

## MAGYAR FESTŐK RÓMÁBAN

M<sup>AJDNEM</sup> EGY FÉLEZREDEV telt el azóta, hogy a magyar költők és művészek egy kis csapata a Dél nyugodt szépsége után áhítozva, Itália földjén kereste a magyar művészet kertjét éltető vizek forrásait. Azóta ez a reneszánszkori olasz hatás felszívódott a magyar kultúrába, nem mint idegen anyag, hanem mint táplálék, nem mint szellemi nyűg, de mint önmagunkra eszméltető ihletés. A Szent István óta egyre jobban tudatosuló folyamat ekkor teljesedett ki és mi végkép a latin Európába oltódtunk be, mint a szellemi hasonlóság kibogozhatatlan szálaival távoli tájakról ide vonzott különös rokonok. Az olasz és a latin ihlet nagy köröket vetett, gyűrűzéseinek finom utórezgéseit szinte lehetetlen lemérni. Alig lehet megállapítani, hogy hol kezdődik az idegen és hol a sajátosan magyar Balassa verseiben vagy egész a népművészetig alászálló reneszánsz virágos menyezetein és faragványain, miért gondolkozunk latinosan és miért érezzük Horatiusi kissé a miénknek is? Mindez válasz nélkül maradó kérdés, de egyben bizonyágtétel is az egykori lovas nomád magyarság önkéntes és belső latinosodása mellett.

A politikai helyzet és a körülmények a germán világ vonzáskörébe utalták a magyarságot. Századokra szinte eltorlaszolódott előttünk a Róma felé, de önmagunkhoz is vezető út, elannyira, hogy mikor a múlt században a magyar festészet új erőre kapott, úgyszólván kizárólag Bécs és München volt a magyar művészet külföldi fóruma. Az olasz művészet különben is e korban mélypontján állott. Rahl, Piloty, Rethel és a különböző akadémiák szellemi befolyása nehezedett rá művészeti életünkre. A német művészetben ekkor nem épp a legkiválóbb mesterek voltak a hangadók, úgyhogy ez a hazájában is másod, sőt harmadrangú irányzat a tőle lényegében különböző magyar művészi érzést teljesen elkorcsosította. Egyes elfogult és nem mindig jóhiszemű szemlélők a magyar művészetet német gyarmatnak szeretnék feltüntetni. Ez a megállapításuk a XIX. századra vonatkoztatva csak annyiban találó, amennyiben a német művészet hatása nem a magyarság sajátos teremtőerőinek a kiműveléséhez, hanem azoknak — a gyarmatosító politikában észlelt jelenségekhez hasonlóan — teljes elsorvasztásához vezetett. Művelődésünknek a mostoha történelmi viszonyok által okozott szaggatottsága következtében szüksége volt valamilyen szervezesebben fejlődött külföldi művészet ösztönzésére, s ha ez a kapcsolódás a németnél velünk rokonabb alkatú latin kultúrá-

hoz fűzhetett volna, múlt századi művészetünk színvonala jóval magasabbra szökött volna fel. Alig néhányan voltak csak, akik a német kultúrának ezt a határzárát áttörték és a latin égbolt csillagzataihoz kezdtek igazodni. A francia művészet igazi fényét Pannónia lankáin csak a századforduló után tükrözte egyénien vissza a nagy dunántúli triász: Rippl-Rónai, Csók és Vaszary.

Már a század első felében is akadtak művészek, akik Itáliába vándoroltak, de őket inkább az olasz táj romantikája vonzotta, mint az olasz művészet formai tökéletessége s napjainknak kellett eljönnie, hogy a festők ne érzelmes sóvárgásaik kiélésére, hanem az örökkévalóság jegyében látni és mesterséget tanulni menjenek a művészet klasszikus fészéjére. Századunk első évtizedeiben a művészet glóbuszán jelentős változások állottak be. A német művészet az expreszszionizmus szenvedélyes és vad fináléja után a Vogelweidék és Wolframok költészetének mesterdalnoki rímfaragásba való zuhanását százszorosán meggyorsítva a kézművesség színvonalára süllyedt. A francia festészetben e nép jellemző racionalizmusa síkmértani kísérletezésekkel, könnyedsége pedig bohóckodássá torzult. A kristályos francia formák most végső következetességgel egy szervesen jegecesedő elvont kristályvilággá merevültek. Az absztrakciónak és formalizmusnak erre az útjára a földhöz kötött és vaskosabb magyar képzelet már nem követhette a franciát. Ekkorra a nagybányai festőiskola hóm talajba elültetett tölgye is száradozni kezdett. Váratlanul azonban hosszú szünet után új erőre kapott az olasz művészet. A futurizmus forradalmi dinamikája után megacélosodva, a fasizmus által felélesztett latin hagyomány jegyében az olasz festészet újra monumentális feladatokra vállalkozott. Ez volt az a pillanat, amikor a magyar művészet újra a kultúra „alma Mater.”-éhez fordulhatott tanácsért. A termékeny alkalmat a kor valóban reneszánsz távlatokba kívánczó minisztere, Klebelsberg és a létrejött római Collegium Hungaricumnak és művészeti működésének legfőbb szellemi irányítója, Gerevich Tibor ismerte fel. Tanulni, ihletet meríteni, önmagára eszmélni és egyéniséggé izmosodni a magyar festők újra Rómába mehettek. Működésükben újra bebizonyosodott az, hogy az olasz ég és a latin föld nem ejt szolgaságba, nem nyűgöz le, hanem ápol és felemel. Ahogy Goethe, Bachofen, Marées és még annyian vágyódtak a ködös északról Itáliába, hogy háborgó germán érzelmeiknek világos formát adhassanak, úgy vándoroltak most Rómába a magyar művészek, nem azért, hogy magyarságukat megtagadják, hanem, hogy minél nagyobb kultúrával fejzessék ki. Közöttük, a sok különböző egyéniség között a közös iskolázottság finom szálai fonódtak, úgyhogy az ő művészetükkel kapcsolatban méltán beszélt Gerevich az azóta már köztudatba is átment „római magyar stílusról”. Ez az iskola a legjobb értelemben véve modern, de nem rombolóan forradalmi, hiszen Róma földjén még a forradalmak is klasszikus arányok között zajlanak le. Nem forradalmi, mert nem zúz porrá semmi értéket, sőt inkább úgy jut el az újhoz, a maihoz, hogy ősi szépségű hagyományokat épít és fejleszt a XX. század szellemének megfelelően tovább. Az antik formatökély, Giotto ereje és méltósága, a korareneszánsz nagy mestereinek, egy

Piero della Francescának hűvösen tiszta és mégis telten zengő formaköltészete ihlette meg a XX. századi olasz iskolának, a novecento-nak a művészetét, s az általa közvetített hagyomány a sajátos magyar látásmóddal és vérmérséklettel találkozva és megszínésedve hozta létre a római magyar stílust. A római iskola azonban tág és ruganyos keret, a különböző művészeinek tarka skálája békésen belefér. A fantasztikumot kereső Istókovits, a még mindig fanyarul és csípősen erjedő Hintz, a finoman kulturált Ernőd Aurél, a hatalmas energiáktól fűtött, a festészetről szobrászatra átsapó Borberek Kovács Zoltán mind egykori tagjai a római magyar akadémiának. Épp ez a változatosság s hogy közülük nem egy alig látszik összefüggései az iskolával, dicséri legjobban az iskolát, mert a római tanulóévek nem jelentettek szellemi kényszerzubbonyt és egyenruhát, — mint egykor München — hanem mindenkit a saját hajlamai legművészebb kifejtésére ösztönöztek. Sokaknál az iskolához való tartozás nem is annyira stíluskötéléket, mint inkább színvonalat és kvalitást jelent.

Az ISKOLA NEOKLASSZIKUS MAGVA kétségtelenül Molnár C. Pál és Medveczky Jenő művészete. Nem véletlen, hogy épp ők ketten lettek a neoklasszicizmus legkövetkezetesebb hívei, mert előzőleg mindketten a francia szellem homályt nem tűrő racionális sugározásában tisztultak meg, hiszen Molnár C. Pál ereiben francia vér is folyik.

Már pedig a francia művészet egyik nézete, David, Ingres és a francia kert geometrikusán lenyírt művészete jóval hűvösebb, jóval észszerűbb, mint a zengzetesebb, áttüzesedőbb olasz. Gondoljunk csak arra, hogy a józan, már erősen neoklasszikus Perrault, a barokkszenvedélyű Bernini Louvre-terve felett Párizsban teljes győzelmet aratott. A francia szellemnek ez a cartesiani értelmi fölénye Molnár C. Pált és Medveczkyt Olaszországba is elkísérte. Molnár C. Pálban azonban nemcsak két művészeti felfogás, az olasz és a francia, hanem egész elsüllyedt, de mindig újra kísértő kultúrák, az antik és a középkor is keresztezik egymást. Ennek szinte szimbolikus kifejezője két témaköre: az akt és a vallásos ábrázolás. Az aktokon és néhány arcképén kerül a legközelebb kapcsolatba az olasz novecento irányzatban huszadik századivá újult reneszánszal. Erős perspektivikus rövidülésben ábrázolt fekvő meztelen nője, mintha Casorati egyik képeinek a részlete volna. De ő valamivel hűvösebb Casoratinál, a meztelen női formákat szenvedélymentes hideg mámorral járja körül a tekintete. A formák gyönyörében azonban telhetetlen, a körvonalak lírai lejtése, a testtömegek tiszta plasztikája az aktképek hosszú sorára csábítja. Művészetének másik véglete a vallás és az áhítat világába visz. Töretlen, szinte üvegszerűen tiszta színekkel, kékekkel, pirossal meditál az üdv története felett. Az áhítatot és az alázatot Fra Angelicotól tanulta, de az angyali mester szent naivitását valami mai intellektuális formalizmus hűti le. Képeinek márciusi bája és fagyos varázsa ebből a kettősségből ered. Látszólag csendes, eseménytelen, sőt problémátlan világ az övé, pedig néha ez a kettősség őt, a fölényt és mindennekfelett értelmes művészt is megkínózza és reménytelen

kísérletezésekbe kergeti. A neoklasszicizmus kihűlt művészet, mely a görögség forró életszereimén sóvárogva elmélkedik, de Molnár C. Pál ebbe még a keresztény középkor aszketizmusát is belevegyíti. Aktképein — noha kedveli az érzéki beállítást — a testnek nincs semmi vértől átjárt hússzerűsége, mintha fémből lennének, mintha opálból, elefántcsontból, vagy gyöngyagylóból faragta volna őket. Vallásos képein sokszor már egész tudatosan fordul valami keményebb formavilág felé. Keresi az érdes és sziklás, de mégis tündéri, fagyaltszínű tájakat, ahol nincs levegő, nincs atmoszféra, ami párába burkolna és melegséget árasztana. Alapjában véve ez a jeges ragyogás még a századvég különös szépségeket kereső szelleméből ered s nem idegen a francia költők mesterkéltsége és artisztikus tájlátományaitól. A szerves és eleven világtól való elfordulását a testformákat nem követő szegletes, gótikus ruharedők is hangsúlyozzák. Itt a drapériák ábrázolásában tör ki a higgadt felszín alól a lappangó konfliktus, mert Molnár C. Pál néhány képén csak ruhákat szerepeltet, amelyek megőrizték ugyan a test formáit, de a test maga alóluk eltűnt. Egyik angyali üdvözlésén a Madonna előtt csak egy lebegő szeráfi ing jelenik meg, a párizsi világiállítás számára festett Magyar feltámadásában pedig a nemzet fájának csonka törzse alatt üres csuhák búsonganak. Molnár C. Pál végső aszkézissel vonta le az ő neoklasszicizmusában rejtőző ellentétek következményét, a tiszta forma alatt megölte a pogány testet és kezei között csak az emberi alak szépségét megsejtető ruhák, ezek a testetlen formaburkok maradtak meg, mint ahogy a mindinkább neoklasszikussá váló Faust karjai közül is eltűnt Heléna s csak fátylait hagyta meg emlékezésül. Molnár C. Pálnak ezek a kísérletezései tisztán művészi szempontból nem mindig előnyösek, de egyéniségét mégis közelebb hozzák hozzánk, mert megmutatják azokat a töprengéseket, amelyek a mélyben az intellektuálisan szentvelen külső alatt feszengeék.

A római csoport másik kimondottan neoklasszikus tagjának, Medveczky Jenőnek a művészetében is felbukkannak franciás elemek. Alakjainak plasztikája, gondos rajza és a quattrocento festőkre emlékeztető néhol felbukkanó fanyar negédesége olaszos, de a tér, amibe őket helyezi, hatalmas síkjaival, mértani és elvont rendszereivel, kristálylapokból képződő világával a háború utáni francia művészet kereső szellemében fogant. Az a líra, amelyik Molnár C. Pálnak éteri hideg fémhúrokon csendült meg és Medveczkynél geometriai térbe van zárva, mintha az embert és érzelmeit egy kristályprizmában szemlélné, Kontuly Bélánál lágyan és nőiesen bűg fel. Kontuly a korai reneszánsz festők vonalritmusait, szép andalgó mozdulatait, harmonikus érzelmességét és átszellemült alakjait kedveli. Arra, hogy a római környezet miként tanít meg nagyban látni, jellőmző, hogy Molnár C., Kontuly, Medveczky a falképfestészettel is foglalkozott s különösen az első kettő, kinek egyik feladata (a budai Szt. Annában) egy barokk tér stílszerű díszítése volt, merített sokat az olaszországi tanulságokból.

Monumentális festészetünk legjelentősebb és legtöbbet ígérő mestere Aba-Novák Vilmos. Már az első római ösztöndíjasok bemutatásakor Gerevich Tibor észrevette, hogy Aba-Novák festészete



Molnár C. Pál : Menekülés Egyiptomba



Aba-Novák Vilmos falképe. Szeged, Szent Demeter-torony.

Foto : M. F. I. Petrás.



Szónyi István : Lófürdés. Tempera. (Radnai Béla tulajdona.)

falat kíván s azok a reménységek, melyeket e tekintetben hozzáfűzött, gazdagon megvalósultak. Még mikor kizárólag csak táblaképeket festhetett, akkor is a falfestés kérdései izgatták s annak a technikájával kísérletezett, mert a deszkalapot, melyre temperával rögzítette elképzeléseit, előbb mûmárványlappal látta el.

Róma egyébként is nemcsak nagyszerû mûvészeti, de alapos technikai tanítónak bizonyult, hiszen a festészet tudományának és a restaurálásnak olyan kitûnõ mûvész szakemberei is, mint Kákay-Szabó György és Dex Ferenc ott nevelõdtek. Mesterségbeli tudásának elmélyülése mellett Aba-Novák kétségtelenül sokat tanult úgy a XV. század mestereitõl, mint az olasz kortársaktól, de látható nyomot mûvészetében nem is annyira ezek, mint inkább az olasz táj hagyott. Itália tájait azonban nem a szokásos kékeges, tengerpartos, ciprusos romantikával nézte, hanem egy kevésbé megõrökített nézetét fedezte fel, a városképeket. A hegyen épült olasz városok viaduktjaikkal, középkori kõházakkal, zeg-zugos útjaikkal a történelem, a nép és a környezet szeszélyes, de mégis titkos erõk által hajtott képzõdményei, a quattrocento festõk képeinek háttérében bújtak meg. A magyar mûvész festményein ezek a jellegzetes háttéri veduták fõszereplõkké váltak. Van valami része a kubizmusnak is abban, hogy Aba-Novák épp az ilyen ábrázolásokhoz vonzódott. E városképek apró házai, épületei hol az élükkel fordulnak a nézõ felé, hol szögletes homlokzataikat mutatják, világos és sötétebb mértani síkok egymáshoz hajlásából állanak elõ, tehát nagyon is megfelelnek a kubista-konstruktivista ízlésnek. A modern mûvészetben annyiszor fellépõ vonzódás a kristályszerû alakulatokhoz itt újra kísért. A kubista mûvész absztrakt világot alkotott magának, Aba-Novák pedig a valóság talaját egy pillanatra sem hagyja el, megkereste a létező világ azon zúgait, ahol az élet és a történelem maga kristályosított ki ilyen képzõdményeket. Aba-Novák azonban egyáltalában nem hûvös temperamentum, már a korállszerûen kialakult kővárosok hol széles síkokkal megõrökített, hol ecsetheggyel rajzolt képébe is a szürkés és barnás alapba belevágott egy-egy harsány kék és piros foltot. Késõbb hibátlan kulturáltságát barbár vad ereje mind jobban alakította. A cirkuszok és jazz-bandok világában egész új ritmusokat, kötetlenebb szerkesztési lehetõségeket talált. A rikoltozó komédiás népség, a csepürágó grimászai, a bódékra mázolt hirdetések új, nagyon mai szépségek lehetõségeit nyújtották neki. Majd a magyarság és a parasztság felé fordult, de itt is olyan jeleneteket keresett, ahol bõ képzeletét teljesen szabadjára engedhette, ahol ember ember hátán nyüzsög, a vásárok, búcsúk sokadalmán, az árvízöntötte falvak baromi összetõdulásain. Ekkor már-már nem is komponálta képeit: erõsen expresszív, darabos alakjait fékezhetetlen tervszerûtlenességgel, vegetatív gazdagsággal ontotta a képfelületre. Már úgy látszott, szilaj vére szétör minden klasszikus keretet, amikor monumentális feladatokhoz jutva, váratlanul újra feléledtek az itáliai élmények és a mai olasz mûvészet képszerkesztési elvei. A gesztikuláló kezek és a kifejezésre torzuló fejek végtelen sorába merülést erõtjeljes latin plasztikusság váltotta fel. De a latinitás õt nem antik vagy reneszánsz változatában ihlette meg; õ egy barbárabb, keletibb,

mágikusabb réteghez, a bizantinizáló itáliai mozaikokhoz nyúlt. Ezeknek maivá frissült formanyelvében, az új olasz freskók eszméket kifejező szabad komponálási módjával magyar szent királyok és vitézek hatalmas alakjaiból Aba-Novák a festő eszközeivel falképei hosszú során egyre építi komoly zsolozsmáit (Jászszentandrás, Szeged, Városmajori templom, Pannonhalma, Székesfehérvár). Úgy hisszük, még nem mondta el a végső szót. Fejlődése a leegyszerűsödés és szilárdabb szerkesztés felé mutat.

A RÓMÁT JÁRT FESTŐK CSOPORTJÁHOZ látszólag a legkevesebb szál köti Szőnyi Istvánt. Már érett művész volt, mikor oda került, elannyira, hogy két római társa: Aba-Novák és Patkó Károly az ő befolyása alatt állott. Kevés időt töltött Rómában, stílusán az olasz ég nem sokat változtatott. De a római tanulmányoknak nem is ez a hivatása és a többi festőnél sem történt másképp: a város őket sem alakította át, csak tökéletességre nevelte. Bármily lazák is Szőnyi római kötelékei külsőleg, belső törvényszerűségét tekintve mindnyájuk közül ő a legklasszikusabb. Az ő klasszikumában azonban nincs semmi eltanult, neki a vérében szunnyad valami ősi magyar elképzelés, ami lényegében rokon a görög-latin szemléletmóddal. A római ösztöndíjasok első bemutatásakor Gerevich találóan sejtette meg, hogy Szőnyiben az Itália-élmény kifejezése később mind jobban és jobban fog kibontakozni, mert valóban úgy is történt: minél inkább teljesedett ki művészte, annál inkább vált a magyarság ősi egzisztenciális klasszikusságának legszebb példájává. Művészetével kapcsolatban, ha nagyon kutatunk ihletők után, Marées és Puvis de Chavannes jut eszünkbe, két olyan művész, akik fejlődésére az Itália-élmény volt döntő befolyású. De Szőnyinek nincs szüksége sem narancsligetekre, sem tógákra, még meztelen testekre sem, hogy képeinek valami örök, általános és mithikus jelleget adjon. Az ő klasszicitása nem csiszoltságot és racionalizmust jelent, hanem az életnek, a természetnek ősi, paraszti méltóságát. Valahogy így nézhették, ilyen mértéktartó és a talajhoz tapadó mithikus lelkesültséggel Aristophanes falusi görögjei és a kérges kezű latin szántó-vetők a világot mint ahogy Ő. Szinte megdöbbenő, hogy némely képe mögé a földhöz kötött nép életének mennyi megsejtett mithosza sűrűsödik össze. A fény, a víz, a föld, az állat és az ember valami különös, darabos és mégis eszményi archaikus idillbe olvad össze. Zebegényben, a Dunakönyök gazdag tájában a faldszagú, paraszti Hellászt találta meg. Falusiak állanak és beszélgetnek, lovakat itatnak, vagy fürdetnek, néhány suhanc vetkőződik a folyó partján, alakjuk, mozdulatak esetlen, arcuk közönséges és mégis arkádiai légkör veszi őket körül. Szőnyi csodálatos kompozíciós készsége, amivel ritmikusan fűzi csoportjait, dekoratívan és mégis méltósággal osztja el alakjait, mindent magasabb szintre emel. Néha, a gyümölcszedők, a kíváncsian összebújó falusiak, a korszóikért lehajló asszonyok ritmikusan megismételt mozdulataiban kultikus pantomimok derengenek. A paraszti élet egyszerűsége és fensége, az állati lét nyugalma örök távlatokat nyit meg Szőnyi előtt. Ahogy a tehén holdvilágos estén a mezítlábas leány kíséretében méltósággal ballag



haza, ahogyan a lemenő nap sugarai a víztől visszaverve a hömpölygő folyóban álló lovak testében összegyűlnek, van abban valami mithikus vízió, valami az emberi lélek eltemetett kultúrrétegeiből előtörő ősi képzet. Szőnyi rögszerű, fenségesen nyugodt világképébe a fény és a szín viszi bele a mélyből előtörő ünnepi exaltációt. A fény szétkeni a szilárd formákat, hogy'mindent egységes látomássá foglaljon össze. A föld, a víz, a nap, az ember, az állat mély kapcsolatokban állanak itt egymással, az elemek összefognak s a fény megújuló csodáiban Szőnyi István festményein időtlen szertartásaikat végzik.

Sem Szőnyi, sem az itt megemlített többi művész egyéniségéről nem rajzolhattunk teljes képet. Munkásságukat csak egyetlen szempontból vizsgáltuk. A Római Magyar Akadémia festőinek díszes névsorából csak azokat vontuk be tárgyalásunkba, akik ebből az egy szempontból tanulságosak. Sok jelentős értéknek ilyenformán ki kellett maradni. Ezek a magyar művészek, akik Róma örök méretei között tanulták fellendíteni a magyar festészet ügyét, sokat köszönhetnek Itáliának, de mégis művészetük különbözik az olaszokétól. A magyarban egy klasszikus szemléletmód él — láttuk Szőnyinél, aki a legklasszikusabb s egyszersmind a legmagyarabb is — de teljesen hiányzik az antik hagyomány. Az olasz azonban az antik örökség elől semmiképp sem térhet ki, vagy tudatosan követi, mint Funi, vagy gúnyolódik felette mint De Chirico, de közömbös vele szemben nem lehet. A Rómát járó magyar művész is találkozik az antik múlt emlékeivel, de azok számára nem eleven hagyományt jelentenek, hanem az idők múlására emlékeztetik. Nemcsak a romantikus lelkületű Buday római fametszetein tűnik fel a romváros felett a hőldfényben fájdalmasan nyújtózkodó csonka torzó, hanem Molnár C. Pál is a félig eltemetett tört szobrokat veszi észre, amik számára nem a pogány élet-szerelem tanúi, hanem a vanitatum vanitas hangulatának hordozói. Az olasz azonban nem a fájdalmas torzót látja meg, hanem a benne rejlő eleven szépségeszményt: a hősi gesztusokat, a testformák világos plasztikáját, a kontrasztos beállítás mozgásra kész nyugalmát. A magyar festők műveiből hiányzanak ezek a szoborszerűen nemes mozdulatok; még Patkó Károly is, aki pedig mindnyájuk közül a legplasztikusabban mintázza meg alakjait, elkerüli a test körvonalainak ezt a „bel cantoját“ és mindennapibb beállításra törekszik. De általában véve a magyaroknál a szoborszerű plasztikát mérsékelt sikeresség váltja fel. Hasonlítsuk össze Mario Sironi és Aba-Novák egy-egy falképét: az olasznál mintha mindmegannyi szobor állna egymás mellett és mögött, mindegyikük önálló kerek egész, a magyarnál pedig a mozaik, ez a kimondottan síkdíszítő műfaj volt az ösztönző s ha az egyes alakok plasztikusak is, az ábrázolásból hiányzik a termélység, úgy hogy mindnyájan a sík törvényeinek rendelődnek alá. Ugyanezt látjuk, ha Fra Pistarino és Molnár C. Pál egy-egy Madonnáját vetjük össze és jellemző, hogy ez utóbbi épp a fametszet — tehát egy síkművészet — terén jutott el szinte utolérhetetlen tökéletességhez. Vízparton álldogáló, nyugodtan beszélgető embereket festett Cárrá és Soffici is, épp úgy, mint Szőnyi, de míg az előbbiek a térbe helyezett alakok plasztikus tömörségére, zártságára törekedtek, addig a magyar

festő a magasra helyezett láthatárral megfosztotta a teret mélységétől s a színnek és a fénynek adta át a vezérszólamot. A szín a magyaroknál fontosabb tényező, mint olasz kortársaiknál s azzal együtt egy olyan hangulati és temperamentumbeli elem is kapcsolódik bele képeikbe, ami az olaszoknál ismeretlen. Casorati és Szőnyi is sokszor festett egymás mellett álló gyerekeket, rokon szellemben. Casorati az álló falitáblára, a nyitott iskolakönyvekbe síkmértani ábrákat rajzolt, hogy azok ellentéte által kiemelje a gyerekalakok szinte kugliszerű plasztikusságát. Szőnyi számára azonban a probléma nem volt ennyire formai, őt leginkább a gyerekek a világgal szemben való sejtelemmel, riadtsággal és csodálattal teli állásfoglalása vonzotta. A magyar művészek kevésbé idealizálnak, de viszont nagyon mérsékelten romantikus hangulati elemeket is belevegyítenek ábrázolásaikba. A líra vagy pedig a rapszódikus vérmérséklet kifejezése náluk nagyobb szerepet játszik. Mindenkép önállóak maradtak, egy az olasszal rokonlelkű, de mégis csak más nép világát fejezik ki. Rómában nem váltak gyökeretelenné, sőt inkább önmagukra találtak. Az Örök Város halhatatlan távlatai között azt tanulták meg, hogy mikép kell „urbi et orbi“, a nemzethez s egyszersmind az emberiséghez szólani. Munkásságuk azoknak a sokat idézett szép soroknak adott igazat, amiket a XVI. század magyar vándorának Santo Stefanoi sírjára véstek: „Roma est patria omnium fuitque“, Róma mindnyájunk hazája volt és marad.