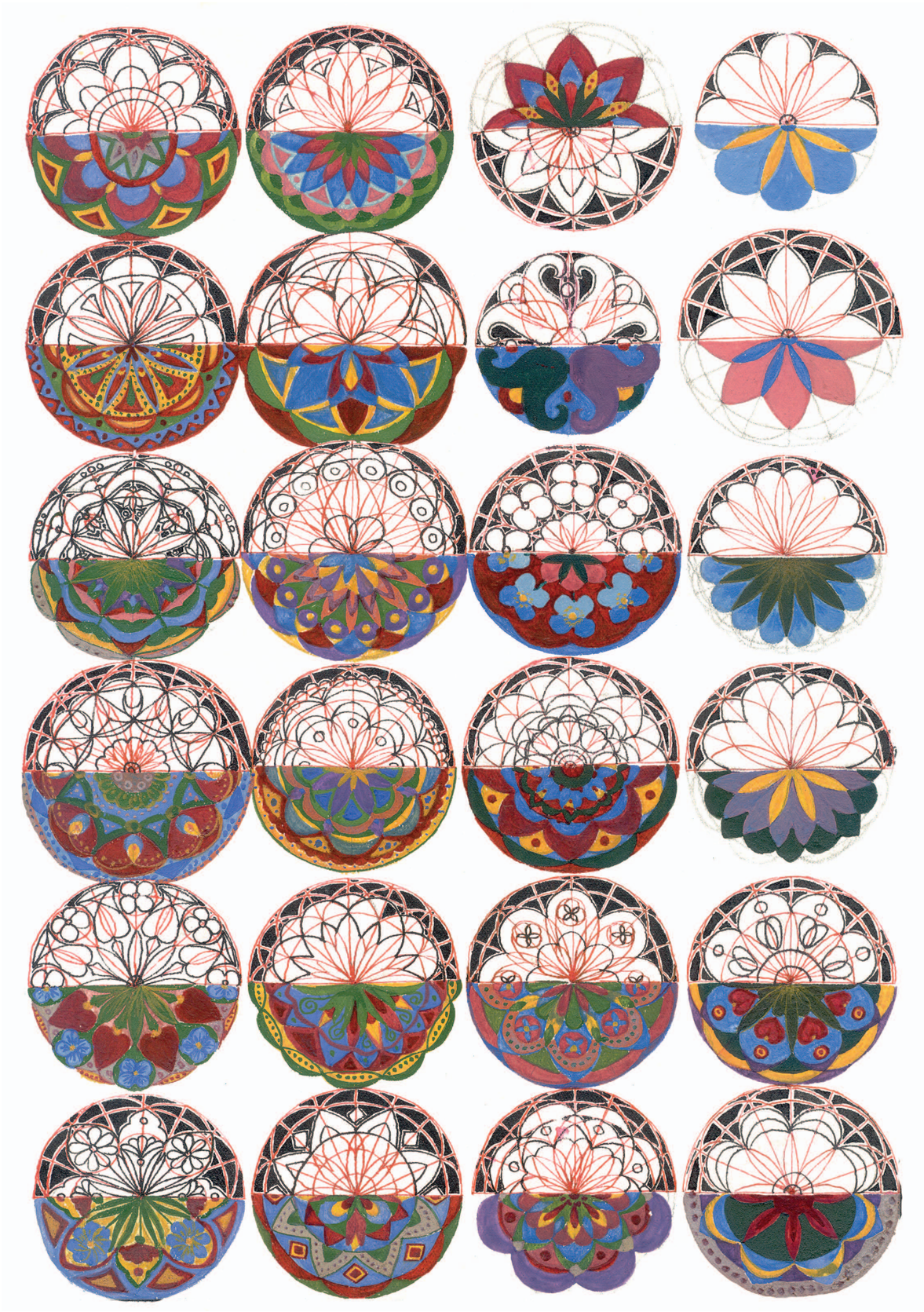
A JASCHIK-ISKOLÁRÓL

– Tanulmányok és visszaemlékezések –



A JASCHIK-ISKOLÁRÓL

– Tanulmányok és visszaemlékezések –

„…Az emberi jóság és nemeslelkűség sohasem vész el teljesen ezen a nyomorúságos földrészen. Mindig akad nép vagy ember, aki megőrzi és átmenti a nobilitást és az igaz emberiességet. Annak a néhány kultúrembernek a békevágya, hite, akarata és szívós kitartása, akik egy őrjöngő tömeg sodrában is kitartanak a szellemi és erkölcsi értékek védelmében, idézi elő időről időre a csodákat, amelyeket együttvéve kultúrának szoktunk nevezni. Nem vagyunk sokan, és mirajtunk a felelősség, hogy ebből a szellemi és erkölcsi romhalmazból mennyi értékmorzsát mentünk át utódaink számára…”

Jaschik Álmos

Az **Országépítő** 2001/1 számának melléklete

Tavaly tavasszal a Tölgyfa Galéria Kiss Horváth László rendezésében mutatta be Jaschik Álmos mesteriskolájának hagyatékát, a tanítványok által megőrzött dokumentumokat. A kiállítás mögött nagyon hosszú történet húzódik, Jaschik Álmos 1950-ben bekövetkezett halála után egy évtizeddel a tanítványok elérkezettnek látták az időt, hogy összegyűjtsék és közreadják emlékeiket. A Jólesz Márta által összeállított kézirat eljutott a kiadás küszöbéig, Zádor Anna írt támogató lektori véleményt a kötethez a Corvina Kiadó számára: …a magam részéről helyesnek és szükségesnek tartom Jaschikról minél többet írni és általában ilyetén adósságainkat törleszteni. Jaschik egyike volt a legjobb, leghatásosabb tanároknak, a ma élő nagy grafikusok túlnyomó része egészen vagy részben nála tanult. A rajzművészetnek és a művességnek kevés jobb ismerője, lelkesebb tolmácsolója akadt Jaschiknál, a művészi gond, a finom kimunkálás, általában a grafikusi lelkiismeretesség követelményét leginkább ő ültette el tanítványai lelkébe… A kézirat azonban kézirat maradt, nagyrészt erre támaszkodhatott Mezei Ottó 1980-ban, a Népművelési Intézet által 500 példányban kiadott dokumentumgyűjteménye, a Jaschik Álmos tervezőiskolája két kötete. E kötet előszavát bővítette, módosította most kérésünkre a szerző, akinek azóta folyóiratokban több publikációja jelent meg a témáról. Az eredeti kéziratkötetből vettük át a jóbarát, Benedek Marcell előszavát és az unokaöccs, Jaschik Sándor által összeállított életrajz részleteit. A tanítvány, majd munkatárs Benedek Kata írásai Mezei Ottó kötetében is megjelentek, ő ott Jaschik Álmosnak 14 tanulmányát közli egy Németh Antallal folytatott levelezés és a tanítványi visszaemlékezések mellett. A Tölgyfa Galériában rendezett tavalyi beszélgetés hozzászólásainak és Kiss Horváth Lászlóval folytatott közelmúltbeli beszélgetések részleteinek közlésével egészítettük ki a mostani válogatás anyagát. A rendkívül szerteágazó és gazdag anyagból csak két témakörből válogattunk illusztrációkat, a magyar ornamentika szerkezetére vonatkozó gyakorlatatsorok közül a színesek Fischer Edit 1924 körüli munkái, a fekete-fehéreket Czinder Sára rajzolta 1927-ben. Az írásmintákat Péter-Laendler Ágnes 1940-es évekbeli közel száz oldalas írástörténeti jegyzetéből emeltük ki. Válogatásunk csak érinti Jaschik Álmos saját művészi tevékenységét, szándékunk az volt, hogy róla, mint pedagógusról, iskolájáról, mint egy, a magyar művészet számára kiemelkedő jelentőségű és példaértékű kezdeményezésről adjunk tájékoztatást. Folyik további, részletesebb kiállítások előkészítése, ami remélhetően tovább segít a köztudatba emelni Jaschik személyét és iskoláját. (Az Iparművészeti Múzeum karácsonykor mutatta be az Újtestamentumot feldolgozó grafikai sorozatát.) – G.J.

ELŐLJÁRÓBAN

Két nemzedék: a kortársaké és tanítványoké gyűjtötte össze ebben a kötetben mindazt, ami megérdemli, hogy Jaschik Álmost, az embert, a művészt és a tanítómestert túlélje.

Szándékosan nem beszéltem barátokról első mondatomban. Igaz, hogy a könyv megszületését és tartalmának nagy részét személyes barátok és hűséges tanítványok szeretete ihlette, de mégsem szeretném, ha a benne foglalt értékelést kegyeletes elfogultságnak vélné az olvasó. Eleget idézünk Jaschik tanításaiból ahhoz, hogy értékét maga az olvasó tárgyilagosan ítélhesse meg.

Való igaz, hogy egyénisége varázsának nagy része van a könyv megszületésében. De ez a varázs jelentős része minden tanítómester hatásának. Sajnos ez az, amit a nyomtatott betű akkor sem tud érzékeltetni, ha minden szót átmelegít az emlékezés forrósága. Kortársak és tanítványok – nevezzük őket most már együttesen barátoknak – a nagy egyéniségnek csak halvány vázát menthetik meg a jövő számára. Ennyit azonban kötelességünk megtenni. Ezt a vázat aztán a napvilágra hozott művészi alkotások és tanítások fogják élettel kitölteni.

Jaschik Álmos életének hatvanöt esztendejébe a fogékony művész lelkének rezdülésein keresztül Magyarország és a világ történetének minden fordulatát beleláthatjuk. A második osztályos kis gimnazista átélte a millenáris Magyarország nagy emlékezéseit és csillogó reménységeit; a kamasz már világviszonylatban élhette át Európa álmait az 1900-as francia világkiállítás sajtóvisszhangjában. A férfi azután átélte mindazt a nagyot és szépet, amit a művészet és tudomány a következő félszázadban megteremtett, de át kellett élnie a két világháború fizikai, s a fizikainál is nagyobb erkölcsi szenvedéseit. Minden kortárs életrajza ezekből a motívumokból tevődik össze; a kérdés csak az, kinek lelke mit ragadott ki a művészi és tudományos haladás, s az erkölcsi összeomlás félszázados történetéből. Jasahik Álmos barátai büszkén állapíthatják meg, hogy a világ szellemi és materiális történetének hatalmas, sokszor szennyes áradatából a legtisztább eszméket válogatta ki, és adta tovább tanítványainak.

Benedek Marcell

JASCHIK SÁNDOR

NAGYBÁTYÁMRÓL

Jaschik Álmos 1885-ben született Bártfán. A Tapoly völgyének festői látványa és a város középkori műemlékei egész életére szóló hatással voltak rá. Sok művészigényű, művész beállítottságú felmenője volt. Jaschik Álmos atyai nagyapja, Jaschik Ferenc erős, markáns egyéniségű mérnök volt, foglalkozott üvegdíszítéssel és különleges üvegek előállításával is. Nagyon szerette a zenét. Négy gyermeke közül Gyula – Jaschik Álmos nagybátyja – örökölte adottságait. Zeneszerző; orgona- és gordonkavirtuóz volt, apjával ellentétben kissé könnyelmű és bohém.

Jaschik Álmos minden valószínűség szerint nagyapjától és nagybátyjától örökölte művészi hajlamát. Takarékossága, rendszeretete, szorgalma nagyapai örökségnek tekinthető. Édesapja, Ede hivatalnokember volt, de ő is, mint a család minden tagja, zene- és művészetkedvelő. Anyai nagyapja szintén mérnök volt. Minden családi vonás készen állt ahhoz, hogy a tehetséggel megáldott gyermek művészi ambíciói az élet során otthonról támogatást nyerjenek. Anyja, Vass Leopoldina természetéből is sokat örökölt. Élőszóval elmondott misztikus meséiben megelevenedtek a természet jelenségei, fantáziával telített képei mélyen bevésődtek a gyermek lelkébe. Műveinek szimbolikus megnyilatkozásai ezekben a mesékben gyökereznek. Anyja szellemes megjegyzései, élénk előadásmódja, lebilincselő humora új színt hozott a családba. Jaschik lírai látásmódja mellett párhuzamosan jelentkezett, mint anyai örökség, a komikumot felismerő és rögzítő hajlam. (…)

Már a gimnáziumban szoros barátság fűzte három kitűnő osztálytársához; kis társaságának tagjai: Benedek Marcell, Galamb Sándor és Sebestyén József. A középiskolában Biczó Géza, a művész és rajztanár fejlesztette művészi hajlamát. Szünidőben gyermekkori élményeit elevenítette fel Bártfán. Naphosszat rajzolt, festett, zongorázott. (…)

Az érettségi után a rajzot választotta élethivatásának, és beiratkozott a Mintarajziskolába, a későbbi Képzőművészeti Főiskolára. Tanárai közül Székely Bertalan rajztudása, tudatos képkomponálása és magas etikája keltett benne tiszteletet. Festői modora azonban idegen maradt a számára. A Főiskolán zárkózott egyénisége ellenére őszinte baráti kapcsolatokat tudott teremteni. Melegszívű lénye, magas kultúrája, puritán viselkedése áttörte a láthatatlan falat, amelyet maga köré épített. (…)

A művészet mellett a pedagógiát is élethivatásának tekintette, s magasigényű elképzeléseit a zenére is kiterjesztette. Már főiskolás korában sok pedagógiai cikke jelent meg a Zenelap-ban. Az alkotásokban való teljes feltárulkozás, az ihlet kényszere, a művészi közlésvágy párhuzamosan jelentkezett nála a pedagógus rátermettségével.

Párizst barátjával, Benedek Marcellel együtt 1908 nyarán ismerte meg. Alig tudott a múzeumoktól megválni. Megismerkedett a festőművészet történetének minden nagy korszakával, de döntő hatással egy művész se volt rá. Párizsi útja alatt karikatúrasorozatokat és tájképeket festett. A körutazás további állomásain, Belgiumban, Németországban, Hollandiában is folytatta e kétféle munkáját. Művészetében és emberi mivoltában egyaránt a líra és a szatíráig fokozott humor dominál.

Hazatérése után zenésíti meg Heine, Reviczky, Vajda verseit, és Benedek Marcell daljátékát.

Az Iparrajziskolában a könyvkötő- és bőrdíszműves szakosztály vezetését vállalta el. Nemcsak a könyvkötés mesterségét tanította, hanem a könyv esztétikai kivitelezését, a könyv külső és belső díszítését, stílusbeli fejlődését foglalta rendszerbe és adta tovább növendékeinek. Lázasan dolgozta fel az addig teljesen érintetlen anyagot, amelyről könyvet is írt. Külön összeállítást készített a betűrajznak a díszítmény keretébe való beépítéséről. Később előadásokat tartott erről a Műegyetemen is. (…)

A Tanácsköztársaság alatt Jaschikot az Iparrajziskola direktóriumának tagjává nevezték ki. Ebben az időben dolgozta ki a munkásnevelés és iparoktatás átszervezésére vonatkozó reformtervét, amely a proletárdiktatúra bukása miatt nem került tárgyalásra. Jaschikot bélistára helyezték. Tanítványai kérésére ekkor magániskolát indított; két évfolyam növendékei teljes létszámban hátat fordítottak az Iparrajziskolának, és a rendszer által mellőzött tanáruk vezetésével folytatták tanulmányaikat.

A fiatal Jaschik díszítményekben gazdag rajzai azt a benyomást keltik, hogy ebben a túlzott modulációban telített lelkiállapotának, sokrétű mondanivalójának ad hangot. Fejlődésének ezen az állomásán az ornamentika vezető szerepét már átveszi a figura; a kifejezési forma így a perspektivikus kép felé fordul. A mondanivaló zsúfoltságát fokozzák a dekoráció helyett előtérbe került természeti formák. (…)

A 30-as években életbölcsességgel teli humoros népmese-illusztrációi már egészen modernek. A hátteret éppen csak jelzi. A szereplők lelki életét kifejező mozgáson van a hangsúly. (…)

A szín, sőt a háttér is teljesen eltűnik 1939 és 1942 között készült Evangélium sorozatában. Jézus egyetlen képen sem szerepel, csak a tömegre gyakorolt lelki hatás reakcióját vetíti a szereplők mozgásával és arckifejezésük hangsúlyozásával. Az ötven darabból álló sorozat életszerűvé varázsolja a drámai mondanivalót. Elénk tárja a tragédiát anélkül, hogy az európai festészetben már számtalanszor megfestett felfogás egyetlen változatát is átvenné.

A kompozíciók tudatosak, mégsem keltik a kiszámítottság hatását. Az ösztönös tehetséget tudatosan tökéletesíti, mint minden nagy művész.

Növendékeivel a legbarátibb hangot használta, zárkózottsága tökéletesen felengedett közöttük. Kimeríthetetlen tudásával, differenciált, szuggesztív

lényével maradandó hatást gyakorolt tanítványaira. Legtöbben fiatalon, életük legfogékonyabb szakaszában kerültek hozzá, amikor a test és a lélek egyaránt fejlődőképes. Azt tanította, hogy az életben a szépet kell keresni, és az emberiség kultúráját tovább építeni. Sokoldalú tapasztalatait átadva soha nem érezte tudásbeli fölényét. Derűs, közvetlen volt velük, és mindannyiukhoz közel jutott.

Világos tanmenetet állított fel, amely pedagógiailag jól átgondolt, haladó szellemű és igényes volt. Iskolájában Benedek Kata festőművész tizennyolc éven át munkatársa volt a tanításban. A tanterv felölelte a stílusok, a technikai kifejezésmódok, a sokszorosító eljárások minden változatát. A növendékek megtanultak tudatosan látni, nemcsak nézni; felépíteni a rajzot, nemcsak másolni a természetet. A tanítást egyéni módszerével életszerűvé tette; a tárgyak sematikus, lélektelen másolását teljesen kiküszöbölte. A növények felépítésének spirális ritmusát tanította. Lehet, hogy ez az elmélet túlzó volt, de a természeti elemek visszaadásához nagy segítséget nyújtott. Az emberi testet geometriai alapformákra vezette vissza. Az aktrajznál a test tömegének és statikájának összefüggéseit magyarázta. A mozgás és mimika törvényeit szemléltetően oktatta, a figurális rajz felépítése és törvényeinek tudatos alkalmazása érdekében. Kiállításokat rendezett a növendékek munkáiból, tökéletes kivitelezésre kényszerítve őket. Megtanított mélyebbre is látni, a formális szerkezeten túl lévő belső mondanivalót kifejezni, Minden tanítványában felébresztette és ébren tartotta a képzeletet, Mindig új utak keresésére és egyéniségük kifejlesztésére ösztönözte őket. Amikor a húszas évek modern irányzatai sokakban még megdöbbenést váltottak ki, ő már emberi és művészi okaikat kutatta és tanította. Tudása nemcsak a művészetre terjedt ki; minden tanítása teljes kultúrát adott és követelt.

A felszabadulás után mintha újjászületett volna. Csupa terv, nekilendülés, ambíció volt, átdolgozta a Tanácsköztársaság idején elkészített iparoktatási reformtervét, felvette a kapcsolatot a grafikai és nyomdászipari szakszervezettel. Annál keservesebben érintették az újabb csalódások. A Tanácsköztársaság idején kifejtett tanári működéséért megadott nyugdíját igazságtalanul megvonták. Reformtervét elutasították. Habár tervéből az évek során fokozatosan sokminden megvalósult, életében ezért elismerést soha nem kapott. Életörömét elvesztette; s aránylag könnyű betegség támadta meg, de ez lelki ellenállás hiányában mégis a halálát okozta.

(1963 körül)

MEZEI OTTÓ

JASCHIK ÁLMOS GRAFIKAI TERVEZŐISKOLÁJA

A két háború közti képző- és iparművészeti magániskolák sorában kiemelkedő helyet foglal el Jaschik Álmos festő- és iparművész (1885-1950) grafikai iskolája. A nem állami szervezésű hazai szabadiskolákra és műhelyekre az utóbbi néhány évtizedben terelődött a kutatás figyelme, miután nyilvánvalóvá vált, hogy ezek az iskolák – nagyjából a múlt század végétől – mennyire fontos szerepet játszottak a hazai művészetoktatási rendszer és a művészeti élet kialakításában és megszilárdulásában. Elegendő ennek kapcsán a századforduló időszakából a Hollósy-féle festőiskolára, illetve a belőle kinövő Nagybányai Szabad Festőiskolára, valamint a Körösfői-Kriesch Aladár nevével és működésével összefüggő gödöllői telepre utalnunk.

Jaschik Álmos ugyancsak e korszak gyermeke és neveltje; ő maga és iskolája is abból a századvégi művészeti forrásból nőtt ki, amely szecesszió néven európaszerte a képző- és iparművészet valamennyi műfajára, s az építészetre is kiterjedő Gesamtkunstwerk megteremtését tűzte ki célul; ettől, a kézműves mesterségek, s a szociális, mi több: vallási indítékoktól fűtött munkamorál megnemesítésétől remélve az ember szellemi megújulását. Mindez nálunk tudvalevőleg összefonódott a népművészet iránti – felszínes vagy kellőképpen megalapozott – lelkesültséggel, ami ha pontosan körülhatárolható stílussal nem ajándékozta is meg a művészetet, arra mindenképpen alkalmasnak bizonyult, hogy a gondolkodást a népművészet létének, eredendő funkciójának és mélyebb összefüggéseinek felismerésére ösztönözze. Ezekben az években zajlott le a hazai rajzoktatás reformja, amelynek éltető, bár hamarosan ellanyhuló fuvallata adott indítékot Jaschik Álmosnak új szemléletű pedagógiai koncepciója kidolgozásához.

Abban az évben, 1906-1907-ben, amikor a gödöllői telepet, az ott működő szőnyegszövő műhelyt minisztériumi utasításra átvette az Iparművészeti Iskola, került Jaschik a Fővárosi Iparrajziskolához, s itt a könyvkötő- és bőrdíszműves szakosztály vezetőjeként, s a gyakorlati irányú rajzoktatás megindítójaként bekapcsolódott a szecessziós jellegű iparművészeti és művészetpedagógiai mozgalomba. (Az 1909-1910. évi iskolai értesítő közli is a Gyakorlati irányú rajzoktatás című alapvető írásának rövidített változatát.) A világháború előtti években az Intérieur című lap iparművészeti rovatvezetője, kortörténetileg is érdekes cikkeiben, tanulmányaiban a szecessziós ízlésáramlat iparművészeti és kereskedelmi kérdéseivel foglalkozik. Élénken foglalkoztatja a népművészet, s a könyv mestersé-

gének és művészetének múltja és jelene is, amint arról önálló kötete, A könyvkötő mesterség című munkája (1922) tanúskodik. Egész iparművészeti nevelésünk átfogó megreformálására a Nyugat-ban tett javaslatot, amely – a múltból örökölt iparoktatási állapotok keserűen őszinte feltárása mellett – a korszerű művészi ipar kifejlesztésének útját jelöli ki.

Ugyanebben az évben, 1920-ban nyitotta meg iparművészeti magániskoláját. Növendéki gárdája fiatalokból, jobbára tizenéves lányokból toborzódott, akik a művészetek iránti fogékonysággal szívták magukba Jaschik bőkezűen osztott, bámulatosan gazdag tudását. (A Fővárosi Iparrajziskolát 1919-es szerepvállalása miatt kellett elhagynia.) Nem sokkal az iskola megindulása után tanítványai révén felvette a kapcsolatot a Nemzeti Színház későbbi koreográfusa (Rabinovszkyné) Szentpál Olga mozgásművészeti iskolájával, ami nem maradt hatás nélkül későbbi (elméleti és gyakorlati) tevékenységére sem. Az iskola néhány év leforgása alatt valóságos műhellyé nőtte ki magát, amely a mesterség alapos elsajátíttatásával készítette fel növendékeit az élet nyújtotta feladatok megoldására. Számos növendéke az ő sajátos módszerének, az iskola légkörére kiható személyes ösztönzésének köszönhetően vált – idehaza vagy külföldön – jobbára az alkalmazott grafika ismert vagy névtelen, de a művészet ügyét egyazon alázattal szolgáló művelőjévé.

Rabinovszky Máriusz az 1925. évi növendékkiállítás alkalmával figyelt fel Jaschik Álmosra és módszerére; a műhely jelölést is ő alkalmazta első ízben az iskolára. Érdemes idézni megállapításait, e kiállítás nyomán tisztázódott benne az akadémia, a szabadiskola és a műhely közti pontos különbség, amelynek kifejtésére 1928-ban kerül majd sor, ugyancsak a Nyugat-ban. Közbevetőleg érdemes azonban megjegyezni, hogy ha az iskola valamilyen kortárs nyugat-európai megfelelőjét keressük, talán leginkább a maga korában nagyrabecsült párizsi art-deco-s divattervező, Paul Poiret (1879-1944) 1911-ben megindított Atelier Martine elnevezésű magániskolájával vethetjük egybe, amelynek növendékei (Jaschikéihoz hasonlóan) szintén feltűnően ötletgazdag tizenéves leányok voltak.

A művészet nem tanítható – írja Rabinovszky 1925-ben – csak a mesterség – ez Jaschik Álmos pedagógiai alapelve, és ez az alapelv határozza meg tanítási módszerét. Az akadémiák programszerűleg művészt képeznek, tehát abból a meggyőződésből indulnak ki, hogy a különösképpen művészi teljesítőképesség elsajátítható. A tanár ennélfogva saját művészi szemléletét igyekszik növendékeire oktrojálni.

Az akadémiákkal ellentétben a szabadiskolák szempontja, hogy a művész önmagát neveli, és ezért ennek sz önnevelésnek csak a külső lehetőségeit kívánják nyújtani. (...) Annyi bizonyos, hogy a művészi fejlődés egészséges korszakaiban nem létezett sem a mai értelemben vett akadémia, sem szabadiskola, hanem – műhely. A mester nem művészt nevelt, hanem mesterembert. A legjobb értelemben vett technikai tudást ruházta a tanoncára, azaz rákényszerítette ezeket az ismereteket, hogy a jól képzett tanonc munkáját felhasználhassa. (...) Jaschik Álmos a műhelytanítás értelmében alakította ki pedagógiáját, azzal a világosan kitűzött céllal, hogy komoly, becsületes mesterembereket neveljenek, akikből művész akkor válik, ha művész voltukat magukkal hozták. Jaschik műhelyéből nagyobbrészt iparművészek kerülnek ki, de akad közöttük képzőművész is. A tanítás alapja mindenképpen közös. (...) Aki nem kész művészi értéket, hanem becsületes tanoncmunkát keres, az meg fog lepődni a festészeti és grafikai munkák kettős értéke felett; egyrészt a kifejezés üde közvetlenségén és feltétlen technikai alaposságán, másrészt a megszokott iskolai félszegségek és ízlésbeli bizonytalanságok teljes hiányán.

Ettől az évtől, 1925-től lapjaink rendszeresen figyelemmel követik a Jaschik-iskola tematikus kiállításait, melyek a szabadiskolai kiállításokkal szemben tehát nem arra szolgálnak, hogy ott a növendékek művészi alkotásait a nyilvánosság elé vigyék, hanem arra, hogy az iskola elméleti és gyakorlati munkájához kapcsolódó, egy-egy feladatra összpontosító megoldásaikat bemutassák. Így értékelendők Jaschik ekkori írásai is, amelyek voltaképpen munkabeszámolók; az elméletet a gyakorlattal egyeztető tevékenységből leszűrt igényes „jelentések", köztük egy-két olyan tanulmánnyal, amely a népművészet eredendő funkcióját, eredetét meglepően modern, komplex szemléletbe ágyazottan kutatja. Ezzel a népművészetnek azt az egyoldalú, az iskolai oktatásban megmerevedett értelmezését sikerült feloldania, amely az élettől elvonatkoztatottan, motívumok aprólékos összehasonlításában és formai osztályozásában élte ki magát. Ezzel nem állt ellentétben a népművészeti motívumok és – nem kevésbé hangsúlyozottan – a régi mesterségek pusztuló tárgyainak fokozott megbecsülése. Az iskola nyaranként az ország egy-egy jellegzetes vidékén ütött tanyát (Bodajk, Csesztve, Esztegom, Isaszeg, Mátraszentimre, Sárospatak, Tata-Tóváros), ahol a növendékek többek közt népművészeti gyűjtőmunkát folytattak, s ennek eredményét helyi, illetve fővárosi kiállításon mutatták be (így az 1933-as gyűjtés anyagát Sárospatakon, 1934. márciusában).

Az oktatás során Jaschik a mesterség elsajátítását a természet mélyebb összefüggéseinek megismerésével és problémamegoldó feladatok sorozatával kapcsolta össze. Írásaiból és volt növendékei visszaemlékezéseiből a kor tudományos ismereteire támaszkodó ábrázolási módszer és egy átfogó művészetelmélet körvonalai bontakoznak ki. Gyakorlati jellegű problémamegoldó feladatokkal, a természet szerkezeti összefüggéseiből kiinduló

ábrázolási móddal, az ornamentika eredetének és mibenlétének komplex szemléletű vizsgálatával, a formai. törvényszerűségeken alapuló absztrakció (az ő elnevezésével: ritmikoplasztika) iparművészeti alkalmazásával – hogy oktatási módszerének mindössze néhány szembetűnő jellegzetességét emeljük ki. Jaschik minden bizonnyal (nem csak magyar vonatkozásban) a kor legjelentősebb művészpedagógusai között foglal helyet.

Művészetpedagógiai életében és gyakorlatában felfedezhetők olyan mozzanatok és összefüggések, amelyek többé-kevésbé megtalálhatók európai kortársainak munkásságában is, de elméletének vannak olyan vonásai, melyek pedagógiájának széleskörű tevékenységének sajátosan magyar jelleget kölcsönöznek. E kétféle jelleget nem könnyű, számos esetben nem is lehet szétválasztani; tény, hogy nincs még egy korszakbeli, gyakorlati irányultságú művészpedagógusunk, akinek munkásságában az általános (egyetemes) szintjén mozgó és a sajátosan magyar (vagy legalábbis annak nevezhető) ösztönzések ennyire összefonódnának. Pedagógiai jelentőségét, melynek alapvető vonása a nemes értelemben vett korszerűség, növeli a végül is a szecesszióban gyökerező integrációs eszme fokozatos megvalósulása, amelynek más áramlatokkal, így az art-deco-val is vannak érintkezési pontjai: művészpedagógiai tevékenysége ugyanis 1920-tól, az iskola megalakulásától a negyvenes évek közepéig fokozatosan a műhelymunka egyre-tágabb körére terjedt ki. Erről a változatos műhelymunkáról adtak számot a tematikus kiállítások, így az 1926-os írásművészeti, az azévi és az 1927-es áruművészeti, az 1928-as karácsonyi, az 1929-es farsangi, az ugyancsak 1929-es, Szegeden megrendezett színpadművészeti, az 1930-as gyermek-kiállítás és az 1932-es, Ernst múzeumi bemutatkozás, amelyen Goethe drámáihoz készült színpadi makettek voltak láthatók.

Az írásművészeti kiállítás anyagában, amelyet a bécsi iparművészeti iskola grafikatanárának, Rudolf Larischnak a tiszteletére rendezett kiállítás keretében mutattak be az Iparművészeti Múzeumban, a kritika az „írásművész" Jaschik pedagógiai célkitűzését, „a magyar nyelv karakterének legmegfelelőbb betűvetési stílus" megteremtésére irányuló törekvésként értékelte. Jaschik – így a recenzens – az orientális íráselemek tanulmányozása alapján teremtett egy rendkívül dekoratív írásstílust. A magyar írás betűformáinak (a régieknek) és a belőlük felépített szövegtest képének keleties ritmikájú jellegét a magyar nyelv zenei ritmusa adja meg. Jaschik szerint a magyar írás gyökereit ezért ugyanott kell keresnünk, ahol nyelvünk eredetét: keleten. A nyugat-európai stílusírások egyik típusa sem képes arra, hogy a magyar nyelv keleties muzsikáját (...) ritmikai formákba öntse. Ma még erősen törökös ennek az írásstílusnak a jellege. Különös figyelmet érdemelnek a XIV-XV. századi magyar kódexírás betűinek stílusában tartott írásmintái, továbbá mézesbábos díszítőelemekkel ékített mézesbábos íráspróbája.

A növendéki munkák közt, Jaschik tanítását tükrözendő, szerepelt „verses krónikalap ősmagyarhun írással", „bibliai szöveg szíriai írásmodorban", „papírapplikációs könyvcímlap", „expresszív szövegkompozíció", „dekoratív parafrázis ősmagyar (hun) betűformákból", „kínai betű-parafrázis". Ez a merész játék – amiként a kritikus Nádai Pál írja – nem bizonyult életképesnek, de ugyanő elismeréssel adózik Jaschik pedagógiai érdemeinek: „Sugalló ereje, ösztönös kutatókedve, átszellemült írásszeretete mindenkiénél nagyobb, aki ma nálunk ezzel foglalkozik; bújja, szereti és felszívja mindazt, ami templomi kincsben, bibliotékában, mézeskalácson szép, artisztikus, cifra és magyar. Aki a betűt csak az ólomlevegős műhelyből ismeri, az is egyszerre szerelmesévé fog válni, hogyha e lapok mellett elhalad.

Az egy évvel későbbi – az előzőtől merőben különböző – áruművészeti kiállításon, amelynek művészeti, kereskedelmi és etikai tanulságairól Jaschik a Kereskedelmi művészet című tanulmányában számolt be, a növendékek „több boltkirakatot mutattak be, fűszer- és drogériaárukat, papír- és könyvkereskedés kirakatát", olyan árukkal, amelyek „csomagolását, a rajtuk lévő vignettákat, valamint a könyvek címlapjait maguk készítették", kiegészítve egy testes hirdetőoszlopot borító plakáttervekkel. Szerepelt az iskola 1930-ban az akkor alakult Magyar Könyv- és Reklámművészek Társasága bemutatkozó kiállításán is, olyan magániskolák társaságában, mint Bortnyiké, Csabai-Ékes Lajosé és Pécsi Józsefé. Ezekben az években, a hazai reklámgrafika görögtüzes felívelésekor néhány Jaschik-növendék ALA néven rövid életű grafikai társaságot is létesített. A reklámgrafikai tervezés ekkor is, később is az iskola egyik súlypontitémája volt, a különböző feladatok megoldása – mint a visszaemlékezésekből, a fennmaradt tanmenetekből és tárgyfotókból kiderül – növekvő bonyolultságú képzeleti, „kreatív" és manuális munkát igényelt. Egy-egy osztály elvégzése bizonyos számú feladat megoldását jelentette, összesen négy osztály, illetve csoport volt egyetlen helyiségben. Jaschik módszerének eredményessége személyes vonzereje és az egyetemes nűvelődéstörténet számos területét felölelő tudása mellett többek között ebben, az oktatás módszeres felépítésében keresendő, ami – nagy szó! – az ötletgazdagság érvényesítésének sem állta útját.

A Jaschik-iskola országos és külföldi elismertségre szcenikai munkásságával tett szert. Az 1925-ös növendékkiállítást követően vette fel a kapcsolatot Jaschik a Németországban tanult, progresszív gondolkodású fiatal rendezővel, Németh Antallal, aki az iskolában éveken át díszlettervezési és történeti előadásokat tartott, beleértve a legfrissebb

színpadi kísérleteket. 1925-tel veszi kezdetét kettőjük között az a harmadfél évtizedes, személyes és levelezési kapcsolat, amely mindkettőjükre, s az iskola növendékeire is ösztönzően hatott. Jaschik és a fiatalok lelkes gárdája nélkül Németh Antal bizonyára nem tudta volna maradéktalanul megoldani úttörő rendezői elképzeléseit, de fordítva is igaz: az inszcenírozó Németh Antal (aki mellett később ott dolgozott Pekár István is) vázlatos utasításai gyakran elegendőek voltak, hogy Jaschik a népművészetből, az art-deco-ból táplálkozó, stilizálásra hajló stílusának a könyvillusztráció mellett újabb megnyilatkozási formát találjon.

Az iskola ezzel a hosszú évekre terjedő, s az újszerű művészi megoldásokra továbbra is érzékeny tevékenységével érdemelte ki méltóképpen a műhely megjelölést Nem csupán azon oknál fogva, hogy a mester szellemujja nyomot hagyott a munkákon (a növendékek rendszeres művészettörténeti és történeti oktatásban is részesültek, utóbbit Benedek Kata végezte), hanem azért is, mivel a szcenikai tevékenység a színpadkép-modellek s a vonalas és színes színpadképek mellett maszkok, kosztümök tervezését is magában foglalta. (Németh Antal megállapítása szerint) Jaschik elsőnek vezette be Magyarországon a színpadi makettépítés tanítását, s tízes évekbeli, félbeszakadt kezdeményezések után a harmincas években ő alkalmazott ismét vetítettképes díszleteket, eleinte járulékos elemként, majd egyre nagyobb szerepet juttatva a hatásos szcenikai megoldásnak.

Jaschik még 1927-ben fogalmazta meg, majd a tanítás során folytonosan tovább csiszolta az ornamens végül is (nagy szó!) spirituális eredetéről vallott felfogását: az ember virágmotívumszerű lelki (oráns) gesztusát a tánccal, zenével hozza összefüggésbe, s ebből a mozgássá kiteljesedő, végső soron kozmikus alakzatból fejleszti ki növendékei munkafüzetei és visszaemlékezései révén ismert ornamens- és kompozíció-elméletét. 1931-ben a Műegyetemen oktató Bán Tibornak, Nádler Róbert festőművész-tanár asszisztensének Ékítménytan című kötete elé írt bevezetőben már annak a meggyőződésének ad hangot, hogy a különböző kultúrák és korok művészetében kimutatható ornamentum nem más, mint az általános szellemfejlődés tükröződése.

A jövő felől elénk csapódó Élethullámok az ornamentika kultúrhagyományait, ha átmenetileg is, de elnyeléssel fenyegetik, és a konstruktív puritanizmus jegyében fogant ízlésmozgalmak a művészetnek ezzel az ősi életmegnyilvánulásával szemben a tagadás és elutasítás álláspontját igyekeznek népszerűsíteni. (...) A szellemfejlődés örök törvényeinek parancsából – folytatja immár átszellemülten – a mi nemzedékünk kötelességévé lett, hogy ennek az örökségnek (ti. mint legszentebb hagyatéknak) életértékeit a káosz sűrűjén átmentse, és azt a nyomunkat követő nemzedékeknek – akikre még a miénkkel azonos sors vár – továbbadja. Nem kétséges, hogy ebben a megvilágításban a magyar népművészethez való kapcsolata is az általánosán elfogadottól merőben különböző megítélés alá esik.

Ezek után növendékei munkáival s a maga rajzi-festői szövegtolmácsolásai gyakorlatával összefüggő elmélete hazai vonatkozásban is különleges jelentőségűnek tekinthető. Távolról sem mindössze az iparművészet ágazata felől közelítve, melyet egyébként a századvég magyar iparművészeti elmélete is – a bevett hierarchikus renddel ellentétben – hangsúlyozottan a képzőművészet, a „grand art" elébe helyezett. (Ez a szemlélet az alapja különben a Jaschik-életmű méltányos megközelítésének is.) A spirituális indítékú díszítőművészet ebben a felfogásban ugyanis magába ölelheti a népművészeti formakincset, de kiterjeszthető a motívumot „művészi következetességgel" tolmácsoló, stilizált figurális megoldásokra is, amint arra maga Jaschik is tett kísérletet (többek közt Tojás-mese című sorozatában). Ilyen népművészeti jellegű-forrású ornamentális megoldásra vállalkozott még az I. világháború éveiben Körösfői-Kriesch Aladár (iparművészeti iskolai növendékei közreműködésével!) a váci Karolina kápolna kifestésével, s egy ilyen ornamentális stílus jellegzetességeit, belső törvényszerűségeit kutatta, hasonlóképpen elméletben és gyakorlatban, az Iparművészeti Iskola vizsgált korszakunkban utolsó igazgatója, Fáy Aladár is.

A vetítettképes díszletekkel folytatott eredményes kísérletei, a színes diapozitívek elkészítése, valamint az iskolai mozdulatrajzok vezették Jaschikot arra a gondolatra, hogy – idehaza elsőként – animációs népmesefilm készítésébe kezdjen. Ekkortájt foglalkoztatta a népmesék illusztrálásának iskolai tanítása, az adott meséhez alkalmazható illusztrációk stílusa, s tanította a mozgáshelyzeteket és mozdulatokat folyamatukban rögzítő fázisrajzok szerkesztését, elkészítését is. A rajzfilm gondolatával – egy korabeli híradás szerint – gyermekkori emlékeit feleleventve, 1934-ben kezdett foglalkozni, s első vállalkozásaként a János vitéz megfilmesítését tűzte ki célul. 1940 körül arról is értesülünk, hogy „feldolgozta" Arany László A kóró és a kismadár című népmese-átdolgozását. Mindenképpen 1942-t írtak, amikor külső megbízásra hozzákezdett növendékeivel A kiskakas gyémánt félkrajcárja című magyar mesefilmhez, amelynek első képsora hamar elkészült, és megmozdult a Jaschik-műterem vásznán. A teljes – színes – filmet 1944 tavaszára fejezte be, Zilahy Lajos lapja, a Híd számolt be róla illusztrációs anyag kíséretében, a gyártás menetének aprólékos rögzítésével. Azok az elvek és módszerek, amiket Jaschik elmagyarázott, s amelyek ismeretében el lehet kezdeni a rajzfilmet rajzolni, ma is változatlanul érvényesek – jegyezte meg e sorok szerzőjének 1980-ban egy animációs filmtervezőként elhelyezkedett Jaschik-növendék.

Jaschik Álmos fővárosi magániskolája – összegzésként megállapítható – valós igények széleskörű, magas művészi szintű kielégítésére készítette fel növendékeit. Ezek a civilizációs igények a korszak meg-megújuló kulturális életével közvetlen összefüggésben álltak. A kenyérkereső foglalkozásra felkészítő iskolának azonban nemcsak a növendékek látták hasznát, hanem maga, az iskola nagytudású, különleges vonzerejű vezetője is. Az oktatás, az alkotás más irányú tevékenységeit is bevonó kreatív csoportmunka biztosított lehetőséget értékes kezdeményezései kimunkálására, a népművészetben és a modern művészetpedagógiában gyökerező elmélete egy-egy ágának gyakorlati kidolgozására. A fogalom hagyományos és modern értelmében műhelyt teremtett maga körül, szellemit és manuális-gyakorlatit egyszersmind. E kettő révén olyan – részben továbbfejlesztett – hagyományokat mentett át a két világháború közti fiatal nemzedék gondolkodásába és művészi gyakorlatába, amelyek egy korábbi kor eszmevilágát a megváltozott körülményekhez alkalmazkodva mégiscsak elfogadhatóvá tették. Sőt: ezeket a felfrissített hagyományokat a művészetek integrációja révén széles közönséghez szólóan újszerű (hazai) vonásokkal egészítette ki, ugyancsak növendékei közreműködésével.

JASCHIK ÁLMOS

NÉPMŰVÉSZETÜNK

A magyar díszítőművészet történetének elmúlt évtizede nem hozta meg azt az egységes, stiláris kialakulást, melyet a népművészeti gyűjtések örömlázában megálmodtunk, és biztosra vettünk. Mikor a fáradhatatlan gyűjtők keze alól kikerülő adatok és feljegyzések halmazában nemzeti formakincsünk kápráztató formagazdagsága és szikrázó elevensége organikus egésszé tömörült, és a belőle kiáradó művészi életerő frissesége megcsapta idegen honosságú ornamentikánkat, bűn lett volna kételkedni afelett, hogy ebből rövid idő múlva nemzeti kultúránk igazságai fognak egységes művészi gondolkodássá kialakulni. Ma azonban, amikor a tíz év előtt félbemaradt törekvések újra életre kelnek, hogy az akkor megkísérelt, de zsákutcába került kialakítást új alapon és új szellemben lehetővé tegyék, lehetetlen meg nem állapítanunk, hogy ez a tíz év inkább szórakoztató kísérletezésekkel és kalandos cserkészéssel, mint hasznos kultúrmunkával telt el. Nemzeti stílusunk kifejlődésének első feltételéhez: sajátunk megbecsüléséhez és a népművészeti formakincs nemes aranyércének megolvasztásához sem jutottunk el. A magyar díszítőművészet alapanyaga ma éppen olyan iszapolatlan, mint amilyen tíz évvel ezelőtt volt. A rendszertelenül, szakértelem nélkül és üzleti alapon folytatott gyűjtés tudtán és érdemén kívül szaporította ugyan a formaelemek számát, de azt meg sem kísérlette, hogy közöttük kritikailag rendet teremtsen. A magyar ornamentika szerkezeti törvényei, melyeknek alapos tanulmányozása nélkül stílusfejlődésről szó sem lehet, csak általános körvonalait vázolták fel népművészetünknek, a lényegét elkerülték és az feldolgozatlan ma is.

Azokhoz, akiket hivatásuk becsülete e lap köré (a Rajzoktatás c. folyóirat – M. O.) tömörít, méltatlan dolog lenne, ha megfeledkeznének a decennium családi jellegű megünnepléséről. Mert ez, bizony, családi ünnep. A magyar népművészet kolumbusai kartársaink voltak. Amikor a Lajtán innen még vad orgiákat ült a naturalisztikus szecesszió művészi erkölcstelensége, amikor a külföldi ötlethulladékok még vígan szortyogtak díszítőművészetünk bográcsában, amikor a nagy megérzések és nagy csinálások apostolai még gyermeki gondtalansággal kopírozgatták ötleteiket a német és angol folyóiratokból, s a jóízlés tanácstalanul állott a zavaros divatrohamok szertehulló szövedékével szemben, akadt néhány hájfejű Schulmeister, aki istenadta tehetségével, lángoló hivatásszeretetével, elképzelhetetlen nehézségek árán utat vágott művészi életünk vad bozótjában a magyar népművészet rejtett világa felé, ahonnan, művészi gyönyörűségtől megittasodva, két kézzel kezdte a világ elé szórni az őserejű néplélek művészeti kincsesházának szemet kápráztató drágaságait.

Az elernyedt és kimerült fantázia mohón vetette rá magát erre az újonnan szerzett tartományra és éppen úgy bánt el vele, mint ahogyan a Kolumbus nyomán kivándorló spanyol kalandorok bántak el Amerikával. Eleinte megelégedtek a felfedezett formák éretlen megcsonkításával, majd mikor e téren a filiszteri leleményesség kimerült, az olcsó sikerek öröme elvesztette az újszerűség ízét, és a formaújdonságok ismét a nemrégen kiátkozott szerkezettelen naturalizmus álarcát kezdték arcukra felpróbálgatni, erőteljes mozgalmat indítottak ez új tartomány mélyebb rétegeiben termő értékeknek kibányászására. Ez a mélyen rejlő érték: a szűzies naivság és a parasztművészet bájos primitívsége lett azután a további fejlődés alapgondolata és célja. Népművészetünknek tehát éppen az a része került a művészi vetélkedés piacára, amelynek érintetlenségét a kezdő kutatások gondosan megőrizték, ami azokon – hivalkodás, erőszakoltság és bárgyú gyerekeskedés nélkül – csillogó zománcként fedte a lényeget, az ornamentális szerkezetet Ez az elsősorban naiv, másodsorban magyar és csak harmadsorban konstruktív műmagyarosság éppen most, a tízéves évforduló örömünnepén kezdte meg csendes, elkerülhetetlen kimenetelű agóniáját. Önmagát emésztette fel, mert addig utánozta a gyermekgagyogást, míg végül elfelejtett felnőtt módra értelmesen beszélni.

Elősegítette ezt a lezajlott „kultúrkirándulást” az a sajnálatos és ma már elkerülhetetlennek bizonyult tény is, hogy a készen nyújtott magyar formakincs avatatlan kezekben üres mesterkedéssé merevedett. A körzővel és léniával szerkesztett magyar ornamentika azzá lett, amivé cseh katonakarmestereink ropogós katonamarsaiban a magyar népdal. Ennek láttára a formai megkötöttség eme béklyóiból menekülni vágyók ahelyett, hogy az ornamentális szerkezet tanulmányozásával igyekeztek volna kibontakozó utat biztosítani, új formák rendszertelen halmozásával terhelték meg díszítőművészetünket. De időközben másvalami is történt.

Népművészetünk termékei, nagyobbrészt hamis illetőségi bizonyítvánnyal, külföldi piacokra kerültek. Kalotaszeg és Mezőkövesd hímzései és varrottasai egzotikus különlegességekként terjedtek szét szerte a világon, előkelő hírét terjesztve a – tót, rác és román – népművészetnek. És azt, amit mi, a hivatottak elmulasztottunk, azt megtette helyettünk a külföldi, elsősorban pedig a német iparművészet: feldolgozta a népies ornamentikát. Saját szellemi termékeink idegen testek köntöseiként kerültek vissza hozzánk, magukkal hozva népművészetünk külsőségét és a nekünk idegen formaszerkezetet. Az ornamentális szerkezet tisztázásán kívül nem is juthat más elismerés élelmes jóakaróink számára. Az a néhány, igen szűk keretek között mozgó séma, amelyet a népművészet motívumainak különféle csoportosításából külföldről kaptunk, nem ártott meg ugyan a formák rajzi szerkezetének, de annál helyrehozhatatlanabb sérelmet ejtett a magyar dekoráció hírnevén. A modern magyar ornamentika tobzódni kezdett a tarka színfoltok konglomerátumában. Tapétákból kiszeletelt körök, négyszögek és sávok foglalták el a térmegoldások helyét. A bécsi iparművészet színkultusza kedvező talajra lelt a színes népművészet tarkaságában és volt idő, nem is olyan régen, amikor a kettőjük között lévő művészi határ maga is szinte problematikusnak látszott.

Ám a film tovább pörgött és a népművészet lassanként tisztázta a divatkeltésben való bűnrészesség vádját. A magyar ornamentika grafikai külsőségeinek öntudatlanul készült keveréke, a német és angol művészi fűszerek bő használata ellenére sem tudott megszilárdulni. Szerkezetének labilitása miatt nem vált szerves tartozékává sem az iparművészetnek, sem az építészetnek. Ugyanaz a subahímzés vagy kopjafafaragás hol mézeskaláccsá lágyult a bérházak ablakközeiben, hol cseppfolyóssá olvadt a modern textiltechnikákban. Amitől azonban sem a bérház, sem a szőnyeg nem vált magyarrá. Ezek a kísérletek, amelyektől a jóakaratot és a művészi becsületességet elvitatni nem lehet, mindenkor ékes bizonyságai lesznek a mi vajúdó, forrongó művészi életünknek. Német villavárosokra emlékeztető budai nyaralóink, ékrovásos és festett kapuikkal, tulipános galambdúcaikkal és kerítéseikkel, barokk szalonjaink kanapékra és székekre aggatott kalotaszegi párnacihákkal, angol mintára készült családi házaink, otromba gerendákból összerótt, fakonstrukciót hangsúlyozó, egyben bivalyistállóra emlékeztető mennyezetükkel, egytől-egyig tanúi maradnak a magyar ékítmény és az idegen befolyás élethalálharcának. Szemünk láttára támadt bizonyságai annak, hogy a konstruktív ornamens éppen a konstrukciója révén függ össze azzal a tárggyal, amelyet díszít. A tárgy minéműsége, célja és jellege szabja ki a szerkezet egyensúlyát, ez állapítja meg a formacsoportok lineáris összefüggését, az alapfelület és a díszítmény tömegviszonyát.

Csodálatos, hogy amilyen világosak ezek a törvények, éppen olyan nehezen találták meg a felismeréshez és a belátáshoz vezető utat. Amit a népművészet első diadalútjának tanulságai nem tudtak elég beszédesen hangsúlyozni, arra megtanított egy sor meddő kísérlet. Minél egyénibbek lettek a népornamentikából kölcsönzött ötletek variációi, minél bujábban tenyészett az ornamentális alkotó elemek sokasága, annál tátongóbb lett az űr, melyet a szerkezeti felépítésnek kellett volna kitöltenie. Meg kellett elégednünk az egymés mellé csoportosított formaelemekkel, ha csoportosításukban ízlés és ügyesség csillant meg. Díszítőművészetünk valósággal belekényszerült a sűrű folttömegű ornamensek folytonos ismételgetésébe, mert érezte, hogy a díszítmény tagjainak spacionálása összefüggéstelen alkatrészekre bontaná az egészet. A vonalritmus csenevész szökdeléssé egyszerűsödött, melynek statikai jelentősége is teljesen elenyészett.

Ahhoz, hogy ez az akaratlan, a magyaros jelleggel mentett formatorlódás levegőhöz jusson, a kimondott vonalszerkezet életre keltésére volt szükség. Nem került sok munkába, nem kellett érte Pegazusra szállni. Egy pillantás kellett csupán a múltba, meg egy ügyes kézmozdulat, mely óvatosan hátranyúl a művészi tradiciók e gazdag múzeumába, és kiválasztja onnan azt, amire momentán szüksége van. Az irodalmi segély is kéznél volt. Néhány „finom mívű” esztétikai frázis a művészet örök fiatalságáról és újjászületéséről, egy pár tömör és feneketlen mélységű kijelentés a szó szerint átvett tradíciók rehabilitásáról, és útra készen állott egy új művészi hitvallás; egy vadonatúj kultúrdivat. Kezdve dédapánk kivénült és lomtárba hajított karosszékén, végezve dédanyánk tarkavirágos kávéscsészéjén és levendulaszagú ruhaszekrényén, minden, amiből ábrándos penészillat és álomba ringató dohszag áradt szét, művészi ínyencfalattá finomodott. A múlt század szelleme megkezdi szomnambulikus bolyongását. És mindenütt, ahol megfordul, sajátságos munkát végez. A szobák megtelnek politúros bútorokkal, ovális asztalkákkal, mennyezetes ágyakkal, az ablakok fehéren mosolygó csipkefüggönydíszt öltenek, a szalonok tarkává lesznek a színes női parókáktól, az úri negyedek forgalmasabb utcái pedig a jó vásárt csapó régiségkereskedőktől.

Ez a hagyományimádat érdekes reakciója az egyéniség és az újszerűség túlhajtott kultuszának. Furcsa szövedéke a fantázia kimerülésének, az elmúlt idők romantikus visszasóvárgásának és a mai viszonyok ébresztette erkölcsi csömörnek.

E pillanatban, mialatt e sorok íródnak, még java virágkorát éli. Mint a részeg ember, aki borszülte filantropikus jókedvben minden útjába kerülőt agyba-főbe csókol, ez is testvéréül fogadott mindent, ami a királyságát előkészítette. Helyet lelt szívében a népművészet is. Felkínálta néki kész és befejezett állapotban azt, aminek önmagából való kifejlesztésére nem jutott idő: a szerkezetet és a kompozíciót. Hogy a kínálgatás nem végződött elutasítással, annak máris elég szép számú dokumentumát bírjuk biedermeier koszorúkba kötött, vagy a reneszánszindák mentén elhelyezett kövér tulipánokon és a nyomtatott kartonok szórt mintáiban. Az a kanyargó út, melyet népművészetünk fejlődése befutott, végül is csak újabb experimentumokhoz vezetett. Kétségtelen azonban, hogy ha nem is tért még arra a mezsgyére, amelyen haladnia kell, legalább a helyes irányba térült. Miután sem a formaelemek szaporítása, sem a mesterkélt naivitás forszírozása nem tudta a művészi értékelés szempontjait lerögzíteni, megtette azt a hagyományokhoz való megtérés bűnbánó alázata.

Képtelenség volt akár csak egy pillanatig is reménykedni abban, hogy a formapazarlás és a műnépiesség automatikusan könnyíti majd meg a kérdés megoldását. A népművészet pusztul, öli a civilizáció terjedése. Naivitásának érzékeny finomsága napról napra sivárabbra kopik. A mai produktumok ötlettelenek, bazárízűek, alig néhány őrizte meg a vérbeli ősművészet őszinteségét. A népies alapon való mentési akciók, amelyek egyes vidékek népművészetét háziipari telepek és szövetségek létesítésével akarják megmenteni a kultúra számára, fáradságos, dicséretre méltó, de meddő sziszifuszi munkát végeznek. Amit a nép hagyományos művészetéből megmenteniök sikerül, az nem egyéb utánérzett másolatnál, amelyből kiveszett a fantázia szűziességének kristálytisztasága, a valóban magyar íz és zamat. Szívfacsaróan szomorú látványt nyújtott az a néhány matyó menyecske, akik az idei tavaszi vásáron az üzletre alapozott Mezőkövesd nevű népművészeti vállalkozásnak a portékáját árulták. Nincsen Budapesten olyan kézimunkaüzlet – márpedig ez elég nagy szó –, ahol az ádámkárolyok, bércisándorok és horvátákosok kereskedelmi ízléséből fogant annyi bazárszemét volna rakásra hordva, mint amennyit ezek a szegény, etnográfiai adjusztírungban felvonultatott parasztasszonyok őriztek. Hová lett innen a magyar népművészet?

Úgy látszik, hogy megint a Schulmeistereknek kell akcióba lépniök. Ezúttal azonban nemcsak a Hamupipőkék búzaszem-válogató munkája vár reájuk, hanem a magyar ornamentális formakincsnek rajzpedagógiai újjászervezése is.

Nem lesz könnyű feladat az évek óta összehordott szellemi tőkéből kiválogatni azt, ami életképes gyümölcsöztetést biztosit. A leghelyesebb elindítás az lenne, ha a rendelkezésre álló egész népművészeti anyagot befejezettnek tekintenők és azt, fejlődésének időrendje szerint, szigorú revízió alá bocsátanánk. Ehhez azonban nemcsak gondos szakkészültségre, hanem nagy erkölcsi bátorságra is szükség van. A művészi és pedagógiai kutatásoknak ez a fajtája nagy kritikai szabadságot követel, mert nemegyszer jut olyan helyzetbe, hogy a közvélemény szentté avatott bálványait kell útjából lerombolnia.

Így elsősorban le kell szögeznie a magyar népművészet befejezettségének kissé lehangoló, de le nem tagadható tényét. Hazafiúi érzelgés nélkül meg kell állapítania, hogy a magyar népművészet, amióta termékeit a hír és a divat kereskedelmileg hozzáférhetővé tette, napról napra visszafejlődik. A szőtteseikkel házaló székelyek és matyók nem egy felsőbbrendű ősösztönnek szellemi megnyilatkozásai többé, hanem egyszerű üzletemberek, sokszor csak professzionátus házalók, akik tudják, hogy milyen portékának akad legtöbb vevője, milyet kíván a boltos, milyet az ügyvéd úr felesége és milyet az építész úr. A különféle urak és hölgyek pedig mindenesetre olyat kívánnak, amilyet a társadalom általános iparművészeti műveltsége szépnek és divatosnak ismer. A vásárra kerülő népművészet e kereskedelmi rugóját sajnos Németországban s Angliában olajozzák. Pedig ha nyugodtan és elfogulatlanul bírálunk, be kell látunk, hogy ebben igazán nincsen semmi kultúrtragikum. A nép öregei elhaltak vagy elhalóban vannak, az ifjabb nemzedék, a szellemi örökségek jövendőbeli, várományosa elfinomodik. Elcsűri-csavarja őket a modern élet, amelynek, ha egyebét nem, de a gazdasági hullámzását csakúgy megérzik az erdőkoszorúzta bércek s a délibábos rónák, mint a Teréz körúti kereskedők.

Az ősművészetek közös sorsa ez. A rajzoló gyermek első ákombákomait, csókolni való kedvességét és napsugaras csacsogását nem lehet az érett kor számára konzerválni. Ki is lenne olyan szívtelen, hogy ezt a szívből-lélekből fakadó rajzi gügyögést, ezeket a szűzies finomságú hangulatokat a törpék, óriások és tündérek színes mesevilágából kiszakítva, módszeres rajzpedagógiai tanmenetekbe fojtsa? A gyermeket, ezt az örökké újraszülető ősművészt hamarább béklyózza le a tudás és az értelem kultúrája, mint a népet. Ellenállni azonban ez sem tud, nem tudhat és nem is akar. Az új parasztgeneráció gyári ruhákban jár és gramofon mellett szórakozik; ha háziiparát a nagy kereslet kereskedelmi cikké nem tette volna, akkor a népművészet már régen a múlt emlékei közé tartoznék.

De jeremiádokra már azért sincs okunk, mert viszont az a nagy terjedelmű anyag, mely összegyűjtve itt, a szemünk előtt pompázik, olyannyira gazdag művészi tartalomban, hogy amíg azt feldolgozzuk és szellemi életünk működő szervévé tesszük, be-

láthatatlan időkre biztosítjuk díszítőművészetünk önállóságát és életképességét.

A magyar ornamentika formakincsének időszerűvé lett átszűrése nemcsak iparművészetünk érdeke, hanem művészeti nevelésünk legfontosabb pedagógiai kérdése is. Abban, ahogyan a magyar stílus mostanáig rajzoktatásunkban elhelyezkedett, volt valami merev skolaszticizmus. Iskoláinkban használatban levő magyar ékítményes lapminták képzett rajzolók transzpozíciói voltak, nagyobbrészt önálló tervezetek, amelyek nem szűkölködtek ugyan didaktikai értékekben, viszont hiányzott belőlük a magyaros formanyelv beszédes stílusa. Belátom, kényes dolog ezt a kérdést bonckés alá venni anélkül, hogy az ember néhány nagyrabecsült kollégájának érzékenységét ne érintse, kitérni azonban előle mégsem lehet, mert elvégre is a magyar díszítőművészet sorsa nemcsak a művészi termelés mértékétől, hanem a társadalom helyes művészi nevelésétől is függ. Ez a tény pedig a mi kezünkben összpontosítja a probléma szálait: magunknak kell törvényt ülnünk magunk felett.

Ma már konstatálhatjuk, hogy a rajzoktatás ornamentális részére kiterjesztett magyarosság nem hintett el egyetlen termő magvat sem. Fejletlen értelmű gyermekek népművészeti extraktumokat kaptak másolás végett, anélkül, hogy hivatalosan csak egyetlen eredeti népművészeti terméket is láttak volna. A lapminták tendenciája szerint rekonstruált magyarosság persze sohasem emelkedett a mechanikus lapminta-másolatok színvonala fölé, nem volt egyéb szerepe, mint hogy a rajzgyakorlatokhoz témával szolgáljon és így nem is férkőzhetett a rajzolni tanuló ifjúság szívéhez. Hasonló nevelő hatással akár román vagy reneszánsz ékítményeket is másolhattak volna. Tehát, mint látjuk, ismét nem az elv volt hibás, hanem a kivitel gyakorlatiatlansága.

Más képet nyer a dolog, ha a magyaros formákat minden stiláris vonatkozás nélkül, egyszerű rajzgyakorlatokként értelmezzük. Ez esetben a tanítás kezdetén, a cél veszélyeztetése nélkül, mint szerkezeti példákból, annyit használhatunk fel belőlük, amennyit tetszik. Azonban akkor, ha a kimondottan magyar stílusú díszítés ismertetése és megtanítása áll feladatként előttem, első kötelességem, hogy ezt a stílust a maga eredeti mivoltában mutassam be.

A lapminták tervezőiről tudjuk, hogy azok mind kiváló pedagógusok, elismert dekoratőrök és alapos stílusismerők, de amikor arról van szó, hogy tanítványaimat a magyar népművészet stílusával megismertessem, mégiscsak azt a régi hímzést vagy azt a kopjafát veszem elő, amelynek valami ismeretlen Nagy Mária vagy Kis Péter a szerzője. A népművészeti motívumok felhasználásával készült mintalapokat pedig azzal emelem hivatásuk magaslatára, ha azokban a stiláris feldolgozás lehetőségeinek egyes példáit mutatom be. Ez a módszer tehát többek között jól felszerelt szertárt is követel, amivel kollégáink ma még nemigen büszkélkedhetnek. Múzeumaink gyűjteményeiben a magyar népművészeti termékeknek, főleg a kézimunkáknak óriási tömegei vannak felhalmozva, amelyek helyszűke miatt a legtöbb esetben hozzáférhetetlenek. Ezeknek egytől-egyig iskolák rajztermeinek a falán volna a helyük, hogy állandóan a növendékek szemei előtt legyenek és támogassák a mintamásolás céljának helyes értelmezését. Ha másképp nem lehetséges, akkor a jó fényképek is hasznos szolgálatokat tehetnek és ezeknek beszerzése talán kevésbé is költséges és körülményes. Vonatkozik ez különösen a leányiskolákra, amelyeknek rajzoktatásában az ornamentális elem a túlnyomó, és szinte provokálja a régi magyar kézimunkák művészi és technikai tanulmányozását.

Legnagyobb népművészeti vállalatunk a Malonyay-féle sorozat. Ebből a kiadványból külön lapokból álló, szétszedhető és laponként kiosztható iskolai példányokra, vagy legalább egyes – iskolai célokra alkalmas – mellékleteinek a kiadatására lenne szükség. Mai könyv-alakjában az iskolai használhatóság követelményeinek nem felel meg, mert egy-egy kötetét egyidejűleg csak egy növendék használhatja, arra pedig senki sem vállalkozik, hogy a könyveket pedagógiai érdekből lapokra tépje. (Ennek a gyakorlati követelésnek ma csak a Díszítő Művészet tesz eleget, és emelkedő népszerűségét részben szerencsésen megválasztott külső megjelenési formájának is köszönheti.)

Azonban a magyar stílus rajzi feldolgozásának mindez csak külső kerete. A lényege az, hogy a tárgykör részleteinek csoportosítása az ízlésfejlesztésnek, a grafikai előadás könnyű elsajátításának és a stiláris megértésnek haladó menetet biztosítson. Általános szokás, hogy a kollégák a lapmintákról másolt, vagy a táblára előrajzolt ornamentális elemekből önálló tervezési gyakorlatokat végeztetnek tanítványaikkal, melyeket – a professzori lelkiismeret megnyugtatására – formacsoportosításoknak vagy kombinációknak neveznek. Az ilyenfajta gyakorlatoknak úgy stiláris, mint rajzi, szempontból kevés értékük van. Az adott formák felhasználásával készült tervezések (nevezzük nevén a gyermeket) megfordított sorrend követésére kényszerítik az ornamens felépítését, a részletet veszik alapul és a részletek formajellegéhez szabják a kompozíció szerkezetét. Ez a módszer vezethet ugyan az ornamentika szerkezetének megismeréséhez, de a magyarossághoz soha. A magyar ornamentikának éppen a konstrukciójában a formatömegek arányában és a foltok tengelyrendszerű elhelyezkedésében rejlik a jellegzetessége; ezt kell a részletek rajzoltatása előtt beható tanulmányozás tárgyává tenni. Ennek nyomán más képet fognak kapni a tervezési gyakorlatok is. Nem állanak majd elő pávaszemekből és tulipánokból csavart reneszánsz szalagmenetek, sem pedig román körkitöltések.

A keleti és ázsiai művészetekkel való formai rokonság nem fogja a stílus tisztaságát megzavarni. Ellenben szabad fejlődési útja nyílik majd a modern ornamentika naturalisztikus törekvéseinek, amelyek mostanáig csak a platánfalevelek szimmetrikus sémáinak körülkontúrozásáig és a lepkék öntudatlanul zavaros agyonstilizálásáig jutottak el anélkül, hogy ezeknek a formáknak ornamentális rendeltetését tisztázták volna. A magyar népművészet stílusa, mint minden ősművészeté, naturalisztikus jellegű. Szinte önként kínálkozik az egyéni formaképzés ötletességének realizálására. A magyar ornamentális jelleg is csak akkor erősödhetik történeti értékű stílussá, ha az, híven a népművészeti tradíciók jellegéhez, egybeforr saját korának szellemi szükségleteivel.

A magyar ornamens rajzoktatásunkban mint járulék, mint alkotórész szerepelt mostanáig, úgy, mint annak idején a középkori vagy reneszánsz stílus, míg tőle elválasztva, vagy csak helyenként és igen laza kapcsolatban, a természeti formák feldolgozása foglal helyet. És amíg az előbbi tisztán csak a saját területén mozgó kombinációk folytonos ismételgetésére volt kényszerítve, addig az utóbbi, mintha magyar ornamens a világon sem volna, a legfüggetlenebb szellemi és grafikai Gelenksübungokat végezve haladt egy tőlünk idegen gondolatvilágba, bizonytalan és kevés gyakorlati értékkel kecsegtető célok felé. Mint két, ugyanegy irányba vezető gyalogút, melyek nagy vargabetűket kanyarítva hol egymás mellett haladnak, hol pedig eltávolodnak egymástól, ez a két rajzi tárgykör is végre, nagy kerülők után oda jutott, hogy kénytelen volt közös útra térni.

A magyar stílus elmúlt tíz esztendejének története beigazolta, hogy fejlődését sem az idegen szellemű művészi irányoknak való alázatos behódolás, sem pedig a népiességnek fanatikus erőszakolása nem képes biztosítani. Első esetben jellegét veszti, utóbbi esetben pedig divatos egzotikummá válik. És beigazolta azt is, hogy a népművészetnek a műformák csiszolt dialektikájú nyelvén való interpretálásához csak egy út vezet: a magyar formakincsnek kritikai megtisztítása és a művészeti nevelésben elfoglalt helyének megállapítása.

(Rajzoktatás; 1914)

JASCHIK ÁLMOS

MAI IPARMŰVÉSZETÜNK KERESZTMETSZETE

Az iparművészetet, mint e néven önálló művészi műfajt, a múlt század vége felé az az ízlésbeli éberség teremtette meg, mely felismerte a XIX. század termelési rendszere mögött rejlő s a régi, becsületes és őszinte művészi ipar hagyományait elsöpréssel fenyegető veszedelmeket.

A múlt század termelésének tisztán gazdasági szervezetéből kiszorult esztétikai és etikai szempontok hiányai ugyanis egyre nyilvánvalóbbá tették, hogy ezeknek a hagyományoknak fokozatos elsikkadása katasztrofálisan támadja meg a művészetnek azt a területét, mely a korábbi századokban soha nem követelte ugyan a maga számára az önállóság pozícióját, de mindenkor aktív és súlyos értékű tényezője volt minden stíluskép egységes felépítésének.

A középkornak nem volt szakmaszerűen elhatárolt iparművészete, és nem volt a reneszánsz és barokk-kor művészetének sem, mert a termelésnek és a termékek forgalombahozatalának akkori módja a fogyasztók ama kicsiny, exkluzív rétegéhez alkalmazkodott, melynél a praktikus szükséglet és az esztétikai igény vonala egybeesett. A francia forradalom után kezdődő elpolgáriasulás a tömegnek politikai és gazdasági felszabadításával akkorára növeli az egyre jobban megerősödő új társadalmi rétegek felvevőképességét, hogy a termelés csak a művészi szempontok elejtésével képes a napról-napra fokozódó szükségletet kielégíteni. Az ipari termelés módja egyre jobban eltávolodik a korábbi századok nemes kézműiparának szolid és magától értetődően művészi színvonalú stílusától, miután minden erőfeszítése, hogy a minőség nívójának megőrzése mellett a növekvő szükséglet nyomában maradjon, lassan termelési tempóján hajótörést szenved. A tömegtermeléssel egyidejűleg indul meg tehát a művészi hanyatlás, és erősödik a művészi ipar jövőjéért való aggodalom, mely érzelmi alakjából hamarosan kivetkőzve, egész Európát behálózó mozgalommá realizálódik.

Lobogó lelkesedéssel és hittel indulnak meg világszerte az életmentési kísérletek minden olyan területen, mely az iparral bármiféle vonatkozásban áll. Kezdve az általános és szakirányú tanító és nevelő intézmények minden típusának ipari jellegű átszervezésén, iparművészeti műhelyek, telepek és munkaalkalmak létesítésén, a társadalmi propagandáig s a készítésnek sajtó és irodalom útján való állandó napirenden tartásáig, minden megtörtént, ami az adott viszonyok között megtörténhetett. A művész és a közönség nemcsak megértéssel, hanem forró, cselekvésre kész lelkesedéssel fogadta e szívós és nagyszabású mentőakciónak minden kezdeményezését és gyújtó jelszavát. S az iparművészet, mint a kézműipari tradíciók letéteményese, beérkezett és győzött.

Más kérdés az, hogy vajon ez a győzelem olyan arányú volt-e, amilyet a mozgalomba fektetett erkölcsi energiák intenzitásából várni lehetett? Más kérdés az, hogy sikerült-e a mozgalomnak fegyvertársul megszerezni a tömegtermelő nagyipar egészét, ezt az egész világot átszövő gazdasági szervezetet, vagy pedig ez az egész művészetmentő akció csupán egy szép és játékos délibábűzés volt-e, magasabb kultúrigényű rétegek művészi ábrándjainak egy elszigetelt kiélési formája. A döntő, tárgyilagos megállapítás későbbi századok ítéletére vár, ma – időtávlatunk köze-

li képsíkján – csupán egy határozatlan rajzú képet látunk, mintha az iparművészet, mesebeli hősként, még mindig vívná lihegő harcát azzal a bizonyos tizenkétfejű sárkánnyal az elrabolt királylányért.

Nem szeretném, ha bárkire lehangolóan hatna az a megállapítás, hogy a negyedszázados felszabadító expedíció ma éppen olyan távol van kitűzött céljától, mint megindulásakor volt. Mert ne tévesszen meg senkit az a látszat, hogy az iparművészet a kézműipar területén többé-kevésbé önállósult, hogy vannak kitűnő iparművészeink, akik munkalehetőségük határain belül a maximumát adják az adhatónak, hogy az iparművészetnek van megértő és áldozatkész közönsége, amelynek a művészi ipar produktumai valóban művészetet is jelentenek, hogy vannak iparművészeti műhelyeink és iskoláink, amelyek elismerésre méltó teljesítményekkel az élet felszínén tartják a művészi ipar egyetemes kérdését. Éz mind együttvéve igen bágyadt fényfolt csupán a művészietlen gyári produktumok bizmikus sötétségében. A szó igazi nemes értelmében vett iparművészetet néhány fanatikus rajongónak elnyűhetetlen hite táplálja, míg körülötte, milliók műveletlenségének, ízléstelenségének és buta közönyének langyos levegőjében vadul burjánzik a teljes művészietlenség gaz-bozótja. Ne mondjuk, hogy az a 10-15 kiváló műiparos, aki ama néhány, egyénileg kitűnő művészünk terveit anyagba formálja s az a néhány gazdag úr, aki ezeket megfizeti, együttvéve iparművészeti kultúrát jelentenek. Sem nálunk, sem másutt. Ne legyünk olyan hiszékenyek sem, hogy a külföldi folyóiratok reprodukcióiban egy iparművészeti kultúra feltétlenül hiteles hosszmetszetét lássuk. Külföldön több a műhely, több a művész és több a milliomos, de ugyanannyival nagyobb az a giccsre éhes, esztétikailag indolens embermassza is, melyet a pompás folyóiratok megvesztegető reprodukciói elrejtenek szemünk elől, de amely az egész világon egyenlő művészi közönnyel szívja fel a legízléstelenebb gyári produktumokat. Ha a folyóiratok potemkinádjai helyett gyárak és kereskedők képes árjegyzékeit lapozzuk végig, akkor tárul fel előttünk a valóság őszinte képe: a zsibbasztó és felháborító művészietlenség tántorítatlan rémuralma a nyárspolgári közöny felett.

Van Budapesten egy Iparművészeti Társulat, melynek mai működéséről lehet valakinek ilyen vagy olyan véleménye, egy azonban történeti tény, hogy ha volt egyáltalában magyar intézmény, mely minden ereje koncentrálásával, magyar voltát meghazudtoló lelkesedéssel, áldozatkészséggel és szívóssággal évtizedekig ostromolta a nagyipar s a nagyközönség otromba közönyét, úgy ez volt az. Hogy utópisztikus célját: a tömegtermelés művészibbé tételét és a tömegek művészi érdeklődésének felkeltését elérje, iksz esetben hirdetett pályázatokat, amelyek – szakmailag érdekelt nagyiparosok bevonásával – kifejezetten azt célozták, hogy a tömeggyártás művészi tervekhez jusson. Minden a legszabályszerűbben folyt: a tervek százai beérkeztek, a művészek nagy része díjakat nyert, a művészek más részének munkáit megvizsgálták, csak a tömegcikkek maradtak ugyanolyan művészietlenek, mint voltak, s a tömeg maradt ugyanolyan érzéketlen, mint azelőtt volt. Egyetlen gyár vagy vállalkozó sem merte a terveket kiviteleztetni, s ha egyik-másik jószándékból, könyörületből, vagy spekulációból talán meg is kísérelt effélét, nem győzte gazdasági erővel alátámasztani azt a türelmet és kitartást, melyet a minden újjal szemben tanácstalan fogyasztók idegenkedésének kiböjtöltetése megkövetelt volna. De még ha piacra kerül is egy-egy igazán művészi produktum, szemben találja magát a külföldi szennyipar halhatatlanul és kíméletlenül tökéletes kereskedelmi organizációjával, mely minden versenytársat, legyen az csak egy fillérrel is drágább, kíméletlenül legázol.

Akik tehát azt hitték, hogy a diadalmasan nekilendülő iparművészet hiánytalanul mentheti át a jövőbe a művészi ipar féltett tradícióit, s hogy a gyáripar inkább lemond a maga üzleti hasznáról, csak azért, hogy e nemes tradíciókat minél nemesebb formában honosítsa a fogyasztók milliói közé, rettenetesen csalódtak. A tömegtermelés tovább ment a maga útján és tovább megy ma is. Hajlandó azonban bármikor köztudomásul venni a művészetet, sőt hajlandó azt akár támogatni is, ha – mint azt mondani halljuk – a „maga számítását megtalálja."

És ezek után beszéljünk nyíltan, és tegyük fel a kérdést, lehet-e a mai adott és egyelőre még meglevő termelési rendszer mellett szó arról, hogy a mindnyájunk által beidegzett értelemben vett iparművészet, gyári termelés útján közkinccsé válhasson? Az eddigi tapasztalatok alapján erre a kérdésre nemmel kell felelnünk. Ha egy-egy művészeti áramlat végigsuhan is az iparon, ez mindenkor csak múlékony életű jelenség. Mire a tömegipar tudomásul vesz egy művészi stílus-mozzanatot, akkor az már rendszerint rég túlélte magát s így élő kritikai kontroll nélkül kezdi és folytatja a maga esztétikai kútmérgező munkáját. Tipikus példa erre az egykor megváltóként üdvözölt szecesszió, melynek művészi világfelfogása ma már húsz éve a múlté, de formanyelvének tartalmatlan és élettelen hulladékain még ma is a legbárgyúbb kritikátlansággal élősködik a tömegipar. S ez nem is lehet másképpen. (...)

Kertelés nélkül fel kell ezek után tennünk a második kérdést: mi hát az iparművészet várható jövője? Beletörődjünk abba a szörnyű látszatba, hogy a nagyipar fölénye végül is letapos mindent, amit évezredek művészeti kultúrája örökül reánk hagyott? Szó nélkül nyugodjunk bele, hogy a művészi iparnak továbbra is az maradjon a sorsa, hogy várakozó készenlétben lesse a munkaalkalmakat, és ünnepet üljön, ha a konjuktúra hívó szavára tehetős polgárokat szórakoztató esztétikai élvezetekben részesíthet?

Ezeket a kérdéseket nem lehet burkoltabban megfogalmazni. Mert vagy belenyugszunk abba, hogy a

művészi ipar kizárólag műkincseket produkáljon, s ez esetben csak múzeumoknak, vagy annak a néhány magánembernek marad kizárólagos sajátja, akik azt drága pénzen megszerezhetik, vagy helytállunk mindazért, amit az utolsó húsz év alatt művészeti nevelés címe alatt világgá kürtöltünk és közkincsnek deklaráljuk a művészetet, melyet mindenki számára, olyan fokon, amint azt fejlettségi nívója megkívánja, hozzáférhetővé és megszerezhetővé kell tenni. És minthogy húsz év lelkes és kitartó munkája tényleg az utóbbi irányba indította el a fejlődést, és minthogy a fejlődés vonalán visszafordulni lehetetlen, az első alternatíva végleges elejtésével az iparművészet aktuális életkérdését olyanformán kell megfogalmaznunk, amint azt az eddig mondottak során már éreztettük is, hogy tudniillik az iparművészet mai létalakjában, mely sorozatos feudalista kultúrák terméke, képes-e töretlen ívben folytatni akármilyen más világnézetű és összetételű kultúrák pályasíkján? Nincs szükség átlagon felüli életszemléletre, hogy erre a kérdésre is tagadólag feleljünk. Hiszen azok az akadályok, amelyek a nagyipar és a kézműipari értelemben vett iparművészet fegyverbarátságának útjában állanak, voltaképpen világnézeti különbözőségből, cél és eszközbeli eltérésből épültek fel. És minthogy ezek az akadályok lerombolhatatlanul szilárdak, az iparművészet történeti fejlődésvonala az akadályok megkerülésével már hosszú évek óta egy új útirányt termelt ki magából úgy, hogy ma ez a fejlődésvonal három ágra szakadtan vezet át a holnapba. A kézműipar ősi művészete, mely valamikor a vonal maga volt, elfinomodva, de el nem tépve kikanyarodik ma a történeti útirányból, és parallel szálként kíséri a fejlődés fővonalát; a gépipar tétova, formakereső, de egyenes irányban is fölfelé ívelő új művészetét. Megfigyelhetjük azonban egy harmadik vonal kirajzolódását is, amelynek ma még sem határozott jellege, sem elnevezése ninesen s ezért bátran adhatjuk neki e cikk tartamára a ritmikoplasztika nevet.

A gépipar és a kézműipar előbb vázolt művészi konfliktusa kizárólag azon fordult meg, hogy az előbbi, mint minden kaotikus állapotban levő művészet, más források híján s a folytonosság törvényének engedelmeskedve, azokhoz a formákhoz nyúlt, amelyek közvetlenül keze ügyébe estek és nem sokat kutatva azok eredetét és lehetőségeit, úgy használta fel azokat, ahogyan a káosz kritikai anarchiája közepette tudta. Így keletkeztek azután vasöntvények, amelyek a korinthusi oszlopfőket, vagy a gótikus mennyezetbordákat; gyári bútorok, melyek a reneszánsz épülethomlokzatok elrendezését és papírkárpitok, melyek a gobelinszövés külsőségeit invenciótlan realitással utánozták. A gépipar művészete szolgai formamásolással kezdődött, és javarészben még ma is másol, mert technikai formanyelve kialakulatlan. Az a felfogás, mely csak a példányonkint készülő ipari produktumokban lát művészetet, és a művészet fogalmától a példányszámot elválasztani nem képes, a gépipari sokszorosítás tényétől mindig félteni fogja a kézműipari művészetet. És ez a féltés eléggé indokolt is, ha a kézműipari formák sorsát a tömegipar területén megfigyeljük, mert akkor bizony kénytelenek vagyunk elismerni, hogy alaki külsőségeken kívül semmi sem transzponálható a géptechnika formanyelvére. Ne feledjük el azonban, hogy ilyen természetű konfliktuson egyszer már átestünk. A kézírású könyvhöz szokott középkor a nyomtatótechnika első kísérleteit nem kisebb felháborodással fogadta, sőt egyenesen művészi katasztrófának bélyegezte, csakúgy, amint azt ma bármelyik polgártársunk teszi, ha a gyáripar a kézművesség egyik-másik ágát meghódítja.

A gyáripar termelése csak kézműipari viszonylatban művészietlen. Ott, ahol egy-egy iparág a maga technológiai alapproblémáit megoldotta, szerkezeti lehetőségeit tisztázta, nem is szorul rá többé a kézműipar formai grammatikájára, mert a formaszépség, a konstrukció logikai rendezettsége és technológiai tisztasága egy és ugyanaz. De ne felejtsünk el még valamit. A kézműipari művészetnek nem feltétlen járuléka ugyan, de igen gyakori, sőt egyes korszakokban állandó kísérő jelensége a konstrukció szerkezetét kihangsúlyozó ornamentika. Ez mindig olyan fejlődési periódusokban élénkült fel, amikor az ipar technológiai és tektonikai részének szerkezeti alapelvei stabilizálódtak, és e téren egyelőre újabb mondanivaló nem kínálkozott. A világnézeti átrendeződéssel felmerülő szerkezeti problémák minden alkalommal háttérbe szorítják és valósággal ornamentális szélcsendet teremtenek az új stabilizálódás bekövetkezéséig. Ez a folyamat ma kivételes világossággal észlelhető. A vasakantuszos oszlopok és az erkélyes kastélyszekrények halálával egyre fokozottabb mértékben csendesedett el az ornamentális kedv és a tiszta konstrukciót valló stílusszerű anyagkultusz vallása eljutott szerencsésen a másik végletig, a praktikus, de unalmas egyhangúságig. Ettől a dogmatikus egyhangúságtól igyekeznek szabadulni azok a szórványos stílusáramlatok, melyek tradíciómentés jelszava alatt, korábbi stílusformák kombinálgatásával élik ki a lappangó ornamentális ingert. Pedig ez a naiv önámítás csak átmenetileg csillapít. Az új ipar új formastílusa nem elfajzott reneszánsz akantuszokból és nem a barokk fattyústílusokból, hanem saját magából, az ipari technika stílusából, az új technológiai törvényekből és az új technikai konstrukció igazságaiból fog megszületni. Ennek végleges kibontakozása maga fog rámutatni arra a formaterületre és arra az ornamentikára, mely a konstrukcióban realizálódott világnézeti gesztust a legkifejezőbben közölni tudja.

És hogy ezt mennyire nem a régi stílusok erőszakolt újraélesztése fogja elősegíteni, azt a múlt század ilyen célú törekvéseinek eredménytelenségén kívül éppen azok a ritmikoplasztikai kísérletek bizonyítják, amelyeket ma még egyetlen élő műfajba sem tudunk beosztani. Kétségtelen, hogy ezek egy teljesen új művészi megnyilatkozást képviselnek, s ha

nem is a mai formájában, hanem bármilyen más alakban, de döntőleg fog beleszólni a holnap művészetének formai kialakulásába. A ritmikoplasztikai kísérleteket szavakkal leírni éppen oly kevéssé lehet, mint egy zenei kompozíciót. És tényleg, azt kell mondanunk, hogy ezek a kísérletek, miután térplasztika minden eszközének felhasználásával, tárgyias képzetektől mentesített, abszolút formai élményt igyekszenek adni, a zenével mutatnak atekintetben rokonságot, hogy míg amaz tárgyiatlan hangformákkal, emez tárgyiatlan térformákkal, a művészi átélést a képies fantáziafunkció kizárásával tisztán érzelmi területre összpontosítja. De ha csak mint kísérletet bíráljuk is el a ritmikoplasztikai kompozíciókat, akkor is el kell róluk ismernünk, hogy itt egy elementárisan hatalmas szabadságérzés primer alakjával állunk szemben, mely a tárgyias kötöttség fojtó kötelékeiből máris kiszabadította magát s ha egyebet nem tett is, megjelölt egy utat, mely a mai pepecselgető eklekticizmusból kifelé vezet.

Ezekkel a kompozíciókkal szemben éppen úgy nem merülhet fel a kérdés, hogy mit akarnak jelenteni, vagy „ábrázolni," mint a zenével szemben. Bizonyos, hogy a tárgyias közléshez szokott szem visszahökken a ritmikoplasztikai kompozíciók láttán és bizonyos, hogy erre is meg lesz az oka, ám azt a lelki átrendeződést, mely az életérzést új világképpé sűríti, hökkenések nélkül átélni nem lehet. De a ritmikoplasztikai kísérleteknek nemcsak az ábrázoló tárgyiasság hiánya, hanem főleg a formai tartalomnak ritmikai tendenciája adja meg a különállóság jellegét. Ritmikailag ugyanis a mai átbontakozó élet gesztustípusai egyesülnek plasztikus projekcióvá, s mintegy a tektonikus szerkezet tömegritmusának és a modern géptechnikában lüktető biológiai ősmozgások térritmusának mozgásélete olvad egybe egy tárgyi tartalom nélkül való absztrakt formai kompozícióvá.

Az iparművészet válsága tehát korántsem olyan súlyos élet-halál kérdés, aminek az a múlt szemszögéből nézve látszik, hanem egy természetes továbbtagolódása a fejlődés életvonalának, melyet az átmeneti problémák megoldásához szükséges új életkeret kibővítése tett szükségessé. Ezen az új életkereten belül viharzik ma le a problématisztázás minden tevékenysége, és ezért csendesek és művészetileg eseménytelenek azok az életvonalak, melyek az iparművészetet a közvetlen múlttal összekötik. A kézműipar exkluzív művészete és a gyáripar művészi stílusának orientálódó kísérletezgetése fogja kitölteni a már évek óta tartó s tán még emberöltőkig elhúzódó stílusinterregnumot, de az új forma s az új tartalom egymásra találásának nagy drámája nem e két színtér valamelyikén fog lejátszódni, hanem az új életvonal pályasíkján. Itt termelődnek ki a ritmikoplasztikai kísérletek is, és itt fognak megoldódni mindazok a praktikus kérdések, melyek ma, egy múló világnézet látóköréből nézve, ellentmondóknak és megoldhatatlanoknak látszanak.

(A mű; 1927)

JASCHIK ÁLMOS

AZ ORNAMENTIKA VÁLSÁGA

Ha az emberi lélek alkotó tevékenységének azt a területét, melyet esztétikai szókincsünk ornamentikának nevezett el, a történelmi századok változó stíluskeretein belül szemléljük, nem térhetünk ki az elől a megállapítás elől, hogy ennek a csodálatos ösztönfunkciónak belső vonala töretlenül íveli át a stílusok alakjában egymást felváltó világnézetek témaköreit. A középkori és a reneszánsz ornamentika szembeállítása bármekkora alaki eltéréseket élezzen is ki, a cél, tárgy, forma, kifejezés és szerkezet eltérései mögött egy zökkenéstelenül ritmikus életfolyamatot fogunk érezni, mely a stílusélet változó életérzéseire lélekzéshez hasonló dinamikus tünetekkel reagál. Még világosabban szólva: minden érzékelhető létformától, minden ipari értelemben vett céltól, anyagtól és praktikumtól, minden esztétikai és érzelmi szükségletérzettől függetlenül, mindezek fölött, vagy mögött él és működik bennünk egy hatalmas és misztikus alapérzés, amelyet fizikumunk adott szerkezetének mechanikai lehetőségei szerint, lényegükben azonos mozgásformák alapjában közöl. Életérzésünk, mely lényegében egységes és osztatlan, fizikai testünk érzékszervi berendezésének megfelelően annyiféle érzéki létalakban realizálódik, ahányféle érzékszervi készüléke van testünknek. Az elektromosság, mint energia, sem nem világít, sem nem melegít, sem nem csenget. Csak a készülék az, mely berendezésének ilyen, vagy amolyan szerkezete szerint a lényegileg egységes és osztatlan energiát hő-, fény- vagy hangjelenségek formájában közli. Ez a közismert folyamat ismétlődik meg magasabb fokon akkor is, amikor homogén életérzésünk mozgásenergiává, a mozgásenergia pedig érzékelhető mozgásjelenségek közvetlen erőforrásává változik át és – mint ilyen – elsődleges létalakjává válik formaalkotó cselekvésösztönünknek. Ez a létalak, melynek legközönségesebb és legspontánabb típusa az emberi gesztus, nem más, mint maga az anyagtalan, a mozgásállapotban élő díszítmény. Ebben az állapotában csak időbeli léte van, nincsen még sem tárgya, sem anyagi, sem esztétikai célja. Ezek a részben praktikus, részben érzelmi motívumok a mozgásforma anyagiasulásának szimultán kísérőjelenségei, és ezeknek aktív közreműködése eredményezi a díszítménynek azt a megjelenési alakját, melynek végtelen változatait a „díszítőművészet" laza gyűjtőneve alatt foglaljuk össze.

A díszítőművészet – a közérthetőség kedvéért nevezzük így – mint ornamentika, ebben a második, reális alakjában, az esztétika részéről ezideig megközelíthetetlen és megoldhatatlan probléma maradt. Tények felsorolásában, alaki összehasonlítgatásban és a témaforrások kutatgatásában merült ki, de magára az alapkérdésre, hogy hát végre is mi az ornamentum, legfeljebb az ember díszítő ősösztönének összetételére vonatkozó, többé-kevésbé indokolt feltevésekkel igyekezett válaszolni. E válaszok, bár vannak közöttük nagy tárgyi felkészültséggel és egészséges fantáziával felépített elméletek, mind hiányosak maradtak, mert hiányos és egyoldalú volt maga a világszemlélet is, melyből a kutatás kiindult. Tökéletlennek kellett maradnia minden elméletnek, mely a díszítmény életvonalát nem tudta, vagy nem merte meghosszabbítani megjelenési formájának fizikai határain túl; az emberi lélekig. Ez a határ életérzésünk legelső és legközvetlenebb fizikai létjelensége: a gesztus, mint mozgásforma.

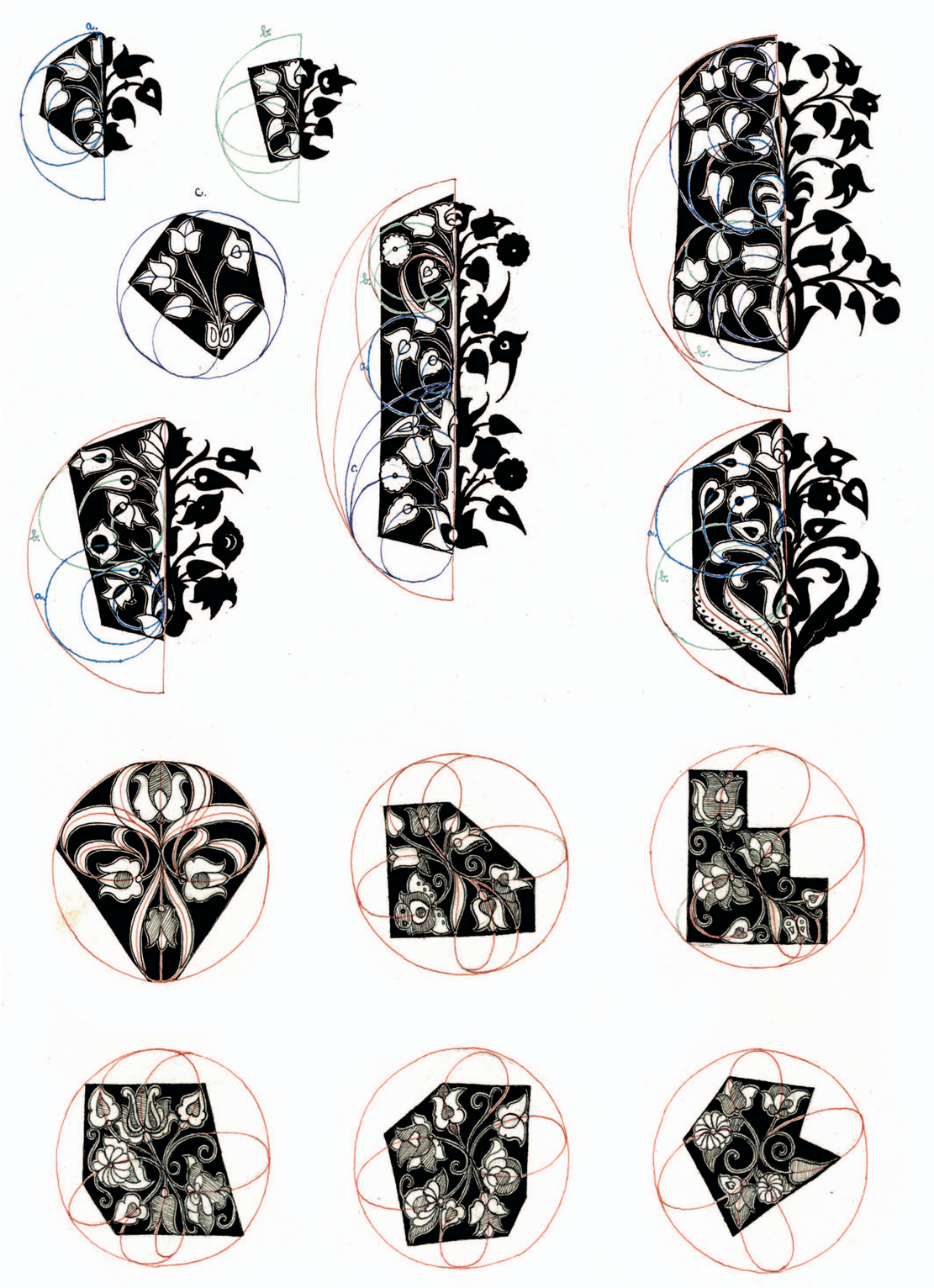
Egy cikk kötött terjedelme, sajnos, nem engedi meg, hogy az emberi gesztusnak lélektani jelentőségével kimerítően foglalkozzam, és e téren végzett sokéves munkám meglepő eredményeit ehelyütt részletezzem, csupán arra a megállapításra szorítkozom, hogy ezidőszerint a gesztusban vélem felismerni azt a mozgásformát, mely úgy a rajzi, mint a plasztikai formaalkotás mozgásfunkciójának közvetlen útnakindítója. Az ornamentum eszerint maga sem egyéb, mint tárgyiasított gesztus. És ez az értelmezés egész sor olyan kérdésnek adja meg a folytatólagos magyarázatát, melyet a materiális életszemlélet tétova fénye mellett hiába keresünk. Így válik emberileg világossá mindenekelőtt a szimmetria, mint alaki jelenség. A díszítmény szimmetriája bilaterális testfelépítésünk fizikai léttudatában gyökeredzik és két kézzel való egyidejűleges rajzolás alakjában, mint gesztusszimmetria, évek óta ismert és használt játékos módszere az amerikai alsófokú rajztanításnak. Magyarázatot kap az aszimmetria is, mint alaki formája annak a hangsúlyos mozgásérzetnek, melyet testünk egyensúlyszerkezete a kontraposzt formájában kivitelez. A középponti elrendezésű díszítmény mögött így elevenedik élő tartalommá egy végtelen létérzet gesztussorozata (lásd az óralap számsorát), a díszítő sor alaki szerkezete mögött pedig ugyanennek az érzésnek a kétdimenziós irányléttel egybeeső mozgásalakja. A terülő ornamentum díszítő sorok ritmikus kombinációja lévén, gesztustartalma is ugyanaz, mint a soroké.

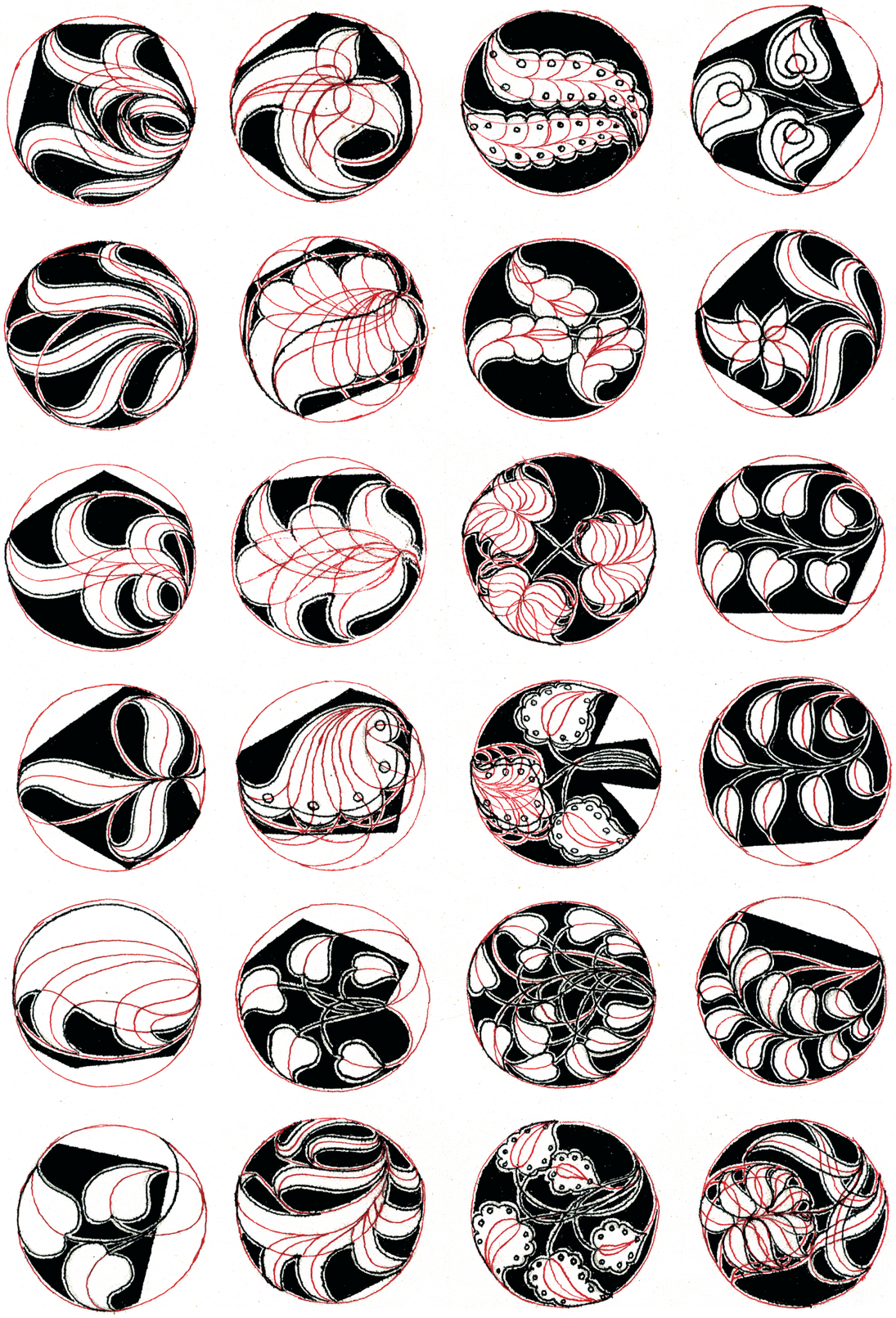
A díszítmény értelmét, okát és egész létproblémáját a gyakorlati díszítőművészet határai között nemcsak megoldani, de még világosan megfogalmazni sem tudjuk. Így: a görög díszítmény akantuszszeretetét még megokolhatjuk azzal, hogy ez a növény mind a három változatában vadon nő Görögországban ma is, tehát kézenfekvő, hogy a díszítőművészet ezt az állandóan látott és jólismert formát ornamentális témául is felhasználta, de mit feleljünk arra a kérdésre, hogy miért éppen az Acanthus spinosus-t érte ez a kiváltságos megtiszteltetés és miért nem a gyalogbodzát, amely botanikailag egy fokkal sem alsóbbrendű, formailag egy tagozatnyival sem szegényebb, és előfordulás tekintetében egy tőnyivel sem ritkább, mint amaz? Még különösebb az úgynevezett palmetta esete. A pálma éppen úgy nem honos Görögországban, mint a tulipán Nagyhortobágy legelőin, vagy a páva Borsod megye kisközségeiben. És a görög díszítmény mégis ugyanolyan pozícióra emeli a díszítőművészetben, mint a közönséges útmenti dudvát. Hol itt az ok, a logika, a magyarázat? Ha el is fogadjuk azt a százszor hallott, bár igen ötletes magyarázatot, hogy a keleti ünnepségek pálmakultusza Görögországban is gyökeret vert s így előfordulása, ha importcikk alakjában is, de eléggé mindennapos volt, még mindig felelet nélkül marad az a kérdés, hogy miért éppen ez a két növényi forma ihlette meg a görög ornamentális fantáziát és miért nem a növényeknek az a sokféle változata, mely annak idején éppen olyan dúsan borította be a sziklás lejtőket és a kerteket, mint ma? Sőt általánosítsuk a kérdést: honnan meríti egyik-másik forma – így mindjárt maga az akantusz is – azt a hallatlan szívósságot, amellyel túléli a legnagyobb stílusválságokat, és megőrzi elevenségét a legellentétesebb világnézetek stíluskultúrájában is, míg más formák, pl. a passiflora, a rózsa stb. időszakilag mintegy az élet felszíne alá merülnek és csak időszakilag bukkannak fel újra egy-egy stílusváltozat formakincsében? Miért szereti az egyik forma a középkori klímát, miért a másik a barokkét? És ugyanígy vagyunk az állati formákkal is. Ezeknek a szívósságát első pillanatra eléggé elfogadhatóan magyarázza ugyan jelképes vonatkozásuk, de viszont ugyanakkor miért változik stílusok szerint nemcsak a formai felfogás módja, hanem a formai előadás tartalma is?

Tudom, hogy ezek a keményen felrakott kérdések visszataszítóan fognak hangzani mindenkinek, aki világnézeti elfogultsága következtében az ornamentumot csak díszítőeszköznek tudja látni s akit az előbb feltett kérdések fölött költői filozófiával tér napirendre.

Pedig ezekre a kérdésekre ma, amikor az ornamentum világkrízise többé se nem tagadható, se nem vitatható, választ kell adni. S ha azt látjuk, hogy ezt a választ a díszítmény reális létformáján, a díszítőművészeten belül eredménytelenül keressük, csak egy szemernyi bátorság kell hozzá, hogy a kutatást azon a területen folytassuk, ahol az ornamentum – mint lelki gesztus – a maga tiszta, anyagiatlan, világos életét éli. Ha ennek a lelki gesztusnak emberi törvényét, helyesebben: logikai szerkezetet felismertük, egészen másodrendű kérdéssé csökken, hogy az egy palmetta, egy akantusz vagy egy tulipán alakját veszi-e fel megjelenési forma gyanánt.

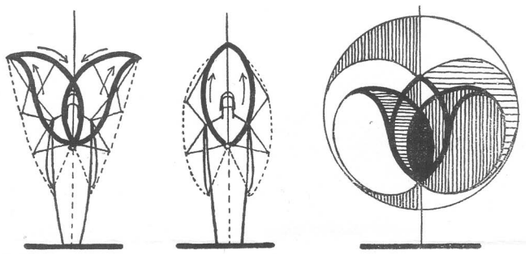
Az ornamentum eredetére rávilágít egyetlen díszítőforma és egyetlen művészettörténeti tény. Ez a díszítőforma az úgynevezett tulipán, mely minden





korai és népművészetnek uralkodó alapformája, s művészettörténeti tény, hogy a vallássá szerveződött életérzés fejlődésének hullámvonala és az ornamentális formafejlődés útjának nívója egybeesik.

Ha rekonstruáljuk a gesztusfejlődés történetét, rögzítsük grafikai képekké a gesztusokat, és értelmet, tartalmat, életet nyer az ornamentum. A gesztusfejlődés rekonstrukciója céljából figyeljük meg közelebbről azokat az életérzéseket, amelyek spontán gesztusokká transzformálódnak. Az életérzés ősi elrendeződésének embrionális foka a világrend centrális szerkezetének sejtelemszerű tudomásul vétele és ennek nyomán az egyénember és a világrend egymáshoz való viszonyának mithikus tisztázása. A primitív életérzés ezt a viszonyt, a fizikai életküzdelmekből szerzett tapasztalatok közreműködése folytán, egy fölöttébb egyszerű világnézetté sűríti, melyben a két legősibb és legdrámaibb lelki gesztus uralkodik: a kérés és a köszönet vagy extatikusabb fokon: a könyörgés és a hála. Az összes vallások szertartásainak rituáléi bizonyítják, hogy ez a két lelki gesztus a vallások mélyén élő életérzésnek ősi életalakja. Az itt adott ábra pedig rajzilag igazolja, hogy az az alapforma, mely az egész ornamentikának mintegy csírasejtje, semmi egyéb, mint grafikailag realizált megjelenési alakja a két ősi gesztus mozgásformájának.



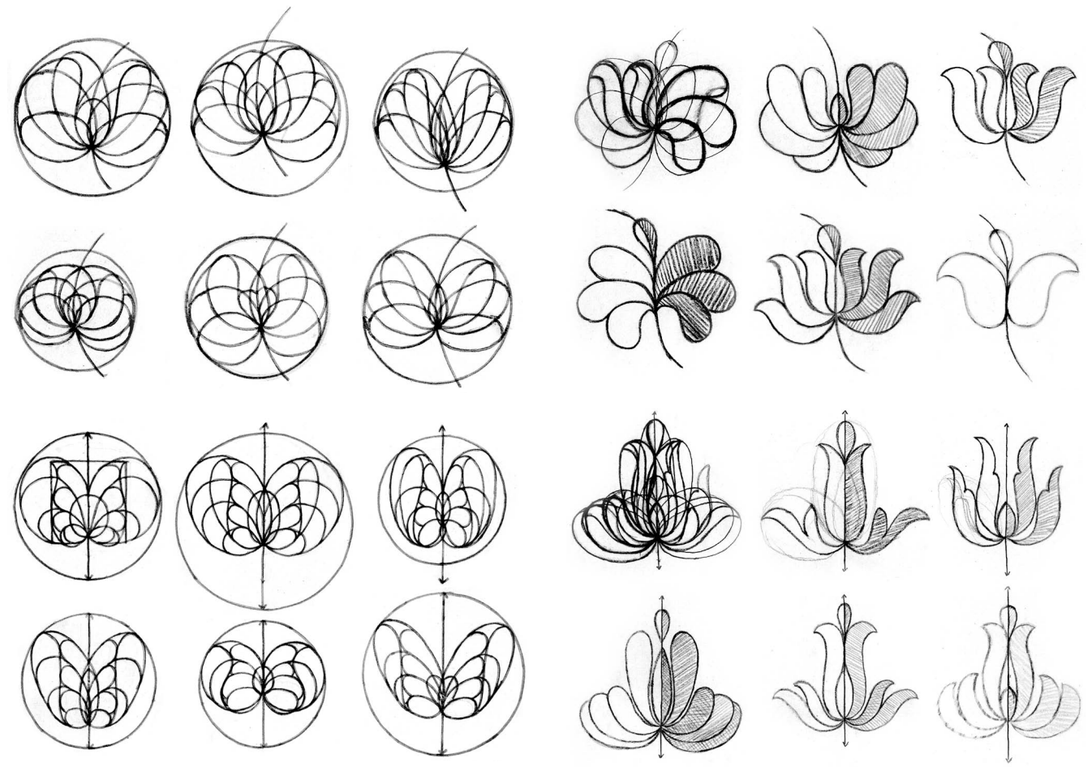
Hogy ennek a mozgásformának grafikai képe a tulipán, vagy általában egy virágkehely formaszerkezetére emlékeztet, az a lehető legérthetőbb tények egyike, hiszen az élő világ minden szervezetének élettani és fiziológiai felépítése ugyanazon a kozmikus törvényen épül fel. A természeti formák alaki megjelenésének végtelen változatai mögött csak egy szerkezeti elv uralkodik és ennek az elvnek közösségében rejlik a kozmikus centralitás titka. A formák reális világának belső szerkezeti egységében él egyszersmind az az érzésbeli kapcsolat is, mely az embert az őt környező világgal – saját életérzésén belül – közös nevezőre hozza. Közhellyel kifejezve ezt úgy is mondhatjuk, hogy az ember minden alkotásának oka, célja és tartalma saját maga: minden művében önmagát közli és mindenütt, mindenben csak önmagát látja. A környező világból mindenkor csak annyit vesz tudomásul és él át valóság gyanánt, amennyit életérzése által adott fejlettségi diszpozíciójánál fogva átélni képes. Évszázadokon át él dolgok, objektív tények körében és nem látja meg, nem éli át azokat, mert életérzésbeli beállítottsága nem találja meg bennük az élményt, a közlési formát; századok telhetnek el, míg az objektív valóságok szubjektív valóságokká válnak, s ezzel jelentőséget, értelmet, hatalmat nyernek tények, jelenségek, melyek azelőtt érzékelhetetlenek voltak. Michelangelo még nem értette a tájképet, és nem látta benne az életérzésnek egyik közlésformáját, mert nem lelte fel benne a saját és kora lelki gesztusát. Számára a táj csak objektív valóság volt, a művészi nemlét maga. Egyiptomban is sütött a nap, ott is törtek meg reflexek a tárgyak felületén, derült időben ott is lila volt a szalmakazal árnyéka, csakúgy, mint hatezer évvel később Nagybányán. Rómában a nagy összeomlás után ugyanolyan tétován és kétségbeesetten kereste az új világ a maga megnyilatkozásának formai közlésformáját, mint másfélezer évvel később Európa. Akkor is, ma is élménytelenül reális, múlékony emlékű, objektív tények sokasága maradt az ember számára a valóság minden ténye mindaddig, míg benne a saját lelki gesztusát fel nem találta és életérzése közlésformájának reális alakban kifejezhető közléseszközét fel nem ismerte.

A gesztussá anyagtalanított ornamentum belső lényegének felismerése megoldja a görög akantusz- és palmettakultusz előbb felvetett problémáját, csakúgy, mint a csikósszűrök tulipánjáét és belevilágít a keleti ornamentikának szédítő mélységeibe is. Nyilvánvalóvá teszi, hogy az ornamentális formák, úgy, amint azokat a díszítőművészet praktikus területéről évszázadok óta ismerjük, mind belső gesztusai saját koruk életérzésének és a tárgyias megjelenési forma, legyen az növényi vagy állati eredetű, csakis azért vált és válhatik mindenkor ornamentális motívummá, mert alaki formája a lelki gesztus mozgásformájával egybeesik. Minél egységesebb, tudatosabb és rendezettebb az életérzés, annál tisztább ritmusú és egyszerűbb lendületű a gesztus, mellyé transzformálódik s ennélfogva annál egyszerűbb és világosabb szerkezetű az a tárgyi (természeti) forma is, amelyet önmaga közlésére felhasznál. Az ősi életérzés ősi gesztusa így találja meg mozdulatmását a „tulipánban", az egocentrikus életérzés önmaga felé lendülő gesztusa a „palmettát", a középkor misztikus életérzése a végtelenig kihosszabbított léttudat gesztusát, a terülő díszítményt, a reneszánsz érzéki életérzése a centrális léttudat gesztusszerkezetét, az „akantuszt", és így tovább, máig, amikor egy felborult és erkölcsi struktúrájában széjjelomlott világrend kábulatában az önmagát kereső és újra a miszticizmus felé orientálódó életérzés kiváltja a kétségbeesett életharcnak témátlanul vergődő, szilajul cikázó, majd lankadtan elhaló gesztusait. Ennek a ténynek felismeréséhez és lélektani rekonstruálásához még képzelő erő sem kell. Egy példa mindent megvilágít.

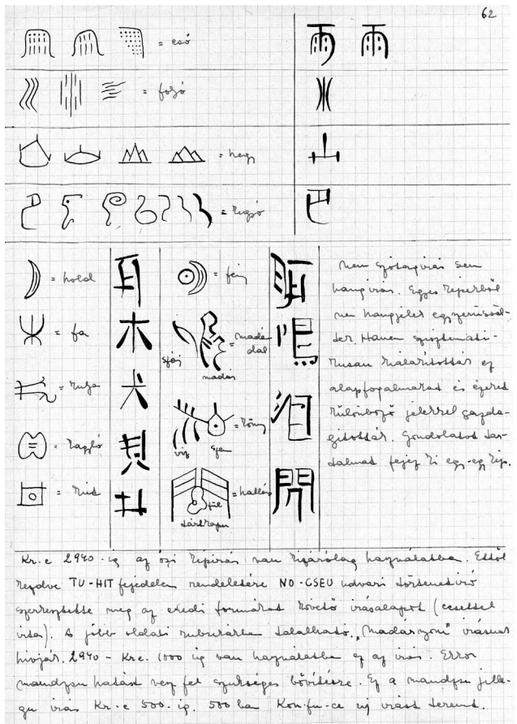
Hogya mai díszítőművészet ornamentikája egyszerűen megbénult és hogy ott, ahol kísérletszerűen életre tápászkodik, leélt stílusok emésztetlen hulladékaiból pepecselget össze torz kompozíciókat, az a mondottak alapján olyan érthető és természetes, hogy bizonygatni sem kell. A tipikus modern ornamentikának nincs reális tárgyú formanyelve, ez maga a lelki gesztus abszolút mozgásformája. Más esztétikai állásponton állók vitathatják szépségét, támadhatják közlésformáját, de nem vonhatják kétségbe érzéstartalmának hű, igaz, kifejező voltát. A közhelyek megunt igazsága itt is igazság: a művészet igenis az élet tükre s az ornamentum elsősorban az.

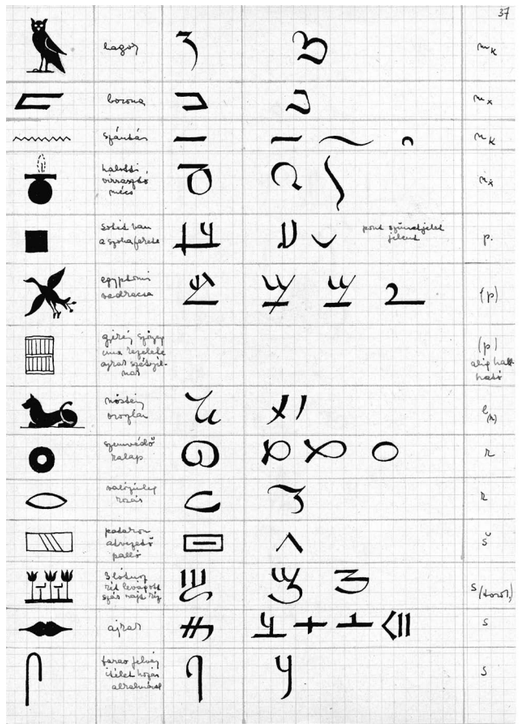
Az ornamentika válsága éppen úgy múló és időszakosan fellépő jelenség, mint minden válság. A válságokat azonban csak átélni lehet, átugrani vagy átaludni nem. Egyéni vitalitás kérdése, hogy ki melyikre képes. Egészen bizonyos – és ezt évezredek vitathatatlan történeti tényeinek logikája tanúsítja –, hogy még a legformátlanabb életérzés is megtalálja a maga gesztusát és minden kor, a mi korunk gesztusa is megtalálja a maga „akantuszát".

(Magyar Iparművészet; 1927)



Czinder Sári ornamentikai rajzgyakorlatai 1927-ből
A következő oldalpáron: Péter Laender Ágnes néhány kiemelt jegyzetlapja Jaschik Álmos írástörténeti előadásairól




37
egyszerű
kosaras
szárnyas
szárnyas szőrös szőrös szőrös szőrös
szétnyílt szárnyú szőrös szőrös szőrös szőrös
szétnyílt szárnyú szőrös szőrös szőrös szőrös
szétnyílt szárnyú

BENEDEK KATALIN

ORNAMENTIKA ÉS KOMPOZÍCIÓS ELMÉLET

Jaschik Álmos előadásai között legegyénibb és legérdekesebb az ornamentikáról és kompozícióról szóló elmélete volt. Minden művészi alkotás – mondta –, legyen az hatalmas épület, festmény vagy egy agyagedény díszítése, alkotójának és korának világnézetét tükrözi vissza. Ám valamennyi közül az ornamens az, melyen át legtisztábban, mintegy akadálymentesen érvényesül az alkotó lendület. Nem gátolja sem statika, sem perspektíva, sem az emberi test megadott arányai. Ha mármost különböző népek, más-más korok ornamentikáját nézzük, külön-külön sok elemet látunk bennük, melyek egymástól megkülönböztetik: így adnak az agyagedény-díszítések útmutatást az archeológusoknak valamely lelet korának meghatározásához. Ugyanakkor azonban feltűnően sok közös elemet is találunk minden kor, minden nép díszítményeiben. Például a magyar népi díszítések leggyakoribb virágát, a tulipánt megtaláljuk sok más európai és ázsiai nép motívumai közt, pedig a tulipán nem is ősi, elterjedt virágfajta.

Nos, Jaschiknak az a véleménye, hogy a virág- és levélformák, éppúgy, mint az agyagedények sormintái, mozgásritmusok grafikai kifejezései, ősi kultikus táncok mozdulatainak ábrázolásai, amint azt a kínai vagy egyiptomi írásjelek keletkezéséről már kimutatták: „Az ornamens tehát nem cifraság, hanem felfokozott életérzés rögzített jelírása, ősi vallásos szertartások mozdulatelemeinek jelképes koreográfiája.”

A legprimitívebb ábrázolási mód, a sordíszítés egyszerű sortáncok képe. Majd: „az életérzésben a misztikus végtelenérzet fokozódásával tágul a szemlélet és az egydimenziós végtelen-érzetet a sík, az idő érzete váltja fel. A kavargó körtáncok végtelen területőmintákat hoznak létre.” Később az én- és öntudatra ébredő, a tapasztalt jelenségek és a világ rendjén gondolkozó és azokat rendszerező ember díszítése zárt egységű, centrummal bíró kompozíció lesz. Azonban „lassan az ornamens elveszti mozdulatábrázoló jellegét és tudatosan díszítő célt szolgál; a jelképes értelem fakulni kezd, szerkezete halmozottabbá, formakincse zsúfoltabbá válik. Az ember életérzésének fokozásával az ornamentikában is felfokozott ritmikai és dinamikai változatok jönnek elő.”

Az ornamentális kompozíció részletes elemzését, „bontását”, ahogy iskolájában neveztük, a legközelebb állón, a magyar népi díszítéseken kezdte. Először a tulipán- és a levélformán, majd gazdagabb kompozíciókon mutatta meg ceruzával, hogy ha a tulipán szirmainak vagy a virágok szárának ívét, lendületét tovább folytatjuk, azok egy középpontba térnek vissza. Ez a középpont, a „kompozíció centruma” többnyire – de nem mindig – a főformában van. Ezt „tengelyszerkezetnek” nevezte. Ha, ily módon a díszítmény összes lendületeit végigvezettük, azok mindig egy körbe foglalhatók bele. Ez a kör a „szerkezeti forma”. Ezen belül a díszítmény látható, materializált részét a „befoglaló forma” határolja. A szerkezeti forma mindig nagyobb a befoglaló formánál. Például egy edény díszítésénél az egész edényt magába foglalja, bár esetleg csak egy kis része látható. Az edény szélén erősebben hajlik meg a virágszár, hogy hamarabb visszatérhessen, az edény közepén merevebben, nagyobb lendülettel indul. A befoglaló formán belül a levelek, virágok kisebb egységekbe, „formacsoportokba” zárhatók, ezek ovális vagy csepp alakú formák, melyek a kompozíció centrumában találkoznak. A virágok közepét, a levelek végét újabb lendület-csoport, a „ritmikai szerkezet” fogja össze.

Legmeglepőbb és legérdekesebb a „geometrikus szerkezet”. Ha ugyanis a teljes szerkezeti kör geometriai középpontját megkeressük és ebből kiindulva körzővel és vonalzóval kezdünk dolgozni, meglepetéssel látjuk, hogy milyen pontosan foglalható geometrikus rendszerbe a díszítmény. Ez a geometrikus középpont nem azonos és többnyire nem esik egybe a kompozíció centrumával. Minél egészségesebb a kompozíció, annál egységesebb, egyszerűbb a szerkezete, annál gyönyörködtetőbb a szemnek. Hanyatló korok, tehetségtelen díszítők munkája széteső, kielégülést nem ad a nézőnek, aki öntudatlanul valaminek hiányát érzi. Nagyon könnyen és szépen lehet a díszítményt variálni, ha változtatjuk a befoglaló formák vagy a részben egymást eltakaró formacsoportok helyzetét, sorrendjét. Jaschik módszert adott az egyes díszítő formák, motívumok gazdagítására, tagozására is.

Tájképnél és figurális témáknál is nagy súlyt helyezett a kompozícióra. A reneszánsz jól ismert háromszöges tömegelosztását vagy tanárának, Székely Bertalannak módszeres kompozíciótanítását továbbépítette; az ornamensen megtalált szerkezetekhez hasonlóan a képeken, szobrokon is megmutatta a ritmikai, geometrikus stb. szerkezetet. Ezt a kompozíciós elméletét alkalmazta a különböző korok és népek művészi alkotásaira, jól használható kulcsot adva az egyes stílusok fő jellemvonásának felismerésére és ezáltal a stílusban való tervezésre. Így készült, sok tanítvány közreműködésével, a Kőmíves Kelemen illusztrációsorozata, mindegyik kép más-más stílusban megoldva.

Művészettörténeti előadásaiban rámutatott az általános szellemtörténet és a művészeti stílusok váltakozásának párhuzamosságára. Jaschik szerint a gótika földről égbe érő szintetizálásának jelképe a feszülő csúcsív, a reneszánsz önérzetes Übermensch-e alkotja meg a kupolát, a barokk épületek, szobrok és képek a szónoki lendület portréi. India többcentrikus kompozíciói az ezerszám ismétlődő vagy sokkarú szobrokkal az újraszületés és az örök körforgás gondolatát tükrözik. Ma már közismert az az elmélet, amely szerint „minden társadalom megjárja az első, növekvő és befejező, lehanyatló korszakát és közben magasabb szintre emelkedve, mintegy spirális pályát ír le.” Ő is tanította a társadalmak fejlődésében érvényesülő spiralitás elvét. Azonkívül, az egyetemes fejlődés spirális vonalának egy-egy állomását párhuzamba állította az egyén szellemi fejlődésének stációival: „Az ember egyéni élete az egész emberiség életútjával egyezik, annak mintegy kicsinyített mása.” „Új stílusokat – hangsúlyozta – nem a tervezőművész csapongó fantáziája teremt, hanem az életformák világnézeti tartalmának – az egyén életében is fellépő – ütemes törvényszerűséggel ismétlődő váltakozása.”

Ha nem is azonosítjuk magunkat mindenben ezekkel az elméletekkel, kétségtelen, hogy a gyakorlatban kitűnően használható segítséget jelentettek kompozíciós bontásai. Minden művészettörténettel foglalkozó ember számára haszon, ha megismeri; kár volna, ha feledésbe merülnének. Mennyi a túlzás, mennyi az időtálló meglátás ezekben az elméletekben, a jövő fogja megmutatni. Az ő szavaival élve: „Ma még nem illet meg bennünket az oknyomozó kritika joga, mi építői vagyunk az átalakításnak s így nem értékelhetünk objektíven.”

(1963 körül)

BENEDEK KATALIN

JASCHIK, A PEDAGÓGUS

A nagy tanítók közé tartozott. Kivételes rajztudását maradéktalanul át akarta adni tanítványainak. Nagyképűségnek vagy szakmai féltékenységnek nyoma sem volt benne. Ő maga örült legjobban, ha tanítványai sikert arattak az életben.

Iskolája nem volt a szokásos festőiskola; tervezőket, a sokszorosítóipar számára dolgozó grafikusokat akart nevelni. Ha olyan növendék került hozzá, akiben festőiséghez látott hajlamot, azt a Képzőművészeti Főiskolára irányította. Az öncélú, l’art pour l’art festés nem érdekelte. Szinte félt a „piktoroktól”. Mikor három évi fej- és aktrajzolás után 18 éves koromban iskolájában jelentkeztem, hónapokig tartott, míg végre fölvett, annyira félt, hogy a festészet, s nem a forma, a rajz érdekel. Három évi tanulás után végül is ott maradtam az iskolájában tanítani, s tizennyolc éven át tanítottam mellette.

Felvételi vizsga iskolájában nem volt. Véleménye szerint, ha valakinek kedve van a rajzhoz, abban valami képesség is van, ami kifejleszthető, tehetség, mely kellő irányítással felfokozható. Csak kitartás legyen benne, mert szorgalom és kitartás nélkül a legnagyobb tehetség is elsikkad. A rajznak megvannak a megtanulható törvényei, éppúgy, mint a zenének – mondta. Tanuljunk meg mindent, ami megtanulható; a tehetséget ez sohasem fogja gúzsba kötni. Marad még mindig elég, amit csak az érzés, a talentum oldhat meg. Még egyetlen zeneszerzőnek sem ártott, hogy megtanulta a kontrapunktot.

Szakmai tudás mellett komoly, etikus életfelfogást oltott tanítványaiba. Pedagógiai zsenialitását bizonyítja, hogy legtöbben – még a közepes tehetségűek vagy a nehezebben indulók is – a művészet és iparművészet különböző ágaiban világszerte megállták helyüket, nem mint Jaschik-epigonok, hanem mint egyéni, önálló művészek. Tanítványai közt több Kossuth-díjas, Munkácsy díjas, élvonalbeli művész van. Ő valóban elérte a gyakorlatban is, amit vallott: „Az egyéniség jogaiért küzdő modern pedagógia a rajzoktatásnái is érvényesüljön.” „Szigorú önismerettel, tapintatos pszichológiával kell bírnia annak a tanárnak, aki látva, hogy oktatási rendszere bénító hatással van a tanítvány fejlődésére, felismeri a helyes utat. A rajztanítás fordíthat a legtöbb gondot az egyéniség kifejlesztésére.” „Azt a célt, hogy a tanítvány a maga szemével lásson és a maga kezével rajzoljon, csak az a tanár érheti el, aki nem tekinti diadalnak, ha a tanítvány vakon elfogadja utasításait, hanem arra fog törekedni, hogy a tanítvánnyal a kérdéses dolgot megláttassa.” „Amikor a tehetségnek egyéni vonásai önkéntelenül is előtérbe lépnek és látjuk, hogy az egyik növendék vonalritmust érez, a másik az árnyékfoltok és a megvilágított területek harmóniáját keresgéli, a harmadik a színek iránt fogékony, akkor már nem tekinthetjük a növendéket számnak, pedagógiai kísérletet eszköznek, hanem respektálnunk kell a kibontakozó egyéni embereket, akiknek sokféle hajlamuk, lelki szükségletük, más és más rajzoló készségük van. A legzseniálisabb tanterv is hajótörést szenved, ha keresztülvitelében liberális álláspontra nem helyezkedünk.”

A növendékeinek minden testi-lelki problémájával törődött. Azok megnyíltak előtte, és sok fiatal lélek nehézségei megoldódtak, sok gátlásos, ideges tanítvány vált keze alatt egészségesebbé, harmonikusabbá, annyira, hogy több esetben hoztak hozzá súlyosan ideges fiatalokat, hogy a rajzolásban a zavart okozó feszültséget levezetve, kiegyensúlyozott emberekké váljanak. Hangsúlyozta is: „A rajz, mint minden szellemi munka, lelki feltételekhez is van kötve. A növendék gondolatvilágát, lelki és egyéb bajait ismernünk kell, hogy a maximumot kihozhassuk belőle… A rajzteremben egyénekkel, külön-külön gondolatvilágokkal, kifejleszthető értékekkel, hivatást kereső, életjoggal rendelkező emberekkel van dolgunk.”

Apai törődése különösen a nyári vidéki tartózkodások alatt volt érezhető erősen. Ezért nevezték őt növendékei egymás közt aránylag fiatal korában öregnek. Tanítványok általános szokása, hogy tanárukat háta mögött – nem mindig szeretetből fakadóan – öregnek titulálják. Az ő tanítványainál ez az elnevezés más színt és zamatot kapott, mert kifejezetten az apáskodó gondoskodás elismeréséből fakadt. Egyébként ő maga is tudott erről az elneve-

zésről. Volt eset, hogy könyvet ajándékozott valamelyik növendékének, amikor is a dedikációt így írta alá: az öreg. Említésre méltó, hogy ő, aki a legkisebb igazságtalanság vagy visszásság miatt oly könnyen fölindult, s gyakran kirobbant, tanítványai között soha el nem vesztette türelmét. Ha valamelyikük valami egetverő szamárságot csinált rajzában, legfeljebb tréfásan mondta: Gyilkovszki pupi.

Iskolájában a tandíj nagyon mérsékelt volt. A pénz különben sem érdekelte. Ő, aki azelőtt éhenhalástól félve kuporgatta a pénzt, később az anyagi ügyek intézését teljesen feleségére bízta. Bármenynyit keresett, igényei szerények maradtak és kielégítette az a tudat, hogy nem kényszerül foglalkozni anyagi dolgokkal.

A formalátás és -rajzolás megtanítására érdekes, sokban új és egyéni módszert dolgozott ki. Minden unalmasat és porszagút kiküszöbölt, és életszerűvé tette a feladatokat. Nem gipszformák lélektelen másolásával vagy rajzlapokon keresztül szürke gyakorlatokkal kezdte a hozzá kerülő növendék, hanem az első rajztól kezdve rendelésszerűen kapta feladatát és azt kisplakát vagy könyvcímlap formájában kellett megoldania. A természet puszta másolását legfeljebb kezdetnek fogadta el. A formák felépítését, törvényét kereste és ezeket igyekezett tanítványainak megmutatni. „A másolást bízzuk a fényképezőlencsére” – mondta. A grafikusnak fejből kell tudnia rajzolni mindent, a természetben látott vagy könyvekben tanulmányozott formakincs céltudatos fölhasználásával, ez volt az elve. Ezért hangsúlyozta: „Az általános rajzi nevelés két törekvése a helyes látás fejlesztése és a képzelt vagy reális jelenség grafikai ábrázoltatása. Mindig a rajzolás tárgyára és lényegének felismerésére kell helyezni a súlyt. A rajzoktatónak már a kezdő rajzgyakorlatokat is úgy kell kiválogatnia, hogy azok a tanulót elsősorban értelmi munkára serkentsék.”

A tananyagot 6-8 tanmenetre, tantárgyra osztotta. De nem „órák” szerint váltakoztak a tanulnivalók, hanem feladatonként. Ez lehetővé tette, hogy egyénenként gyorsabb vagy lassabb ütemben haladjon a tanítvány, képessége és ideje szerint.

Ezek a csoportok, tanmenetek:

1. Betűvetés, betűrajz, szövegtervezés; 2. Tárgyrajz, anyagrajz; 3. Szalag- és redőplasztika; 4. Tömeg- és térplasztika; 5. Távlati rajz, ábrázoló geometria, áthatás, árnyékszerkesztés; 6, Természeti forma; 7. Figurális rajz; 8. Kiviteli gyakorlat; 9. Ornamentika, kompozíció.

Mindenhez megvoltak a maga készítette minták, beállítások, segédeszközök, melyek sorszám szerint fel voltak tüntetve a saját használatára készített tanmenetben és pillanat alatt elő lehetett venni bármelyiket, aprólékos precizitással tartott rendben mindent. Hosszú órákat töltött tanítási időn kívül „beállítások” elkészítésével, pedagógiai tapasztalatai alapján fokozatosan tökéletesítette és egyre újabb ötletekkel gazdagította ezt az anyagot.

1. BETŰRAJZ, SZÖVEGTERVEZÉS

A betűrajz és szövegtervezésnél a hagyományos és elég unalmas másoló módszertől hamarosan eltér és a szöveget a rendelésszerűen megadott feladatokhoz kapcsolja. A különböző betűtípusok és jó szövegfolthatás elsajátítása így szinte játszva ment. Feladatokat ad, ahol érzelmeket, hangulatot, karaktert kell kifejezni betűformával és szövegfolthatással. Nagy súlyt helyez a pontos, szép kivitelre. Stílusparafrázisok is készültek egy írásművészeti kiállításra. Tanítványai – elsősorban felesége – kiváltak szövegtervezésben és azok pontos kivitelében.

2. TÁRGY- ÉS ANYAGRAJZ

A kezdők feladata volt egyes kisebb tárgyak: ceruzahegyezőnek, kalapácsnak, tusosüvegnek stb. az eredetinél nagyobb méretű, jó arányú megrajzolása, többnyire dekoratívan, plakátszerűen. Később különböző anyagok: fém, kő, üveg jellegzetességének fölismerése és mind tökéletesebb ábrázolása a cél.

3. SZALAG- ÉS REDŐPLASZTIKA

Mint mindennél, itt is a lényeget, a fölépítést mutatta és tanította, aminek tudatában fejből is meg lehetett rajzolni a redőzetet. Papírszalagok, csíkos és kockás anyagok különböző beállításain magyarázta a ráncvetés törvényeit, majd többfajta anyagot rajzoltatott természet után, figyelmeztetve növendékeit a ráncvetés, valamint a fény és árnyék jellegzetességére, ami egyik anyagot a másoktól megkülönbözteti. Soha semmi nem készült unalmas gyakorlatképpen. A megpödrött papírszalagból repülősárkány farka, vad kislány hajfürtje lett plakátszerű vagy illusztrációs megoldásban, előre megadott méretben elhelyezve. Henger- és kúpformákra bontja a drapériát, majd hosszanti és keresztcsíkokat, kockás és pöttyös mintát visz rá hengerekkel, megmutatva azok átfordulásának törvényét és egyszerű rajzolási módját. Ide kapcsolódott a víz hullámzásának rendszere is.

4. TÖMEG- ÉS TÉRPLASZTIKA

A tananyagok nem választódtak el mereven egymástól. Az egyszerű rajz idővel tömeg- és térplasztika-tanulmánnyá alakult. Megtanította növendékeit plasztikusan, térben látni és a tömeget érzékelni. E cél érdekében egy-egy tárgynak csak a metszeteit állította be, amiből a teljes formát meg kellett konstruálni. Később tájképek metszeteit állította be, vagy a vízszintes alaptól különböző magasságban kanyargó papírutak szerint kellett megrajzolni egy dimbes-dombos tájat. A mintázás is a tömeg tudatosítására való. De rajzolásnál is hangsúlyozta mindig: úgy kell vezetni a ceruzát, mintha a tárgy felületét tapogatnánk. Taktilis kísérleteket csináltatott. Zacskóba helyezett apró idom-összeállításokat és a növendékek, balkezüket a zacskóba dugva és a tárgyat tapogatva igyekeztek azt arányban és formában helyesen megrajzolni. Haladóknak fejből forgatni kellett a beállított tárgyat vagy képen látható embert, épületet.

5. TÁVLATI RAJZ, ÁBRÁZOLÁS

A perspektíva, árnyék és áthatás is élettel telítődött oktatása nyomán. A beállított kockákból és más idomokból egyszerű házakat, majd házcsoportokat épített, vagy könyveken, gyufásdobozokon, konzerves dobozokon tanította a távlat törvényeit, átlátszóan, az alapból felépítve rajzoltatta azokat és megmutatta, hogy ily módon a rajzoló saját maga észreveheti az esetleg elkövetett hibát. De tanította az ábrázolás összes formáit; megadott ortogonális ábrából perspektivikus kép szerkesztését stb. Áthatást, árnyékszerkesztést, ortogonális ábrázolást soha nem tanította elvont, nehezen elképzelhető szerkesztéssel, hanem konkrét formában; amit csak lehetett, beállítással. Miután az áthatás elképzelése leánytanítványainál sokszor nehezen ment, késsel átvágott tortaszeleteket, gömbölyű cukrászkészítményeket, fölszelt almát állított be. (A legjobb rajz készítője óra végén megehette a modellt.) A fény útját, az árnyékos teret teljes egészében rajzoltatta, miután megmutatta, hogy ha a levegőben láthatatlan, árnyékos térbe „belemártjuk” a fehér papírlapot, azon láthatóvá válik a vetett árnyék.

6. TERMÉSZETI FORMA

A kezdők is rajzoltak összegömbölyödött száraz levelet, egy-egy barkás ágat vagy egy szál virágot, de főképp a tavaszi-őszi kirándulásokon, „repüléseken” hozta közel növendékeihez a fát, a növényt. Nem festői impressziót, hanem a növények felépítését, tömegét, ritmusát rajzoltatta. Ilyenkor megmagyarázta egyik kedvenc elméletét, a spiralitást. A természetben minden körbe, illetve gömbbe foglalható, mondta. Ha pedig a gömb mozog – térben halad vagy méretben változik –, közben tengelye körül forog, és felületének minden pontja spirális pályát ír le. Ezt különben csillagászok, természettudósok saját területükről ismerik. (Spirálködök, égitestek mozgása és tengely körüli forgása, csapból folyó víz, vonat füstje stb.) E kettős mozgás eredménye valószínűleg a hegyvonulatok és a szárazföldről mintegy leszakadó szigetek spirális elhelyezkedése földünkön, amit a földrajztudós Simonyi Jenő írt le.

Mármost: a növények növekedésének útja anyagban is rögzítődik: levél bújik ki, ág nő a törzsből. A növény levelei, a fa lombtömegei spirálvonalban helyezkednek el. Feltűnő a fenyőtobozon, a napraforgó és margaréta középső tányérján, az állatok közt a csiga házán. A különböző fajta fák, növények spirálformája különböző: egyszerű vagy több párhuzamos menetből álló vastag hurka, mint az éti csiga háza, vagy lapos, szikár, mint egy csigalépcső. Lekonyuló, vagy fölcsapott, mint egy kalap pereme. Lehet, hogy álláspontja túlzó volt, de kitűnő támpontot adott a fák tömegének és karakterének helyes meglátására és visszaadására.

Még intenzívebben lehetett foglalkozni a fák és tájak rajzolásával nyári szünetben, amikor 2-3 hónapra vidékre vitt kisebb csoportokat. Egy-egy ilyen nyári együttlét egész életre kiható útmutatást jelentett. Délelőttönként együtt volt a csoport és stúdiumot rajzolt: fákat spirális fölépítésben vagy ritmusok hangsúlyozásával, fatörzs-, talaj- és előtér-tanulmányokat, virágokat és terméseket, Ösztönözte őket, hogy – mint ő – fantáziájukkal lássanak mesevárakat, sárkányokat, manókat a növények formáiban. Délután elszéledt mindenki és képszerűen dolgozott, színes ceruzával, tollal, akvarellel, ő pedig fáradhatatlanul járta a határt, tanítványtól-tanítványig, buzdítva, javítva, magyarázva. Nagy súlyt helyezett a képtémák megválasztására, megkomponálására, kidolgozására. Étkezés közben tréfa, kacagás járta; ezernyi groteszk ötlete, szellemes megjegyzése élénken tartotta az egész társaságot. Esténként pedig mesélt, gyerekkorában hallott bártfai kísértethistóriákat, utazásainak vidám epizódjait. Néha halkan énekelt, ifjúkori szerzeményeiből, vagy egy-egy érdekes témát fejtegetett. Ünnepnapokon közös kirándulások voltak, ekkor nem rajzolt senki, hanem a séta, néha jókora túra után a fűbe heveredve, pihent a társaság. Egészen játékos dolgokban is részt vett; segített tobozt dugni valakinek a vánkosába, vagy a fogason egymás mellett lógó kabátok ujját összefűzte spárgával. Tréfás képek és föliratok szerkesztésénél ő adta a legtöbb ötletet. Mikor őszi olaszországi utunk alatt a minket zaklató koldusoknak elkezdett gyorsan és barátságosan magyarul beszélni, úgy elszéledtek, mintha ott sem lettek volna.

7. ALAKRAJZ

A természet után való figurális rajz nem volt öncél, csupán eszköz a fej- és alak fölépítésének és fejből való mozgatásának megtanulására. Váltig mondogatta, hogy az alakot mint tömeget kell tekinteni, egyszerű alapformákból összeépítve áthatási idomokkal. Méhkasszerű formákból kellett a fejnél kiindulni; ebből mintegy lefaragva a fölösleget, formálódott ki az arc. Ennek segítségével könnyű volt a fej forgatása, lehajtása, vagy felfelé irányítása, arányainak helyessége. A formák után az anatómiát, majd a mimikát tanította. Ehhez táblái voltak, melyeken minden arckifejezés jellegzetessége meg volt rajzolva, majdnem karikatúraszerűen, valamint az is, hogy milyen izomcsoportok vesznek részt benne. Aktrajznál előbb a tömeget és a statikáját tanította, ugyancsak magakészítette mintatáblák segítségével az alak mozgatását és forgatását fejből, majd perspektívába állítását. Anatómiai táblák is voltak, de a tömeg és forma érzékelését sokkal fontosabbnak tartotta az izmok megtanulásánál.

Ritmikai vagy geometrikus hangsúlyozású mozdulatrajzok is készültek; így igyekezett gyakorlati módon megmagyarázni a húszas években divatba jött expresszionizmust, és egyéb izmusokat.

8. KIVITELI GYAKORLAT

Mint már említettük a növendékek kezdettől fogva plakát, könyvcímlap, illusztráció-vagy más grafikai

műfaj alakjában készítették rajzaikat. Eközben fokozatosan elsajátították a grafikában használatos technikákat: ceruza, színes ceruza, tollrajz különböző fajtái, akvarell, tempera stb. Majd a különböző nyomdai sokszorosító technikákat ismertette, és ezek számára kellett kivitelezni a feladatokat: egy- két- vagy több színű magas-, mély- és síknyomásra. Ha volt rá lehetőség, nyomdalátogatás és litográfiai gyakorlat tette teljesebbé az ismereteket.

Majdnem minden évben rendezett kiállítást. Bár a nyári tanfolyam képtermését is bemutatta egy-egy iskolai kiállításon, fő célja mégis az volt, hogy a kiállításra készülő munkák tanítványait közelebb vigyék a gyakorlati élethez, lássák a terveket megvalósítva. „A tervező művészt közelebb hozni az iparhoz", ez is egyik alapelve volt.

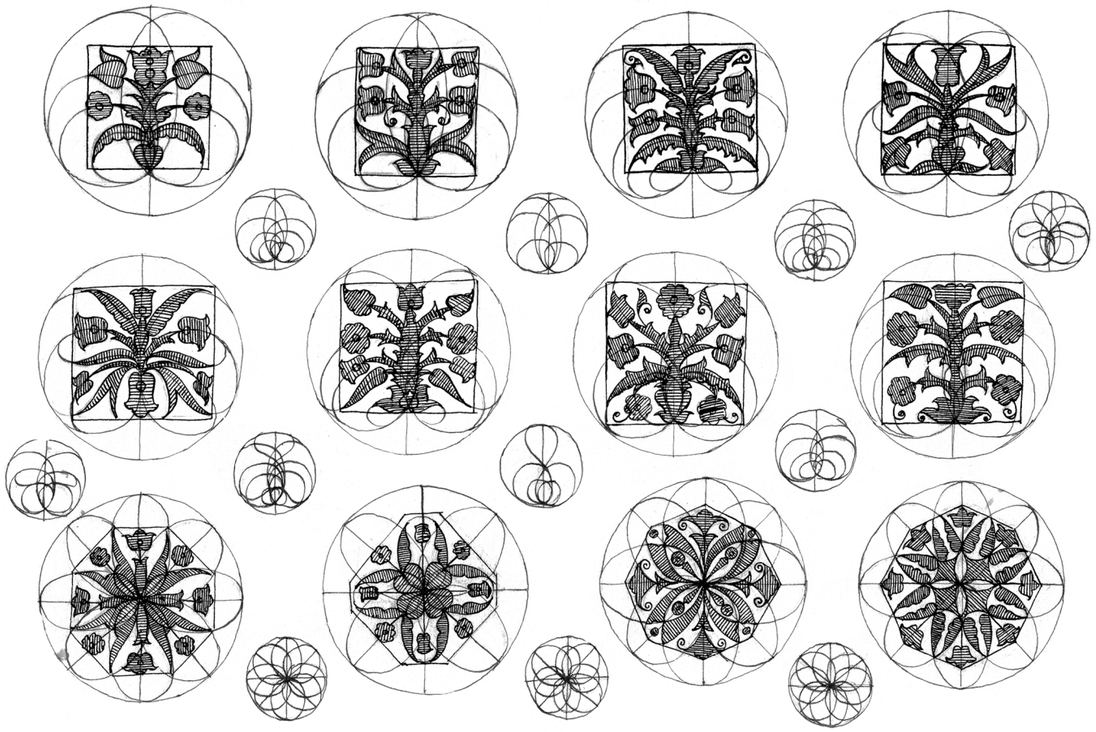
Így voltak írás- és színpadművészeti, farsangi, plakát-, áru- és kirakatrendezési kiállításai az iskolának; nagy sikert aratott A gyermek című (bútor, ruha, képeskönyv, játék) kiállítás is. Ezek mind tartalomban, mind rendezésben újszerűek voltak.

Bált is rendezett a fiataloknak, a ruhák tervei, sőt az anyagok mintázása is a műteremben készült. Így volt kockás skót bál (skót nemcsak a kockás minták, hanem a takarékos, olcsó anyagok és a kockásan mintázott papírtányérok miatt is); valamennyi között legszebb a magyar mesebál volt, amely „a giccses álmagyar ruha helyett hiteles. népviseletet adott, és az eredeti, hamisítatlan népi fantázia egyetemes formakincsét szólaltatta meg."

Szem előtt kell tartanunk, hogy mindezt már a húszas-harmincas években valósította meg. Már ekkor foglalkozik bábjáték és rajzos mesefilm tervével is. (Németh Antallal, Benedek Katalinnal, Blattner Gézával, Pekáry Istvánnal és Szokolay Bélával alapító tagja volt az 1936-ban alakult Magyar Művészi Bábjátékok Barátai Egyesületének; A kiskakas gyémánt félkrajcárja című népmese rajzfilmre viteléről a Híd 1944. ápr. 1-i száma ír. – M. O.) Felhívja növendékei figyelmét az ezekben rejlő művészi lehetőségekre „A művészi szépség és művészi játék ne kivételes sorsú gyerekek életcifrasága, hanem minden gyerek életének alkotóeleme legyen."

„A művészeti nevelés minden ember életére kihat, bármily hivatást juttatott is számára a sors. Nincs olyan életpálya, nincs olyan hivatás és nincsen olyan emberi munkásság, mely a művészi szépnek bevonásával szellemi tartalomban, értékben és szépségben ne gazdagodnék."

(1963 körül)



Fischer Edit ornamentikai rajzgyakorlatai 1924 körül.
(A színes oldalakon közölt rajzok is Fischer Edit munkái.)

RÉSZLETEK JASCHIK-TANÍTVÁNYOKKAL KÉSZÜLT BESZÉLGETÉSEKBŐL ÉS VISSZAEMLÉKEZÉSEKBŐL

Jaschik Álmos mint álomkép jelenik meg az emlékezetemben, kissé köpcösen, szőkéspiros bajuszával, könnyed, ám mindig jelentőségteljes mozdulataival. Álomképek éber meglátására és azok tudatos rögzítésére tanított. Ilyetén emberi és egyben művész életem fő témájához járult hozzá oktatásával: azaz a kettősség, – az övele töltött órák esetében az álomkép és a grafikai mű kettősségének – egybeolvadási lehetőségére, az alkotás oszthatatlan egységére: 1+1=1.

(Pierre Székely Péter szobrászművész)

Apám nem jött vissza a háborúból, ezért aztán engem is ingyen tanított Jaschik Álmos. Jaschik Álmos akkor már idősebb volt, alacsony ember, nekem úgy maradt meg ötven év távlatából, mint egy kis manó. Mindig huncut mosoly volt a bajsza alatt, kopasz fejét vakargatta és közben emelkedett és mély benyomást keltő ember volt.Talán azt kéne kiemelnem, vagy éreztem akkor azt, hogy mindnyájunk számára olyan indíttatást, olyan biztatást adott, hogy úgy éreztük: mindegyik tojásból kikelhet valami. A metodikájából két irányra emlékszem, az egyik elméleti volt: hatalmas tudással és nagyon plasztikusan adott elő. A másik, hogy nemcsak magyarázott, hanem néha kivette a szerszámot a kezünkből és néhány olyan fogást mutatott, amit ha órák hosszat magyarázott volna, sem tudott volna olyan plasztikusan és egyszerűen megmutatni. Voltak ott már haladók is, de mi fiatalok „zöldek" voltunk a szakmában és kis lendületet adott azzal, hogy belenyúlt a munkába, kicsit befejezte, és akkor mi boldogok lettünk, hogy hű de jó dolgot csináltunk. A végeredmény egy befejezett, jó munka volt és lendületet adott. Én úgy emlékszem, hogy bizonyos feladatköröket futottunk, amire azt lehet mondani, hogy jó pedagógiai szisztéma volt.

(Révész Antal grafikusművész)

Iskolás koromban kerültem a Tanár úrhoz, és ez meghatározta egész életemet, mint mindenkiét, aki Nála tanult, és hallhatta, amit Ő mondott. Fontos volt, hogy részt vehettem különféle nyári tanfolyamain. Jegyzeteim megmaradtak: népmese-illusztrációk, írástörténet – ősi kínai és indián írások – nem is sorolom, mi mindent tanultunk. Ábrázoló geometriát, betűrajzolást és még nagyon sokmindent.

Az egész életemet meghatározta, hogy akkor készült A kiskakas gyémánt félkrajcárja című rajzfilm, és nagyon érdekelt a mozgatás, mozgás. Egy animációs tanfolyamon megtanultuk, hogyan lép egy rajzfigura, hogyan mozog a drapéria. Ez sajnos a háború miatt abbamaradt, de én változatlanul ezt akartam csinálni, és ahol volt valami ilyesmi, ott rögtön megjelentem. Később a filmszakmába kerültem, mint betűíró. Először főcímeket csináltam, meg különféle írásos dolgokat. Később oktatófilmeket és népszerű tudományos filmek rajzi betéteit rajzoltam. Akkor már tanultam trükkfelvételt készíteni, s közben megindult a Macskássy Gyula által vezetett rajzfilmgyártás. Az ötvenes évek elején csődbe ment, de később újra kezdtük, amíg végül újra beindult a rajzfilmgyártás. Egy amerikai megrendelés miatt vettek fel új rajzolókat. Jankovics Marcell – jól ismert név manapság –, a Kossuth díjas rajzfilmrendező nálam jelentkezett, mint fázisrajzoló. Akkor úgy kezdtük el a munkát, ahogy a Tanár úrtól tanultam, próbáltam átadni a mozgatás rejtelmeit – úgy hiszem, ez az indulásnál segített neki, persze aztán mindenkit túlszárnyalt. A különböző rajzfilmekben mint tervező dolgoztam, végül szó került arról, hogy népmesefilmet fogunk készíteni. Ez volt az életem célja. Elvittem Jankovics Marcellnek a Tanár úr népmese-illusztráció óráin készült jegyzeteimet.

A művészettörténetet, mint diszciplínát, az irányadó szempont szerint különféle korszakokra osztotta fel, s az ő szavait idézve „a XVIII. század elején szigorúan enciklopédikus, adati jellegű volt, a XVIII. század végén irodalomesztétikai, a XIX. század elején stílustörténeti és értékelméleti, a XIX. század közepén és vége felé szociológiai és Taine nyomán milió-elméleti, a XX. század elején, a háború előtt retrospektív jellegű, és főleg az új művészeti hullámok hatása alatt átértékelő tendenciájú. Meg kell kísérelni tehát a művészettörténetet elszigetelt történeti folyamat helyett úgy tekinteni, mint egy metszetét az egyetemes szellemfejlődés történetének. Ez a szemlélet azonban – ha kellő megalapozottságra akar szert tenni – adati ismeretek bázisait követeli meg, s ezért világtörténeti vonatkozásait, a történeti korok idejét és határait konkrét jegyzetekben kell feldolgozni. Hogy egységes képet kapjunk az emberi kultúra fejlődésének fázisairól, figyelembe kell vennünk az illető koroknak nemcsak művészeti, hanem politikai, társadalmi, gazdasági és vallási téren kibontakozó fejleményeit is." Ilyen szempontok alapján tárgyalta például Mezopotámia kultúráját, az egyiptomi, a görög-római, az indiai, a kínai, a japán, a tibeti kultúrát, és Oroszország kultúráját is, amelynek 1917 utáni perspektívájáról elismeréssel szólt.

Az egyén életét hetes korszakaszokra osztotta: „Az egyén életében, és ennek megfelelően egy-egy kultúra életében is megvan az ősi, ösztönéleti típusforma. Az egyén életében ez a gyermekkor első, hétéves korig tartó szakasza, analógiában az ősember, a primitív ember jellegzetességeivel. A kultúra életében ez a prehisztorikus időszak, az ún. őskor, az őskultúra ideje.

A gyermekkor második szakasza, 7-14 éves korig, amely az ifjúkori idealizmus és értelmi aktivitás kora, analóg a népművészet, a népművész poetikus játékosságával. Ugyanez a kultúra életében a kultikus ősművészet kora, kultikus átélése az egyéni életérzésnek, élet-szimbolikus hang- és mozdulatformák rituáléja.

A következő fázis az érzelmi élet típusformáinak felel meg. Az egyén életében ez megfelel az ifjúkor első szakaszának, a 14-21 éves korig a kamaszkor, a romantikus fiatalkor, az érzelmi aktivitás ideje. A kultúrában a görög művészet.

Az érzelmi élet típusformái közül a következő az ifjúkor második szakasza, 21-28 éves korig, a romantikus felnőttkor első fázisa, az aktivitás idealizmusának ideje. Ezt illusztrálja pl. a kibontakozó görög művészet.

Az értelmi élet típusformái: a romantikus felnőttkor második fázisa, az aktivitás realizmusának ideje. Karrieralapítás három üteme: 28-35 éves korig, szellemi ambíciók, 35-42 éves korig anyagi ambíciók, 42-49 éves korig önhatalmi, egyeduralmi ambíciók. Ugyanez a kultúra életébeni hatalmi stabilizálódások, hódító háborúk, gyarmatalapítások ideje, civilizálódás, pl. korai római kultúra példája.

Következő fázis: az öregedő kör, kontemplatív szemlélet, klasszikus felnőttkor. 49-56 éves korig: az aktivitás materializmusa, pl. késő Róma és a belőle sarjadt későbbi kultúrképek. A materializmus felülkerekedése a kultúrában. 56-63 éves korig: a valláshanyatlás és a filozófia, metafizika kora. A barokk és az utóhatások különféle változatai. 63-70 éves korig: a passzivitás ideje, neoromantika, a második szentimentalizmus ideje, rokokó…”

Jaschik úgy érezte, hogy már csak valami újdonság jöhet, mégpedig olyan, aminek a népművészetből kell sarjadnia. Ezért előszeretettel foglalkozott a magyar népművészettel. Igyekezett megismertetni, megszerettetni a különféle tájak művészetét.

„A parasztornamentika a századfordulóig csak a néprajzi gyűjtemények magánügye, a társadalomtól távol álló jelenség volt A szecesszió megindulásával Huszka József, Gróh István és Várdai Szilárd az ornamentika felé fordult, Malonyay Dezső is természetesen. Az 1905-ös országgyűlésen határozatot hoztak az új rajzoktatásról, s előírták, hogy az iskolai tantervbe be kell illeszteni a népi ornamentikát is. Az ornamentika a mintakönyvekben holttá merevedett, s ezzel a népművészet teljes meghamisítása indult el. A századforduló első évtizedében került a köztudatba az ún. magyaros ornamentika, a giccs. Túlontúl hirtelen hívták fel a figyelmet a magyar népművészetre, éppúgy, mint a magyartól idegen magyar cigánynótára. Az ornamentika lényegét, szerkezetét és történetét kell megismerni.

A rajzolás tulajdonképpen rögzített kézmozdulat, a kézmozdulatot felfokozott lelkiállapot váltja ki. A kézmozdulat lehet spirituális jelenség megjelenítése is. A felfokozott életérzés élményének kétféle kiváltója lehet, a hiányérzet és a beteljesülés. Mindkettő a vágy körül forog tehát, a lelki élet vallási felfokozásáig folytatódik, s különféle vallási rítusokban és ceremóniákban teljesül be. Ezek kifejezési módja ünnepélyessé teszi a mozdulatot. A magyar népi ornamentika mindig adott tárgyhoz, adott anyagra készül, nem öncélú, mindig zárt kompozíciójú, vagyis zárt geometriai felületet alkot, a geometriai beosztás hangsúlyozásával. Aszimmetrikus csak akkor, amikor ritmikai kiegészítés. A magyar ornamentika nem díszítő művészet, az ornamens elvont jelkép.”

Előadássorozata általában a könyvillusztrációkról szólt, majd kedvenc témáját, a magyar népmesét vette elő, s többféle útmutatást is adott, hogy hányféle módon közelítsük meg a népmesét, hogy ne csak a szöveget élvezzük, hanem ehhez kapcsolva jelenítsük meg képben a történetet. Jaschik szerint ugyanazt a mesét többféle módon lehet megközelíteni, több stílusban, többféle technikával. Hogy melyik lesz a végleges, függ attól, aki illusztrál, vagy a megrendelőtől. (A megrendelőt nagyon nagy hatalomnak tartotta, akit ki kell szolgálni, de nem szolgai módon, nem kell mindenben utána engedni, mert lehet, hogy van elképzelése, van pénze, de nem biztos, hogy művészi ízlése is van. Egy bizonyos szinten alul – hangsúlyozta – nem szabad dolgozni.)

(Szilágyi Ildikó, animációs filmtervező)

Különböző helyeken tanítottam, az egyik tanfolyam egy gyár kultúrházában volt, a másik az Iparterv, amely szakmailag felkészült, rajzolni tudó fiatalokból állt. Rájöttem, hogy a régi, hagyományos módszerekkel, amelyekkel középiskolákban tanítottak még a legutóbbi időkig is, nem lehet az érdeklődést felkelteni – főleg a fiatalok között. Hamar ráunnak arra, hogy lerajzolnak egy tárgyat vagy egy csendéletet.

Jaschiknak volt egy nagyon jó ötlete, hogy ne a rajzolás legyen a főcél, hanem hogy mindig valamire használjuk fel a feladatot. Őt utánozva megismertettem a technikákat, a különböző anyagokat, a ceruzát, az akvarellt, a pasztellt, a temperát. Két-három héten keresztül ugyanazzal a technikával foglalkoztunk, utána áttértünk a másikra. Átvettem Jaschiktól, hogy másolás helyett az elkészült mű mindig valami ötlettel párosodjék. Jaschik például lerakott elénk egy gyufásdobozt, hogy tessék ebből egy plakátot rajzolni. A gyufásdobozt persze precízen le kellett rajzolni, és ez volt a cél. Ezt a módszert én is alkalmaztam, és nagyon sok gyereknél és felnőttnél hasznos volt.

(Hegyi György festő és mozaikművész)

1941-ben beiratott Jaschik Álmos rajziskolájába az édesanyám. A legfiatalabb növendékek közé tartoztam. Az ott eltöltött idő kultúrtörténeti egyetem volt számomra. Jaschik nagyon nagy hatású, színes ember volt; szünet nélkül beszélt, és minden szavából fontos és érdekes dolgokat tanultunk. Külön tehetsége volt ahhoz, hogy hatalmas ismeretanyagát továbbadja. Igazán felnőtt koromban tudatosodott bennem, hogy milyen ritka szerencsében volt részem. Amikor a kislányom már akkora volt, hogy hasznára válhatott volna egy hasonló lehetőség, rá kellett jönnöm, hogy ilyen már nem létezik többet. Tán azóta sem. Hiszen Jaschik már akkor mondta nekünk, hogy zenélő öngyújtók lesznek, de kultúra nem.

Ma már nem tudják például, hogy milyen spácium kell két betű közé. Ma már ki figyel oda? Senki. Olyan dilettáns dolgok vannak, hogy az nem igaz. De erre már reagálni sem érdemes. Ma már más a világ. Nem lehet elővenni a régieket.

(Hajnal Gabriella textilművész)

Gyakran látogattam a Nemzeti Színház előadásait, itt találkoztam először a Tanár úr munkásságával. Nagy hatással voltak rám a mesejátékok díszletei, a játékos képzelet és a vetített háttér elbűvölő hangulatot teremtett. Sajnos a háború ezt a szórakozást megszüntette; magántanuló lettem, a műhely-iskolába is csak 1946-ban kerülhettem, párhuzamosan a gimnáziummal, de a szünidőben egész nap.

Színházi élményeim Jaschik János vitéz-díszleteivel a fantázia világába vezettek, a Csongor és Tündében a mű előadása a legtisztább idealizmust tükrözte, néprajzi elemek felhasználásával. A kínai mesejáték, a Gyöngypatak kisasszony gyönyörű ruhaterveivel és sajátos játékstílusával keletre vezetett. Nagy siker volt a Roninok kincse. A halálon túli hűség és becsület modern drámai játékának tökéletes stílusegységét a japán nagykövet is dicsérte, úgy a korhű ruhákat, mint a hiteles megjelenítést. A beállítások újszerűsége mindenkit meglepett. Milyen varázslatos világ volt ez egy gyerek számára!

A világra való kíváncsiság velünk születik. A kultúrtörténeti előadássorozatból megismerhettem az emberiség fejlődését. Politikai, gazdasági és vallási téren is tárgyalta ezeket, s a feladatok megoldásánál alkalmazni kellett az anyagot.

Egy egészséges társadalom megbecsüli és megőrzi hagyományait; megismeri más kultúrák értékeit, szokásait, életmódját. Az előadássorozat megalapozta műveltségünket, felhívta figyelmünket a népművészeti formakincsre. A témát mindig konkrét megrendelésre kellett elkészíteni, saját ötlettel megtoldani, meghatározott méretre és nyomdai kivitelre; képessé tett arra módszerével és a munka felépítési rendszerével, hogy fejlesszem tudásomat, megoldjam a váltakozó feladatokat.

Szoros belső érzelmi viszonyt alakított ki tanítványaival. Csodálatos gyorsasággal válaszolta meg a felmerült problémákat. Ha bizonytalanságot vagy hibát látott, ötleteket adott, a technikai megoldást is bemutatta, átsegített a nehézségeken. Soha gúnyos szó nem hangzott el, csak építő bírálat, kedves segítség.

Érettségi után a Tudományegyetemen művészettörténet-néprajz-régészet szakra jártam, természetesen a Tanár úr iskolájával párhuzamosan. Sajnos másfél év után állást kellett vállalnom. Nagy megrázkódtatást jelentett a Tanár úr hirtelen halála. Felesége, Mici néni segített munkát keresni; úgy törődött velünk, mint saját gyermekeivel.

A Tanár úr azt mondta, hogy az ember élete olyan mint egy nagy tarisznya, amibe állandóan kövek rakódnak és ahogy az ember az életében tovább fejlődik, ez a tarisznya egyre nehezebb lesz, és egyre inkább fogjuk érezni a felelősségét és súlyát. Ez valóban így van, mert mindig nagyobb felelősséget kellett érezni, amikor az ember már tudta, hogy nyomtatásban fog megjelenni egy könyv.

(Urai Erika grafikusművész)

Jaschik kedvence volt H. G. Wells. Ez összekötött minket, mert én is nagyon szerettem az írót és próbáltam illusztrálni. Jaschik több művéhez, például a Dr. Moreau szigeté-hez is készített illusztrációt. Szobájában függött egy kép – a nyitva hagyott ajtón belestem – egy ember egy hatalmas talpú gépember elől menekül. Rajongtam érte, és mindent, amit mondott, bölcsességnek éreztem. Magam sem tudom már, mi az amit ironikusan mondott és mi az amit komolyan.

13 és 16 éves korom között jártam hozzá, 1950 őszéig, a haláláig. Akkor beírattak a Művészeti Gimnáziumba, de úgy gondoltam, hogy emellett járok hozzá is. Emlékszem arra amit nyilván ironikusan mondott: milyen hülyeség, hogy a munkás-paraszt származásuk alapján veszik fel az egyetemre az embereket. Szerinte az egyetlen szelektáló módszer az volna, ha megnéznék, hogy a növendékeknek milyen hosszú a fülcimpájuk, a hosszú fülcimpa a bölcsesség jele. Nyilván nem mondta komolyan, de én teljesen komolyan vettem. Az volt az elmélete, hogy az intelligencia jele, ha a fül tengelye minél inkább az áll felé halad. Ez olyan, ahogy Leonardóék tanulmányozták az emberi arányokat. Nem tudom, hogy komolyan vagy viccből, de komoly pofával mondta.

Úgy vettem ki a szavaiból, hogy a festészetet hülyeségnek tartja, és egyedül a könyvművészet a fontos. Van benne valami, mert a képet jó esetben valaki megveszi, felteszi a falára akkor azt csak az látja, aki látogatóba megy hozzá. A könyv viszont ezrekhez és milliókhoz jut el. Azt is mondta, hogy aki a grafikával komolyan foglalkozik, annak meg kell tanulnia a nyomdatechnikát. Ebből azt vettem ki, hogy legokosabb, ha elmegyek nyomdaipari tanulónak. Anyám hallani sem akart róla, és azt mondta: ha művész akarok lenni, menjek a Művészeti Gimnáziumba, ahová be is iratott. Grafikára kértem magam, de a festőszakra tettek. Úgy gondoltam, hogy közben tovább járok Jaschikhoz és a gimnáziumot valahogy majd elvégzem, de közben meghalt, pont akkor, amikor nekem is váltás volt az életemben. A Művészeti Gimnáziumban teljesen más légkör volt. Tanárom,

Kántor Andor nagybányai festő volt. A rajz, amit én szeretek, kevésbé volt érdekes. És engem is elkapott a gép, hogy festő legyek. Azt a paksaméta rajzot, amit Jaschiknál csináltam, túlhaladott dolognak éreztem, és tűzre dobtam, amint utána is rendszeresen megtettem korábbi rajzaimmal. Később megbántam, mert volt köztük néhány nagyon jópofa.

(Major János grafikusművész)

15 évesen, gimnazistaként kerültem Hozzá. Műterme akkor a Deák Ferenc téren, előzőleg a Bakáts téren, később a Liszt Ferenc téren volt. Évtizedekkel előbb az Iparrajz Iskolában volt tanár, majd igazgató; a korszakban – ami számomra 1936-ban kezdődött – már régen magániskolája volt, nagy látogatottsággal. Az idősebbek számára, amilyen akkor én is voltam, hetenként kétszer délután 4-8 óráig volt tanítás, a felnőttek számára – akik nem jártak más iskolába – 9-14 óráig mindennap. Diáklányként évekig a délutáni, érettségi után pedig a délelőtti tanfolyamon vettem részt, tehát mindkét időpontban tanultam.

Miután ezen a pályán maradtam – bár személyes összehasonlításom nincs – máig is úgy értékelem, hogy a Tanár úr különlegesen széleskörű és nagyszerű pedagógiai munkája felért a Képzőművészeti vagy Iparművészeti Főiskolával. Mint szakmájának nagyszerű tudója, manuálisan és elméletileg egy személyben annyit adott tanítványainak, ami szinte egyedülálló.

Alkalmazott grafikával foglalkoztunk, plakátokat, könyvcímlapokat, illusztrációkat, prospektusfedeleket, papírszalvéta-terveket, levélpapírdoboz-fedeleket, díszcsomagoló papírokat készítettünk. A Tanár úr nagy súlyt helyezett a betűkre. Sok rajz úgy készült, hogy pl. egy selyemkendőt kitettek az asztalra és abból kellett kompozíciót készíteni, tehát természet után rajzoltunk. Akvarellel, temperával, szénnel, színes ceruzával dolgoztunk, olajfestékkel nem, mert az a festészet eszköze. Linóleummetszeteket is készítettünk, az alapját is magunk csináltuk.

A Tanár úr csoportjával szinte minden nyáron két hétre elutazott, kibérelt egy házat vidéken az iskola számára. Ilyenkor természet után rajzoltunk. Egyik alkalommal Csesztvén voltunk, a Madách birtokon. Nagy élmény volt két kollegámnak és nekem, hogy Madách Imre fiúszobájában laktunk. A háziasszony Madách Imre leszármazottja volt, a nehéz gazdasági viszonyok miatt adta ki a kúriát.

Havonta egyszer egy művészeti korszakról egy növendék előadást tartott, én például a reneszánszról beszéltem. Az ilyen beszámolókat komoly előkészület előzte meg, adatgyűjtés és sok olvasás. Miközben dolgoztunk, a Tanár úr korrigálta rajzainkat és közben szakadatlanul beszélt, magyarázott, színesen és lebilincselően. Asszisztense Benedek Kata grafikusművész volt. Ő Jaschik tanítvány volt. Nagyon szerettük. A Károlyi Palotában rendezett Jaschik-kiállításon még személyesen jelen volt, a tanításon kívül főleg könyvillusztrátorként működött, kiállításokon napjainkban is megjelennek néha munkái.

A Tanár úr célja olyan nemzedék nevelése volt, amelynek komoly szakmai tudása, sokrétű elméleti és technikai képzettsége van. Minden tanítványának ismerte és figyelembe vette a képességeit. A tanítások jó hangulatúak és kellemesek voltak, mindenki szívesen járt az órákra, és ezt rangnak tekintette.

(Kelemen Antalné, Falk Daisy)

Pályafutásom során, akinek csak beszéltem Jaschik Álmos pedagógiai tevékenységéről, úgyszólván egy mondattal elsiklott felette, a szecesszió skatulyájába sorolva a mestert. Mindig keserűség fogott el a hiányos ismeretek és a helytelen megítélések hallatán.

A Tanár úr, noha fiatalkora a szecesszió idejére esett, későbbi korszakában elhatárolta magát a századforduló ízlésvilágától. Akik hozzá jártunk, mindannyian tanúi voltunk határozott, szinte türelmetlen intelmeinek, amelyekkel tanítványait a haladás, a korszerűség, a jövőbe tekintés felé terelte. Ezt bizonyítja az is, hogy iskolájának tanmenete, munkarendje szoros rokonságot mutatott a Bauhauséval. A század első felében működő szabadiskolák laza, olykor bohém művésznevelése helyett a megélhetést biztosító alkalmazott grafika szigorú és módszeres elsajátítása volt a cél.

Külön kell szólni arról, hogy a Tanár úr nem a saját stílusát tekintette követendő példának, sőt kifejezetten tartózkodott attól, hogy tanítványainak megmutassa rajzait és képeit. Számtalanszor ismételte, hogy mindenkinek a maga útján kell járnia, de ismernie kell a modern kor minden újító törekvését és minden úgynevezett „izmusát”. S mindenekfelett nem szabad elfelejteni, hogy soha nem a stílus minősíti a művet, hanem a szellemi tartalom és a szakmai színvonal.

Pedagógiájában a legfontosabbnak az erkölcsi alapállást tartom. Megkövetelte, hogy minden munkán – iskolában és iskolán kívül – a legteljesebb odaadással és igényességgel dolgozzunk, tisztességesen fejezzük be, tekintet nélkül arra, hogy mi a fizetség érte, és mennyi idő áll rendelkezésünkre. Tiszta lelkiismerettel állíthatom, hogy életem folyamán ebből a tanításból nyertem a legtöbbet.

(Kolosváry Bálint, grafikusművész)

Iskolájának kidolgozott tanterve volt, de a feladatokat minden növendék, saját tempójának megfelelően oldotta meg. Ki volt függesztve egy tábla, amelyen a mesterség alapelemeit jelentő kb. 8-10 tétel szerepelt a nehézségi foknak megfelelő sorrendben beszámozva. Már nem emlékszem minden tételre. Amikor a végére értünk, újra kezdtük, de a technikai kivitelezés magasabb szintjén. Az első forduló csak ceruzarajz volt, a második egy szín, a harmadik két szín, a negyedik három szín használata. Ezt követte az aquarell egy színnel, két színnel és három színnel, majd a tempera, tollrajz, stb.

A technika a nyomdai kivitelezéshez alkalmazkodott. A három színnél több sem lehetett, mert az drágább lett volna. Megtanította, hogy a három szín segítségével hogyan lehet több színt kihozni egymásra nyomással. A témához szükséges tárgyakat megkaptuk, de csak az első fordulóban lehetett azokat önmagukban, minden jelentés nélkül ábrázolni, később a feladat tárgya csupán része kellett legyen egy kompozíciónak, plakátnak, illusztrációnak, stb. Itt már a fantázia is szerepet kapott a feladat megoldásában. A tárgyrajz lehetett egy-egy áru reklámja, de bármi más is, a perspektíva mesebeli város képe, vagy könyvillusztráció, és így tovább. A betűrajz önálló stúdium volt, ugyanakkor minden rajzot el kellett látni felirattal. A szöveg a fantáziánkra volt bízva és meg kellett felelnie a rajz rendeltetésének. Könyvcímlap, a színházi plakát szövegénél követelmény volt, hogy a betűk típusát a rajz stílusához igazítsuk.

Emlékezetes maradt számomra az ahogy a hibák kijavítására tanított. Alkalmazott grafikusok lévén számolnunk kell azzal, hogy a munkát határidőre kell szállítani. Ha elrontottunk valamit, lehet, hogy nincs idő újrakezdésre, meg kell tehát tanulni a hiba kijavítását. Ez részben technikailag történt, részben pedig ismét a fantáziánk segítségével: hogyan lehet pl, egy pacát a kompozíció részévé alakítani. Itt érvényesült legjobban Jaschik humora. Az volt a véleménye, hogy inkább hibázik, aki fél. Aki megtanulja hibáit kijavítani, már nem fél annyira, és nem is hibázik annyit. Nincs kijavíthatatlan hiba; ezt később életünk másmás területén is alkalmazni tudtuk.

Felhívta a figyelmet arra, hogy mindig megrendelővel állunk majd szemben. Nem mi választjuk ki munkánk tárgyát. Kapcsolatunk a megrendelővel nem mindig felhőtlen. A munkára szánt pénz meghatározza a kivitelezés módját, a megrendelő ízlésével sokszor nem egyezik a mienk, a megrendelő nem mindig teljesíti időben a kötelezettségét, tőlünk azonban megköveteli a határidő betartását. Mindenkinek magának kell eldöntenie, hogy elég erősnek érzi magát a konfliktusok megoldására, hogy elegendő-e a fantáziája, és hogy a mesterségbeli felkészültsége megfelel-e annak, hogy életét e munkának szentelje.

Ha például emberi arcot rajzoltunk, és gúnyos mosolyt, vagy bánatos kifejezést akartunk ábrázolni, tudnunk kellett, hogyan érhetjük el a kívánt hatást. Az alkalmazott grafikusnak ugyanis nem ül mindig ott a modellje. Edzeni kellett a szemünket tömegjelenetek ábrázolása esetére, hogy az adott kereten belül milyen részlet fejezi ki a kívánt hatást, Más téma volt egy plakát megtervezése; megtanított arra, hogy nyitott szemmel járjunk az utcán, mérjük fel, milyen plakátok uralják az utcaképet és képzeljük el, hogy ezek között mi módon hívhatná fel magára a figyelmet a mi munkánk. Sokszor éppen a divatos technikák ellentétének alkalmazásával. Rajzainkat kifüggesztettük egy táblára, hogy társaink megbírálhassák, mi meg hozzászokhassunk a bírálathoz.

(Gyürky Katalin, régész)

Nem csinált titkot felismeréseiből. Iskolája azért volt különleges, mert értő tervezőket, jó grafikusokat nevelt, azzal a hittel, hogy a készség, a kedv és a tehetség kitartással felfokozható; míg a legfényesebb talentum is elsikkad szorgalom és céltudatos munka nélkül. „A tudás soha nem köti gúzsba a tehetséget” – mondta. Ezért tanított meg mindent, ami megtanítható. Pedagógiai képességét igazolja, hogy közepes képességű tanítványai is világszerte helytálltak.

Etikája – a valós tudás, a fáradhatatlan munka, a tanítványok képességeinek felszínre hozása – kizárta, hogy epigonná váljunk.

A pénz nem érdekelte. A tandíj mérsékelt, sőt személyre szóló volt az elit iskolának számító intézményben. Polgár-, báró-, munkásgyerekek ültek egymás mellett. Egyszerre négy évfolyam volt körülötte; a munkanapot a növendékekkel töltötte. Kimeríthetetlen tudásával a világot tárta elénk, miközben korrigált. Ars poeticáját – az élet spirálmozgás-törvényét – a ritmust, és mindennek mindennel való összefüggését magyarázta. Az életbe kilépve meg tudtunk élni a tőle kapott útravalóval. A legkisebb feladatnak, a legegyszerűbb rajzi megoldásnak is magas szintűnek kellett lennie. Erre alapozta tanmenete hat fő feladatát; a perspektíva, a tárgyrajz, a természeti forma, a drapéria, a betű és az ornamentika – ezen belül a magyar népművészet – tanítását. Tanított kosztümtörténetet, és egyéb, a színházművészet tervezéséhez nélkülözhetetlen tudnivalókat is.

(Láng Éva, költő)

A legnagyobb jelentőségű az volt számomra a Jaschik iskolában, s ezt a Tanár úr személyének köszönhettem, hogy sokminden iránt felkeltette az érdeklődést. Nemcsak azért volt jó odajárni, mert rajzolni tanultunk, hanem mert egy bámulatos tudással rendelkező személlyel volt kapcsolatunk, akit reggeltől estig szívesen hallgattunk. Nem úgy tanított, ahogyan azt más iskolákban, vagy később a főiskolán tapasztaltam, ahol a mester időnként bejött, és végigjárta a növendékeket. Ő reggeltől estig jelen volt; állandóan közöttünk tartózkodott. Ezalatt bőkezűen ontotta tudását, lehetetlen volt nem figyelni rá. Ha belejavított a munkákba, azt azzal a szándékkal tette, hogy ösztönzést adjon, hogyan folytassuk tovább, amit elkezdtünk, esetleg ötletet, hogy mit hogy lehet megoldani.

Az ornamentika hasznosítása ugyanúgy történt, mint minden egyéb tárgyé, modellé. Megmaradt jegyzeteimben találtam egy részt, ahol az ő előadása alapján a magyar népművészet motívumait elemeikre bontottam, és a motívumok elemeit dolgoztam fel, legapróbb részleteiket, más és más módszerrel. Nyilván megvoltak neki a saját gyűjtései is, amikről mi nem tudtunk. Ő magát az ornamentikát egészében is rendkívül fontosnak tartotta, s ennek köszönhető, hogy valamennyiünkben sikerült kialakítania az összes népek ornamentális művészete iránti szeretetet és megbecsülést.

Az iszlám miniatúrák ornamensét vagy valami keleti ornamentikát fel kellett dolgoznunk, így számos motívumot megismertünk; ezeket természetesen le is kellett tudni rajzolni, nem öncélúan, hanem átalakítva, s különböző feladatokhoz alkalmazva azokat. Az ornamentikának, mint a művészet egyik megnyilatkozási formájának a szeretetét mindannyian, akik hozzá jártunk, neki köszönhetjük. De nemcsak az ornamentikával kapcsolatban voltak kidolgozott elméletei; minden, amit tanított, egységes gondolati rendszerbe illeszkedett. Tanultuk a fa természetrajzát, s ennek során olyan spirálrendszerrel ismertetett meg bennünket, amely minden fa struktúráját és ábrázolási lehetőségeit meghatározza, természetesen sajátos karakterükön belül. Az élet mindenfajta megnyilvánulási formáját erre a spirális mozgásra vezette vissza, amin nemcsak azt kell érteni, hogy a világban ez a mozgás érvényesül, hanem azt is, hogy minden ebben a mozgásban előbbre is halad. Ehhez a spirálmozgáshoz kapcsolta magát az emberi mozgást is. Összefüggést teremtett a lépésmozgásban, a ritmusban, a tenger mozgásában, a hullámvölgyben, s mindezeket a spirális mozgásokat egy rendszerben dolgozta fel. Ez is hozzásegített bennünket ahhoz – az elméleten kívül –, hogy segítségével jobban megtaláljuk a különböző összefüggéseket. A spirál, mint az élet mozgása, kapcsolódott egyben a ritmus felépítéséhez is, a ritmus felépítését pedig az ornamentikával is kapcsolatba hozta. Amikor az ornamentikát tanította, azt nem csupán mint egy rajzos megnyilvánulási formát tárta elénk, hanem az ornamentika kezdeti stádiumait tekintve elsősorban mint mozgást, ahogyan az a „primitív” népeknél mozgásban, dobbantásban, táncban fejeződött ki.

(Gera Éva festőművész
és Fillenczné Benisch Vera iparművész)

1939-től 1944-ig jártam Jaschik Álmos rajziskolájába. Az iskolában egy paraván előtt igen ügyesen el voltak helyezve különböző tárgyak. Nem mint egy csendélet, hanem egymástól függetlenül. Például: egy nagy masni fényes anyagból, egy mintás függöny szép redőkbe félrekötve, dobozok, üvegek, hengerek, stb. Nagyszerű feladat volt, hogy nem csak magát a tárgyat kellett lerajzolni, hanem például egy plakátba belekomponálni. Végtelen variáció egy kis fantáziával. Tehát minden feladatot úgy oldott meg mindenki, ahogyan kedve tartotta. Masni: bohóc nyakában, zsiráf hosszú nyakára kötve, kislány nyakában, hajában, ajándékdoboz szalaggal átkötve masnira, stb. Dobozok: különböző kis házak és így tovább a végtelenségig. Egy dobozból, de lehet, hogy egy kalapból, összehajtogatott cédulákból kellett egyet kihúzni, amire rá volt írva a feladat. Illusztráció: idősebb férfi lenéz egy ház belső udvarára a folyosóról. Ha kész volt a „mű” mindenki körbe járt, jól szórakozott, hogy ki mit rajzolt. Rendkívül fontos volt a betűírás. Külön tanultunk írástörténetet is. Nagy hangsúlyt kapott, hogy hogyan kombináljuk a rajzba a szöveget. Szép betűket és pontosan kellett írni. Azt hiszem, mindenki megjegyezte egy életre, hogy a betűket úgy kell egymás mellé tenni, hogy ne „lukadjon” vagy „ragadjon”. A betű formájától függ, hogy milyen távolságra legyenek egymástól.

Hetenként kétszer volt modellrajz. Volt egész alak, vagy csak fej. Dolgoztunk ceruzával, krétával, szénnel, tussal, aquarellel, de portrét csináltunk aprólékosan kidolgozva, miniatűr technikával is.

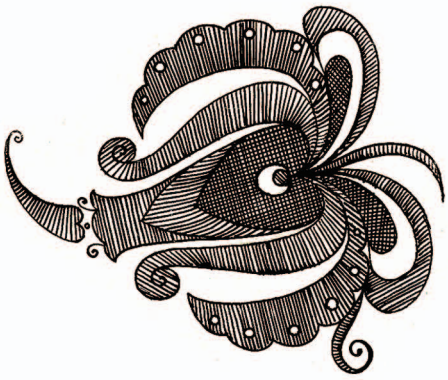
Külön nagyszerű volt, hogy minden nyáron volt művésztelep. 1942-ben Mátraszentimrén voltam egy hónapig. Nagyon pontosan be volt osztva a munka. Délelőtt, délután 4-4 órát dolgoztunk. Volt alakrajz, palóc menyecske csecsemővel, férfi kaszával a vállán, parasztember kalappal a fején, kalap nélkül álló pózban, azután mintha menne (járás közben). Fát, virágot, tájat rajzoltunk színesen, krétával, aquarellel.

Rendkívüli volt, ahogyan egymás mellett ültünk a hosszú asztaloknál. A kispolgártól a nagypolgárig, sőt, az arisztokratáig. A szegénytől, aki tandíjat sem fizetett, a jómódú, sőt gazdag tanítványig mindenki egyforma volt.

Hálás vagyok a sorsnak hogy ebbe az iskolába járhattam, amely a háború alatt is a béke szigete volt.

(Fillenzné Benisch Vera, iparművész)

Voltak olyan nyári szemináriumok, pl. az ún. arcjáték-szeminárium (mimikai tanfolyam, amelyeken a hangulatok, indulatok megnyilvánulásait részletesebben meg lehetett tárgyalni. A nyári tanfolyamokon föl volt téve a falra 20 ív csomagolópapír és a tanár úr színes krétákkal és rajzszénnel fölfegyverkezve tartotta az előadást. Jobban szeretett szénnel rajzolni csomagolópapírra, mert krétával a fekete táblán csak negatív képet lehet rajzolni. Utána általában lefújta színtelen lakkal a vázlatot és egy ideig megőrizte. Visszatérve az arcjáték-szemináriumra, ehhez kartonból mindenki készített egy sablont. Ez az arc, illetve az emberi test fő vonásait tartalmazta, amelyek köré gyorsan meg lehetett rajzolni a lényeges mozdulatokat vagy mimikát. Egy kétórás előadáson 10-20 fej futott le, mindegyiknél az embert sablonnal megadta és az adott alapvázlatba rajzolta be, hogy melyik izom mozgásából kifolyólag vág az illető jókedvű vagy szomorú arcot.

Ugyanígy testre is volt sablon, amikor az ún. alakrajz-szeminárium folyt, amelyen a teljes ember mozgását gyakoroltuk. Ez hasonlított a rajzfilmkészítéshez, amellyel a tanár úr és néhány növendéke egy időben kísérletezett. Emlékszem a technikai kellékekre, az üvegasztalra, amin a rajzfilmet készítik, a fázisrajzokat. Az alakrajz, tehát a teljes figura mozgását tárgyaló szemináriumon elmondta azt is, hogy a híresebb rajzfilmiskolák milyen technikákkal csinálják a rajzfilmet.

(Koós Árpád, híradástechnikai mérnök)