hozom kapcsolatba.

Vannak a reálista korok alatt elkésett, — vagy tán túlkorán jövő — ideálisták, kik szenvedélyesen küzdik által magukat a lelkükkel ellentétes évtizedeken: ilyen volt Ruskin, kit azonban mégis boldognak kell neveznünk, mert hiszen megérte a világhangulat kedvező változását, megérte eszméi diadalát. Küzdött ő a XIX. század közepe óta, és az alatt, mialatt az

emberiség a diadalmas realismusban tobzódott, ő a derűs Itália renaissance-emlékei közé menekült s már előre ott keresett világmegváltó orvosságot a bekövetkezendő csömör ellen. Életelixirt keresett, a mi megfiatalítsa ezt a naturalismusban pervers-zé vált öreg világot. Hol talált rá erre a fiatalító eszmére a nagy aesthetikus? Bizonyára a mult idealismusában, de nem az antik világban, sem a *teljes* renaissance-ban, a cinquecentoban. Hát hol? Tudta ő jól, hogy Raphael, Michel Angelo és Lionardo, kiket a század elejének német aesthetikusai már agyon elemeztek, nem képesek többé meghatni az ő túl reálista kortársait, — tudta ő jól, hogy ennek a túlságosan öntudatos és fáradt kornak még öntudatlanabb és fiatalosabb valami kell, a mi megváltsa. Mit tett tehát? Kolumbus-tojásszerű a felfedezés: *visszament* a cinquecentoból a *quattrocentoba*: a XVI. századból a XV.-be, — a renaissance pompájából egy frissen illatozó tavaszi kertbe, hol nem a Michel Angelo titánjai küzdöttek, hanem a Botticelli gyermekesen naiv és gyöngéd madonnái sétáltak együtt szelíd pogány geniusokkal. Rá ösmernek e kertre, — a Botticelli hires «*Primaverá*»-ja ez: szűzies tavasz a renaissance forró nyarához, — még hűvöskés hajnal a renaissance káprázó delehez képest. Mi kellett több e fáradt századvégnek? Ez kellett az ő kimerült idegeinek, — az ébredő életerő. Mit mondjak? Olyan volt az, mint mikor a vénülő gavallér unja már a deli harminczéves asszonyt s háta mögött a tizenhatéves hugával ismerkedik meg: a kifejlett junói szépség után a fejlődő leány soványkás, naiv bájával... Nos, Ruskin halhatatlan érdeme a *praeraphaeliták* felfedezése, — *Giottotól* és *Cimabue*-tól Botticelli-ig ő állította a világ elé a kora-renaissance primitiv mestereit, mint olyan ihlető forrást, melytől még megifjodhatik a realismustól fáradt emberiség. Mindnyájan tudjuk évtizedeken át, hogy küzdött a nagy aesthetikus, — tudjuk azt is, hogy először hazájában, Angliában diadalmaskodott és ott teremtett iskolát, melyet tán leginkább a *Burne-Jones* nevével jelölhetnénk meg. De Ruskin nemcsak aesthetikus, hanem nagy philosophus és sociologus is volt, ki az élet minden terére átvitte ezt a renaissance-ot: a társadalmi életbe, nevelésbe, műiparba; lelkületüktől kezdve házaik berendezéséig át akarta gyúrni az embereket. Vajjon meggondolta-e a Mester az ő praeraphaelita tanával járó nehézségeket? Négyötszázéves geniusok beojtása merő idegen fajokba mindig nehézséggel jár, — s bajos úgy parancsszóra őszből tavaszt csinálni. A tanítványok fájdalom a legtöbb esetben félre is értették Ruskint: ő csak ifjúságot akart adni korának, a primitiv frisseségnek csak a *lelkét* akarta iskolájába beojtani. Ámde, hol az a lélek? Tanítványai vették a kézzelfoghatót, a *formát*, azt a bizonyos, ma már az émelygősségig ismert stylisált és primitiv formát. És mi lett az eredmény? Az, hogy a mit a primitivek a hit áhítatával s az ügyetlenség szent naivságával *öntudatlanul* csináltak olyanra, a milyen, — azt ezek a modern primitivek hit nélkül, valami szentségtörő ügyetlenséggel *öntudatosan* utánozták. Olyan az, mint mikor az öreg ember gyermeknek öltözik fel s úgy ugrál, hogy fiatal legyen!... És a Ruskin tanítványai aztán csináltak Giotto- és Botticelli-alakokat, melyek szépek ugyan, de gyakran csak művészi hazugságok, mert hisz a túlzóan primitiv formából a századvégi fáradt hitetlenség néz az emberre. Valahogy nem tudunk hinni e szenteskedő női alakoknak; úgy érezzük, bűnös leányok ezek, a kik csak *játszszák* az ártatlanságot... És lássák, a Ruskin eszméje mind e szükségképpeni kinövések daczára nemes és nagy volt, — ha egyelőre nem is tudta megfiatalítatni a lényeget, a lelket, megfiatalította a formát. A formával hívta fel a világ figyelmét a jövendő idealismusra, — s ez sikerült is neki. A bekövetkezendő idealismus majd megtölti ezt a stylisált keretet, — *élővé* fogja tenni azt... Nos, Anglia húzta a leghelyesebb hasznot a praeraphaelita iskolából: Burne-Jones és vele még néhányan tudtak igazán kora-renaissance emberek lenni és műveik örökbecsűek. De a milyen mérvben terjeszkedik a Ruskin tana a continensre, a milyen mérvben távolodik az eszme a Mester személyétől, — olyan arányban torzul is el. A praeraphaelitismus Angliából jövet, véletlenül és akkor lép fel Párisban, mikor ott a franczia naturalismus megbukik s a franczia forradalmak hirtelenségével a symbolismus tör ki, hogy megmentse a világot. A primitiv iskola s a symbolismus vadházasságának a gyermeke a tíz-tizenöt év előtti párisi secessio, az a hirhedt *Art Indépendant*, melynek hallatlanul hóbortos kiállításában annyit gyönyörködött a világ. Persze a franczia józanság és finom ízlés mellett nem soká élhetett e grotesk iskola. Meghalt, de halála előtt világra hozta még gyermekeit, *a müncheni igazi secessiót*, melyet közelebbről ismerünk mindannyian. Hogy ez menynyivel szebb, vagy csunyább a párisinál, nem akarom itt vitatni, — annyi bizonyos, hogy érdemes tehetségeket hozott napfényre, de ma már veszített daczos erejéből s a müncheni művészvérű nép most már az egészet «Jugend»-szerű tréfára fordítja. De menjünk tovább: a müncheni secessiónak a gyermeke a bécsi s ennek a gyermeke legvégül a mi budapesti secessiónk. Azt hiszem, körülbelől ez a leszármazása a mi furcsa magyar secessiónknak, mely ekként törvénytelen unokája Ruskinnek és dédunokája a szelíd Botticellinek. Földrajzilag mi esünk a legtávolabbra az angol Ruskintől s ennélfogva tán mi is távolodtunk el a legszélsőbb végletbe a nagy aesthetikus megváltó eszméjétől. De lássák, mindazonáltal nem teszem én könnyű kritika, vagy gúny tárgyává sem a mi secessiónk gyermekes kinövéseit, sem egyáltalában az irányt. Ismétlem: magasabb szempontból hasznosnak tartom ezt az átmeneti forradalmat, mert ez szabadított meg bennünket a sivár naturalismustól s minden őrültségei mellett is ez visz bennünket az idealismus felé, melyet egyelőre még torzan ugyan, de már is a méhében hord.

A mi a festészetet illeti, az impressionismus nyers szineitől rikító secessio már kezd alább hagyni s a művészek mindenfelé kezde-

nek visszatérni a classicus hagyományokhoz. A secessio jelenleg főként a műiparban, butorokban s az építészetben dühöng. Aztán meg bizonyos fokig a színpadon is, a *Wolzogen*-féle »*Überbrettli*«-ken, melyek azonban nagyon is ártatlan ízléstelenségek, mert csak a szellemes párisi «*Chat Noir*» vaskosabb német utánzatai s el fognak mulni, mint a hogy a troubadouros és olykor igazán költői «Chat Noir» is elmult . . . De engedjék meg, hogy itt felhívjam az önök figyelmét a secessio bámulatosan naiv tévedéseire, hogy ne mondjam: immanens bűnére. Mint minden anarchia, a mely a pusztítás után egyszerre akar olyan új valamit teremteni, a mihez századok fejlődése szükséges, — a secessio is ott téved, ott lesz tehetetlenné, midőn a mult megtagadása után egyszerre olyan új stylt akar teremteni, a milyet még sohase látott a világ. Nézzék meg kérem a secessiós butorokat és épületeket, — mi bánt ezeknél bennünket legjobban? Mindenek felett az, *hogy semmi sem indokolt rajtuk.* A régi classicus stylusok ereje épp abban van, hogy szépségük gyökerei nem a keresve keresett *elvont* szépben vannak, hanem a természetesben, a hasznosban. Úgy nőttek fel, mint a virág, melynek bármily pompázatosak legyenek is szirmai, — gyökerei azért mégis a szennyes fekete földből veszik táplálkozásukat . . . A régi stylusok fejlődésében megvan a nagy természet egész törvényessége: szépek, mert a szükség érzetéből támadtak, mert a hasznosság *indokolta* szerkezetűket, a hasznosság ellenőrzi a szép tisztaságát, az aesthetikai szabatosságot, — ez menti meg a szép művet attól, a mi a testen a zsír: a *fölöslegestől.* Nézzék meg a secessiós butorokat és épületeket: minden korok minden stylusait, a babylonitól kezdve a barokkig összekeverve látjuk itt s a tervező művészek főleg a *feleslegessel,* az *indokolatlannal* vétenek a szép ellen. Kínosan érezzük, hogy ezeknek az embereknek már nem az a törekvésük, hogy valami *szépet,* nem is az, hogy valami *újat* teremtsenek, — hanem az, hogy *minden áron kikerüljék a régi formulák ismétlését* . . . Hát hiába, — stylust nem lehet úgy mondva csinálni, sem a festészetben, sem a műiparban, sem az építészetben!

* * *

Nos, hézagosan bár és csupán nagy vonásokban, de mégis igyekeztünk valamelyes képet adni a modern művészet alakulásáról. A realismus hulláma véget ért, ennek torlódása a secessio s ebből kell az új idealismusnak kibontakoznia. Az anarchia kellő közepében élünk most, de ebből az anarchiából kell felszállania az eszményi lendületnek. És nagy feladatok várnak itt önökre, tisztelt művész barátaim! Ha fiatal is még a magyar művészet, már is hatalmasok a traditiói és e nagy hagyományok szolgáljanak önöknek támaszúl a jövendő új idealismus formulájának a megteremtésében. Sohase felejtsék el, hogy hál' Istennek fiatalabbak vagyunk mi azoknál a nagyobb culturával bíró, de kiélt nyugati fajoknál! Épp ez ifjú erejénél fogva lehet és kell lennie szerepének a magyar fajnak a jövendő küzdelemben, — ha önök is úgy akarják! Ha nagyobb áttekinthetés végett inkább a művészet általános európai alakulását kisértük is figyelemmel, ebben az alakulásban azért benne van a mi hazai művészetünk evolutiója is. A XIX. század empire idealismusában megvolt Canova mellett nekünk is a mi classicus szobrászatunk *Ferenczy István* képében és a *Markó* orientalismusán át voltunk mi csakúgy romantikusak mint a többi nemzetek. Az úttörő *Barabás, Orlai Petrich Soma* és társaik után le egész *Lotzig, Munkácsy*-ig és *Székely*-ig fényes a mi művészgárdánk. Ha egyenként fel nem sorolom e művészeinket, csak azért teszem, mert méltatásuk keretemen kívül esnék. Mindenek felett azonban tetterős és eszmékben gazdag a jelenünk. Lássák, szobrászatunk tagadhatatlanul előnyösebb helyzetben van, mint festészetünk. Magyar szobrászatunk 1900-ki párisi diadala nemcsak az egyéni tehetségben, hanem egy nemzeti momentumban is rejlik. A szobrászat a fiatalabb és fejlődésben primitivebb népek erős, férfias művészete s abban a korban virágzik, mikor az irodalomban eposok zengik a férfias virtust. A görög szobrászat a görög epos-szal fejlődik együtt, — s veszik-e észre, hogy nálunk Magyarországon pár évtizeddel ezelőtt még hősi eposokat írtak? Nos, azok a nyugati fajok művészeti fejlődésükben jobbára túl vannak már a szobrászat korán s az a genre az elemük, a mely a szobrászathoz képest már nagy abstractio: a festészet. A festészet az irodalomban már nem az epos-szal, hanem ennek egy túlfinomult fajával, a regénynyel fejlődik párhuzamosan . . . Nos, egyenlő tehetségek mellett ezért nehezebb festőink versenye nyugati collegáikkal. Milyennek gondolják tehát a jövendő idealismus művészetét? Én azt hiszem mindenek előtt a művészet férfias elemének a formának kell jobban érvényesülnie a realismus korában túlsúlyra vergődött nőies elemmel: a színnel szemben. Lássák épp itt van előttünk a rajznak egyik legtökéletesebb mestere, *Zichy Mihály.* és ha művei most oly igen nagyon tetszenek nekünk, az csak azt jelenti, hogy tanulni akarunk tőle: az impressionismus színhajhászatából vissza akarunk térni a classicus compositiókhoz, a naturalismusból a szárnyaló nemes lendülethez. Én azt hiszem a jövendő művészetben a tájképnek nem lesz az a túlsúlya, a mi van ma, — a művészek nem fognak a fényképészet pillanatfelvételeinek mintájára pillanatnyi «*hangulatokat*» festeni, hanem az idealismus synthesisének hatása alatt tartósabb, hatalmasabb érzéseket fognak akarni kifejezni. El fognak fordulni a természettől s vissza fognak térni a legnagyobb problémához: az *emberhez,* ahhoz, a mi e földön legjobban érdekel bennünket, mert hisz magunk is emberek vagyunk. És nem a naturalisták földhöz ragadt emberét fogják festeni, hanem azt, a ki a lelkes szépségben a teremtés koronája. Művészeinknek eszükbe fog jutni, hogy a tájkép a renaissance legnagyobb mestereinél csak annyi jelentőséggel bírt, hogy háttérül szolgáljon a hősi alakoknak — eszükbe fog jutni a renaissance-idealis-

mus egyik legnagyobb mesterének, *Benvenuto Cellininek* az a mondása, hogy «a művészet tökélye a férfi és női test tökéletes rajzában áll» . . . Jövendő művészetünk mesterei figuralisták lesznek, kik — a mihez most még nincs erőnk — ismét könnyen fognak mozgatni vásznaikon nemesen szép alakokat, lelkes tömegeket. *Erő* fog kelleni a jövendő idealismushoz, — olyan erő, mint a milyen a Tintoretto ecsetében volt, ki velenczei nagy «utolsó ítéletén» könnyen mozgat nyolczszáz életnagyságú alakot . . . Hogy milyen lesz a formulája ennek a közelgő renaissance-nak, azt még nem tudjuk, azt csak az önökben szunnyadó művészi és teremtő öntudatlanság sejtheti. De akármelyik antik világból, akármelyik elmult renaissanceból fog meríteni, egy bizonyos: *nemzeti* bélyege lesz annak, mert hisz minden idealismus nemzeti alapon lendül fel. A művészeti cosmopolitismus után önöknek magyar művészeknek mindenek felett *magyaroknak* kell lenniök és nemcsak a formában, hanem a lényegben, a lélekben: a mindenható lelkesedésében! Az elmult realismus a technika olyan fegyvereit, az impressionismus olyan szineket adott önöknek, a milyeneket nem ismertek a régi nagyok: önök készek a nagy küzdelemre. Rajta, — lépjenek a sorompóba a többi nemzetekkel — legyen az a magyar művészet, a mely megteremtse a jövendő idealismus formuláját. Joggal várhatja ezt önöktől a mi magyar nemzetünk, és mivel az eszményekben mégis csak testvérek vagyunk mindannyian: az egész emberiség . . .

Pekár Gyula.

A tenger hullámzása, mint erőforrás.

A természet kincses tárházát minden irányban kiaknázni és saját czéljaira felhasználni az emberiség törekvése már a legrégibb idő óta. Így nem csoda, hogy csakhamar felismerte azokat a hatalmas mozgató erőket is, a melyeket a természet szelekben, folyamok és patakok mozgó víztömegeiben kész rendelkezésére bocsátani. Nem is késett az ember az említett erőket a legkülönfélébb módon felhasználni.

Sajátságos, de egyúttal könnyen megmagyarázható, hogy még mostanig is széleskörű alkalmazásnak örvendenek úgy *Kteszibiosz*-nak szerény szélmalma, a rómaiaknak egyszerű fogaskerekű vizi malma, fűrésze stb., mint a modern szélmotor és turbina. Jelenleg a régi, kis és az időjárás szeszélyeitől függő szélmalmok helyett olyanok járnak, a melyek 30 lóerejűek, szakadatlanul dolgoznak és képesek megfelelő elektromos világítással egész gyártelepet ellátni s annak kisebb motorait még üzemben is tartani. Így változott át — mind alakjára, mind rendeltetésére nézve — az egyszerű vizi-kerék is a hatalmas és remek szerkezetű vizi-turbinává, a mely ma az ipar legkülönbözőbb ágainak áll szolgálatában.

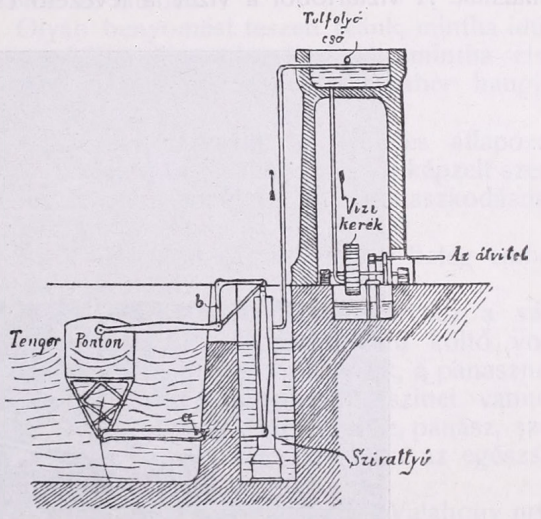
Nem kerülte ki a fürkésző emberi szem figyelmét az a mozgató erő sem, a mely a tenger mozgásaiban: a tengerjárásban (apály és dagály) és a hullámzásban van meg. Miért is elégednék meg az emberiség azzal, hogy a tenger csupán csak passiv, hajóhordozó eszköz legyen, a mikor activ, géphajtó eszköz is lehet.

A tenger mozgásának átalakítására és kihasználására mintegy 30 év óta folynak a kisérletek főleg Angliában és Amerikában. Oly nagyszerű eredményekre, a melyeket a mai kor minden új kisérlettől rendesen vár, sőt többnyire meg is követel, még eddig nem jutottak; de szerényebb méretű alkalmazásuk kielégítő, s a mi fő, utat törnek és megmutatják, hogy az említett erőket észszerűen felhasználni valóban lehetséges.

Most az eszközöknek oly két fajtáját óhajtjuk megismertetni, a melyek mindenikénél a tenger hullámzása szolgál erőforrás gyanánt. Az első a tenger hullámzásából nagyobb munkaerőt iparkodik kizsákmányolni a szárazon felállított motorok hajtására, főleg elektromos világításra; a másik, ugyancsak a hullámzásból, kisebb munkaerőt von el, s azt magában a tengerben használja fel világító jelek előállítására.

Az első fajtájúak közé tartozik az a hullámmotor, a melyet *Plessner* mintegy 25 évvel ezelőtt szerkesztett. A *Plessner*-féle hullám-motornál a hullámoknak irányítása a megfelelő gátépítésekkel történik. Erre kiválóan alkalmasak a három oldalról bezárt «dokk»-ok, ezek a kőfallal körülvett terjedelmesebb vízmedenczék, a melyekben a bezárt víztömeg mozgását hasznos munkává alakíthatni át, még pedig a következőképpen.

A dokkban pontonszerű (lapos teknőalakú) «úszó»-t alkalmaznak még pedig úgy, hogy az



1. ábra. *Plessner* hullám-motorja.

se a tenger fenekével, se a dokknak falaival ne érintkezzék (1. ábra). Ezt az úszót különböző emelők kötik össze egy, vagy a mi még jobb, több szivattyúval. Függőleges mozgását az úszó több, (*a*-nál) a dokk belső falához erősített emelő körül, végzi, a melyek közül a két szélső a dokk falán megy keresztül és alkalmas rudak által a szivattyúk dugattyúival van összeköttetésben. Az úszónak vízszintes mozgá-