

A MAI OLASZ KÉPZŐMŰVÉSZET PARISBAN.* Hiába keresné az ember az ideai párisi szezonban, melyben oly nagy szerepet játszik az olasz művészet, Róma mai aktualitását. A történeti kiállítás nagygyűit, az elkábitóan nagyszámban felhalmozott remekműveket nem kapcsolja össze semmi a XX. század problémáival. A Petit-Palais-i kiállítás minőségbőségével szemben a Jeu de Paume-ban rendezett modern olasz kiállításról a XX. század teljes hiánya az első összbemutatónk. Igaz, *Modigliani* számos műve látható e kiállításon; ám az egyetlen egy falat borító tényleg jelentős képek nem kárpótolhatnak három egész terem tátongó ürességéért s a *Modigliani*-val szemben kétsőn, de jogosan felébredt lelkesedés nem szabad, hogy elfeledtesse, hogy mily' szűkek érzékeny kifejezés-festészetének határai. Ha vonalvezetésének merev komorságát el is fogadjuk, nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a *Modigliani* által megindított mozgalom épp Olaszországban tudott a legkevésbé gyökeret verni. Amikor Északeurópa elmerült az érzés rajongó extázisában, Olaszországnak jutott az a szerep, hogy a valóságos világ aktív erőt vonulassa fel a művészetben. Viszont: mi lett abból az élcsapatból, amely a háború előtti korszak döntő éveiben a futurizmus jelszavával a művészeti forradalom élén menetelt?

A legzavarosabb esetet intézzük el legelőbb. Jobb lenne, ha *Carra* réten legelő lova és falusi tájképei mellett nem látnók alkotásának abból a korábbi idejéből származó dokumentumait, amikor a jelenségek világát bátran megrázta és az olcsó összhang helyébe a jelenségek kihangsúlyozott összefüggéstelenségét állította. Ezzel a nyilvános önmegtagadással, ezzel a teljes visszavonulással szemben *Chirico* és *Severini* legalább arra hivatkozhatnak, hogy bizonyos fokig töretlen vonalon haladtak, ha utjuk közben a régi támadó felkeléstől a lehiggadtságig és az esztéticizmusig is vezetett. Mindketten, mint nemzedékük annyi más festője (pl. *Tozzi* vagy *Camigli*) ma alapjában véve a római multban élnek s mint nyílt vagy titkos fasiszták követik az uralkodó rendszer nemzeti jelszavait. *Chirico* ősei hősi tetteit festi meg, *Severini* vásznairól pedig az antik szépség és életöröm mosolyog ránk, — mintha feltámadt volna Pompei...

Ahogy megszeliült a felfogásuk, úgy csendesedett le formanyelvük is. *Chirico* régebbi képein a dimenziók fellázdattak egymás ellen, valósággal szétrobbantva a kép kereteit, de mostani festményein a figurák megint összetalálkoznak és behelyezkednek a keretekbe. *Severini* „nyugtalan táncosnője“ helyébe az erkölcsös római matróna lépett. A leginkább akkor tudjuk értékelni, hogy az összhang mily' magas fokát érték el ezek a festők, ha *Severini* csendélet-mozaikjaitól visszatérünk *Boccioni*-hoz, akitől először kapták a bátorságot a jelenségvilág szilánkokra való felbontásához. De míg *Boccioni*-nál a korábbi mozgalom forradalmi szellemével találkozunk, addig *Severini* képein a felületek poentilizmusban kiélt optikai nyugtalansága a sarkaiból kivetett világ ellen irányul. Ezen az alapon keletkezett az a turbulens kubizmus, mely az axiálisabb, inkább konstruktív francia kubizmussal szemben teljesen decentralizált volt s zürzavarosságában tele volt azzal a robbanóanyaggal, mellyel a polgári művészetet valóban aláaknázták. Harci kiáltása a megmerevedettség, a közepesség, a pedanteria ellen irányult. Merész volt, rombolt a rombolás kedvéért. A futurizmus akkor a merészséget, a lázadást és a minden áron való mozgást hirdette. Általános támadást vezetett minden ellen, kezdve a valláson egész az ecsetvonásig és a festőanyagig. Ám a kaput túl szélesre tárták. A mozgalom nem tudott magának se medret ásni, se határozott utat törni. A régi szellem egyedüli

* A Korunknak küldött német kéziratból.

maradványai és dokumentumai e kiállításon Prampolini képei, szemben Boccioni festményeivel. Viszont Prampolini is csak annyiban utóregzése a háborúelőtti futurista irányzatnak, hogy témáinak kialakítása, formáinak kiválasztása és összekapcsolása még mindig a festő szubjektív elbírálása alá tartozik. Ezzel kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy képei annál meggyőzőbben hatnak, minél távolabb esnek valamely konkrét tárgytól, s ezáltal tulajdonképpen a háború előtti nemzedék ama művészeti metafizikájához tartoznak, amely az aktuális események és döntések előtt a tulvilág titokzatosságához menekült. Azok a kozmikus igények, melyeket ezek a képek már címükkel is támasztanak („Az atomok családja”; „A sztratoszféra mágiája”; „A légi elemek szimultáneiítése”): ahelyett hogy növelnék, csak csökkentik az elvont látomás erejét. Nagyon is átlátszó ez: a valóságtól való elfordulás csak kifejezése a valóság igenlésének, amely mint „mindennapi automatizmus”, mint az „istenek metamorfózisa” (akik — oh szimbólum! — hangszóróvá változnak) vagy mint fasiszta jeivény nyilvánul meg.

A futurizmus Marinetti kiáltványai óta nyíltan a fasiszmushoz csatlakozott. Már eredeti programjának is (támadó külpolitika; gyarmati terjeszkedés; antiklerikalizmus; antiszocializmus; a sport előtérbehelyezése; a testi erő istenítése, stb.) csak az idők szellemének megfelelő nyáncirozásra volt szüksége ahhoz, hogy a mai Olaszország „kulturprogram”-jának megfeleljen! De Marinetti nem mondott le a nemzetközi futurizmusban eddig viselt vezető szerepéről sem. Igaz ugyan, hogy az utóbbi évek folyamán, miközben a „futurizmus szakácskönyvével” s a „főfőkönyvet törvénykönyvével” foglalatostkodott, meglehetősen eltávolodott Európa központi kérdéseitől, de ma már megint az idő szellemének szolgálatába állítja erőit. A futurizmus felajánlkozása szíves fogadtatásra talál. Az olasz rendszer már rég szükségét érezte valamely művészi testőrségnek, amely világgá kiáltja a fasiszmus művelődésbeli küldetését s amikor már a formális-esztétikai alkotás egysége nem lehetséges, s a régi művészeti program követelményeit állandóan elejtették, a különben is sokfelé húzó tábor új jelszavakkal próbálták egybeforrasztani. Ebből a célból új művészeti kategóriákat és formákat találtak fel, s hogy az új területek meghódítását tényekkel is igazolják, különlegesen olyan műveket kapcsolnak össze, melyeknek különben semmi közük egymáshoz. Így teremtették meg az „Aero” művészet fogalmát, amely szerintük a „világfestészet új áráját vezeti be”. Ez a repülőgép mágikus világát idéző jelszó magában foglalja a realizmusnak azt a mértékét, amire a fasiszta időszerűség programjának szüksége van s ugyanakkor kiválóan alkalmas arra, hogy a figyelmet a valóságról a politikailag veszélytelen területekre irányítsa. Ezt a nevet adják aztán mindennek, ami a mai Olaszországban, iránytól és értéktől eltekintve papíron, vagy vészen, fában vagy kőben, alakot ölt. Az európai késő-polgári művészet korának utolsóelőtti és utolsó maradványai találkoznak ebben a hivatalos művészeti iskolában. Olyan primitív tárgyfestészeti termékeket melyeket sehol és semmikor sem vettek művészet számba, egyszerre „szintetikus és dokumentáris verizmus”-nak keresztelnek el. Az egyszerű, művészileg teljesen érdektelen, madártávlati felvételeket (mivel a repülés szempontját tükrözik) kozmikus felfedezésként ünneplik. (A prospektus kiemeli, hogy *Benedetta* azurkék és tompazöld színei a magasság valóságát garantálják, s ebben tényleg lehet valami, mert az embert tényleg el-el fogja a szédülés, amikor ezek előtt a képek előtt áll.) A gyorstalpalás e sivár példáival szemben a különböző expresszionista reminiscenciák valóságos művészi „alkotás” ingerével hatnak, ha nem is tudjuk, hogy miért érdekeljen bennünket 15 évvel *Feininger* után a táj

spektrál-prizmatikus felbontása újból, mint „Aeropeinture transfigurative“. Bizonyos képhatásokat különben is csak ott érnek el, ahol a tiszta elvonás példái a régi futurizmus hagyományait idézik, s erre megint az jut eszünkbe, hogy miért kellene a tudatos „Aero“ festészet termékeit Diulgherhoff kozmikus vagy matematikai alapformákkal kísérletező festményeinél többre tartanunk; nem is említve, hogy azok a bodros szőrű kutyák, melyek porcelánfigurái már a Galeries Laffayette kirakataiban is komikusnak tünnének, ugyancsak az „Aero“ keramika remekeiként szerepelnek a kiállításon.

A fasizmus ez égi körei mellett földi megnyilvánulásai is szóhoz jutnak egy új művészeti ág termékeiben: a falművészetben, mely a „hazafiasan dinamikus optimizmus“ vadászterülete. Prampolini egy prospektusa fedi fel a fasizmus „kozmosz-szintetikus“ gondolatát: zászlók, lapátok, ágyúcsövek, oldalfegyverek tömegébe beágyazott hívő tömeget ábrázol ez a tervezet. Vékonyan és alapozás nélkül mered a „fasiszta civilizáció“ a repülőgépekkel becsillagozott ég felé s ha a fasiszta ifjúsági otthon felett a „könyv és karabély“ kettős jelképéből a karabély ugyan csak kézzelfogható és masszív, úgy a könyv üveges víziója minden anyagiságtól mentes. Ott, ahol konkrét feladatok megoldásáról van szó (fasiszta helyiségek diszitése) legalább a formábaöntés csirái tapasztalhatók. De a Fillia-, Oriani-, Rosso-kollektívák jól megfogott relief-plasztikai mégis csak esztétikátlan diszitmények, mert festett részeik sokkal éleesebben fejezik ki művészileg is reakciós tartalmukat, mint a csupán szimbólumokra szorító szobrászati részek. Ha eszünkbe jut, hogy az U. R. S. S.-ben mennyire szívvel-lélekkel oldják meg a művészek az ilyen feladatokat, úgy kiderül, hogy mennyire meggyőződés nélkül festették vagy faragták az olasz művészek ezeket a figurákat és képeket, melyek a „fasiszta atlétát“ vagy „Mussolini diadalát“ akarják kifejezni. Ugy tartalmilag, mint formailag egyöntetűbb Prampolini „hit, engedelmeskedés és harc“ jelszavával felvonuló *Ifju csapata*.

Mi sem természetesebb, hogy a futurizmus megtagadta eredeti antiklerikális felfogását s új vallásos kifejezési formákat keres. A futurizmus joggal hivatkozik arra, hogy a vallásos képzeletvilág ábrázolására egyedül csak ő alkalmas, hisz' a pokol természetfeletti megfestésére s az isteni jelenségek kifejezésére az „Aero“-festészet igazán megbecsülhetetlen eszközökkel rendelkezik. Az, amit a kiállítás ezen a területen felmutat bizony elég nyomoruságos. Az új vallásos festészetet egyedül *Fillia* képviseli, akinek egyhangú, dogmatikus tárgyú képein vérszegény szentek, sovány, sématisz szimbólumok s a kozmosztól körülvevő földgolyó látható. S mindezek a nagyigényű témák nem tudják a felfoghatatlan misztérium hangulatát kelteni, kongó, papírszagú konstrukciók. Mig *Fillia* profán képein a „minden áron való eredetiség“ hajszolása legalább a szenzáció erejével hat (s ez a szürrealista dekadencia szférájába tartozik), addig vallásos vásznain egyedül az irodalmi szándék dominál. Itt nyilvánul meg e minden eszmei alapot nélkülöző mondvacsinált művészet teljes üressége.

S nem elég, hogy ennek a „művészetnek“ a diktatura apparátusával otthon, Itáliában elismerést próbálnak szerezni, hanem még a külföldet is abban a kétes szerencsében részesítik, hogy termékeiben gyönyörködhesen.

(Páris)

Herta Wescher

A VAS ÉS A VÉR NÉMET TÖRVÉNYEI. A nemzeti-szocialista párt nürnbergi kongresszusának határozatai s a kongresszus csökevényévé sorvasztott német parlament által megszavazott törvények a középkor szellemét támasztják fel. De a történelmi hasonlatokkal nem szabad