

A MŰVÉSZET

ÍRTA

LYKA KÁROLY

AZ A HÁROM művészet, amelyeket együttesen több-kevesebb joggal képzőművészet néven emleget az irodalom és a közbeszéd, a világháború után jobban széjjelvált egymástól, mint valaha. Avulttá vált a régi szólásforma, hogy az építészet a többi művészet anyja: a típusosán mai építés számú művéről mindent, ami szobrászatra emlékeztethet, a festészetet pedig még a belsőségekből is kirekeszti, ha módja van rá. Azok a modern építészek, akik az elméleti irodalmat is művelik, nem titkolják, hogy művészeti céljaikat kizárólag építészeti eszközökkel kívánják elérni. Arról meg egyáltalán nem lehet szó, hogy a tervező építész akár pusztán építészeti tagozatokkal is festői hatást igyekeznék kiváltani, mint például régebben a barokk vagy még nemrég a romantika idejében. Ez a felfogás, az ilyen vágy nyomtalanul eltűnt s legfeljebb azoknak terveiben élhet még, akiknek építógondolkodása már jellemzi a lég jelenebb jelent.

Valamivel testvériesebb a kapcsolat a mai szobrászat és a mai festészet némely törekvése közt. Itt tehát bizonyos mértékben tovább él a kapcsolat, amely felfogás dolgában oly sokáig összefűzte ezt a két művészetet s ez még abban a külsőségben is nyilvánul, hogy a könnyű anyagokkal dolgozó és simulékonyabb festészet jár elől az új s újabb kísérletekben, míg a nagyobb tömegekkel dolgozó és lassúbbjártú szobrászat a maga rokon útjait mérsékeltebb ütemben járja. Innen van az, hogy a XIX. században az átalakító, újjáformáló erő dinamó-telepe a festők műhelye volt s ez ma is így van, azzal a különbséggel, hogy e két művészet mindegyike ma féltékenyebben őrökdi autonóm kifejezési módjai felett, mint az elmúlt évszázadban.

FESTÉSZET.

Mind a három művészet között, amelyekről itt szó van, a festészet az, amely legvilágosabban tolmácsolja a mai művészet vágyait és törekvéseit. Nemcsak azért, mert alkotásai hasonlíthatatlanul szaporábbak s így a jellemző művek sokaságából könnyebben következtethetünk célokra és azok okaira, hanem azért is, mert az engedékeny technika bővebb alkalmat ad a lélek mélyéből ösztönösen előtörő érzelmi és akaratbeli elemeknek közvetlen tolmácsolására s a képek túlnyomó része minden kívülről jövő megkötő befolyástól mentesen születik meg a műhelyben, holott a szobrász ma is legtöbbször számolni kénytelen a megrendelő kívánságaival s munkájának lassúbb menete gyakran lesúrolja a friss elgondolás hamvát. Kevés szobrász engedheti meg magának, hogy egészen eredeti elgondolása szerint teremtse műveit.

Aki csak némileg is ismeri mai művészetünket, könnyen megállapíthatja, hogy — ha csak a legjellemzőbb képeket nézzük — nem állunk egyetlen egyetemes művészeti stílussal szemben. Ennek a megállapításnak okát részben — de csak kis részben — önmagunkban kereshetjük: a ma művészete túlon túl közel esik hozzánk. Ennek az akadálnak ellenére is meg merjük kockáztatni azt az állítást, hogy ma nincs egyetemes, mindent átfogó festészeti stílus, amelybe erőszakosság nélkül beleilleszknének a legjellemzőbb mai képek. Azonban bármily sokágú is a mai festészet, talán nem tévedünk, ha az idevágó törekvéseket s azok legjellemzőbb alkotásait éppen stílussajátságaik alapján az áttekinthetőség céljából két nagy csoportba osztjuk, amelyek már eredetükben különböznek egymástól: az egyiknek főmotora az ösztönösség, a líraiság, a másiké a tudatosság, tervszerűség, a ráció. Némi túlzással talán azt is mondhatnók, hogy az egyik kötetlen, a másik kötött művészet, az egyikben több a szubjektív, a másikban az objektív elgondolás, az egyik inkább érzelmi, a másik inkább formális.* Számos átmenet köti össze a két csoportot.

Előre kell azonban bocsátanunk, hogy a közönség körében még ma is szaporán forgatott megjelölése a mai irányoknak a kubizmus, a futurizmus, dadaizmus, szürrealizmus stb. Mindez azonban a közelmúlté és a legkisebb

* Angol művészeti írók gyakran jelölik az egyiket romantikus, a másikat klasszikus művészetnek. Ez a megjelölés a fogalmak megfelelő tágításával nagyon találó, nálunk azonban annyira szokatlan, hogy használata félreértésekhez vezetne.

mértékben sem jellemzi már a ma művészetét. Elhamvadt kísérletek, amelyek azért bizonyultak életre s fejlesztésre képteleneknek, mert tisztán elméleti elgondolás volt az alapjuk. Mindenesetre beleválók a múlt történetébe, de éppen nem jellemzik a mátt. Akadt köztük olyan is, amely ugyan nem vezetett célhoz (kubizmus), de sok festőre volt mégis bizonyos hatása, amennyiben egyszerűsített formaadásra biztatta őket. S ezzel be is fejezte történeti szerepét.

Másként állunk az expresszionizmus gyűjtőnéven emlegetett iránnyal. Ez voltaképen nem jelent külön stílust, hanem szószerint a kifejezés művészete volna. Ámde a szószerint való értelmezéssel baj van, mert hiszen minden művészet, amely ezt a nevet megérdemli, kifejezés, a legrégebb időktől máig. Ennélfogva az expresszionizmus név, amely oly szapora a háború utáni, különösen a német irodalomban, elvesztette biztos körvonalait és valóban igen sokféle, egymással semmi atyafiságot sem tartó festészeti irány húzódik meg e bő bura alatt. A kritikai irodalom szerzőinek jó része e kényelmes és ruganyos címszó alá szokott foglalni merőn absztrakt jellegű festett munkákat is, amelyeknek szülőanyja nem a szemlélet, de belefoglal olyan képeket is, amelyek viszont egészen a szemlélet szülőttei, csak formaadásuk különbözik a közelmúltétól. Mi tehát e túlságosan felhígított és jellemzési erőt nélkülöző kifejezést nem fogjuk használni. Ezt a szapora mesterszót különben abból a célból alkották, hogy vele elkülönítsék az impresszionista festészetet az utána következett igen sokrétű irányoktól. Az bizonyos, hogy például a francia Manet vagy a magyar Ferenczy művészi stílusát erős különbség választja el például a francia Derain, vagy a magyar Derkovits művészetétől, de éppoly bizonyos, hogy a mai párizsi és magyar kiállításokon még mindig nagy számban szerepelnek művészek, akik az impresszionisták nyomain haladnak, mintegy 30—40 év óta. Azt hisszük, senki sem fogja tagadni e régen keletkezett s ma is meglévő irányok legjobb alkotásainak jelentőségét, hiszen nem az irány az értékmérője valamely alkotásnak, viszont azt sem lehet joggal állítani, hogy a ma művészetét éppen ezek jellemzik.

Hogy a múltat jellemző felfogás ilyen módon belenyúlik a jelenbe, nem mai eset. A festészeti és szobrászati irányok ugyanis nem úgy csatlakoznak egymáshoz, mint a lánc szemei: Botticelli még élt, amikor Michelangelo a sixtusi kápolna freskóit festette; Turner, a fényfestés nagymestere, jó ideig kortársa volt Dávidnak, a klasszicista kompozíciók, a formális művészet diktátorának. Hazai művészetünkben hasonló példákra akadunk. 1873-

bán festette Szinyei Merse Pál a Majálist, Székely Bertalan a Léda-ciklust, Munkácsy Mihály az Éjjeli csavargókat, ezeket irány, érzés, felfogás, stílus dolgában alig lehetne kortársaknak ítélni s műveiket sikertelenül igyekeznénk közös nevezőre hozni. Ez a jelenség normális és természetesen ma is így van. Kérdés azonban, vajjon van-e jogunk a jelent (a világháborút követő kort) jellemző műveknek felfogni mindazokat a képeket és szobrokat, amelyek az előző, messze eltérő régibb életérzés, felfogás, vágy és stílus szülöttei? Ezek ugyanis nem gyökereznek a nagy háború utáni életérzésben, következésképp nem is lehetnek ennek közvetlen tolmácsai. A botanikusok megalkották a reliktum fogalmát olyan növények megjelölésére, amelyek a jégkorszakban messze elterjedtek, de ma már a változott klíma következtében csak némely havason húzódtak meg széjjelszóródva, tehát nem is jellemzik a recens flórát. Csaknem így vagyunk a múltból a jelenbe átnyúló művészeti felfogásokkal is, bár a kiállítások statisztikái mást mutatnak. A számszerű összemérés azonban éppen ezen a téren nem lehet döntő. Minket itt nem a leggyakoribb művek érdekelnek, hanem az a művészet, amelyet a világháború utáni évek forrasztottak ki magukból s ezt szeretnők érzelmi, szellemi indítékaival együtt jellemezni. S itt most mindenekelőtt az a csoport érdekel minket, akik a líraibb, a kötetlenebb jellegű művek mesterei.

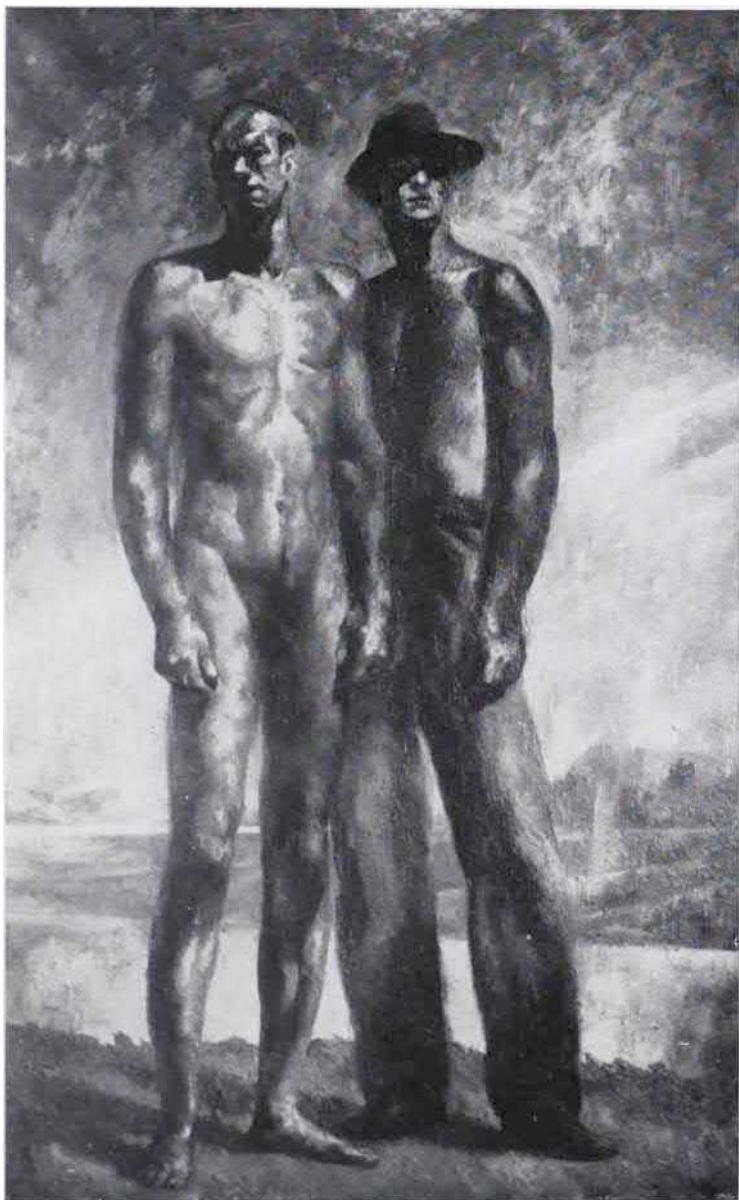
LÍRAI FESTÉSZET.

Mindenekelőtt az a kérdés merül föl, hogy mi az, ami ebben az új életben, a mai szellemi áramlatok közepette ezeket a művészeket érdekli és festésre készíti. A jó példák egész serege azt bizonyítja, hogy messze elkerüljük a novellisztikus, az irodalmi elemeket. A mai élet okmányyszerű illusztrációit hiába keresnők ebben a körben, a polgári és paraszti életnek anekdotás bemutatása eltűnt, holott még tegnap és tegnapelőtt a deskriptív festészet valóságos képeskönyvét szolgáltatatta a napi élet hol derűs, hol borús jeleneteinek, amelyek jól felhasználható ábrázolásokat szolgáltatathatnának valamely néprajzi, szokás- és divattörténeti monográfiának is. A külső világnak ilyen objektív szemlélete itt megszűnt, a kép főképpen a művész belső életét világítja meg.

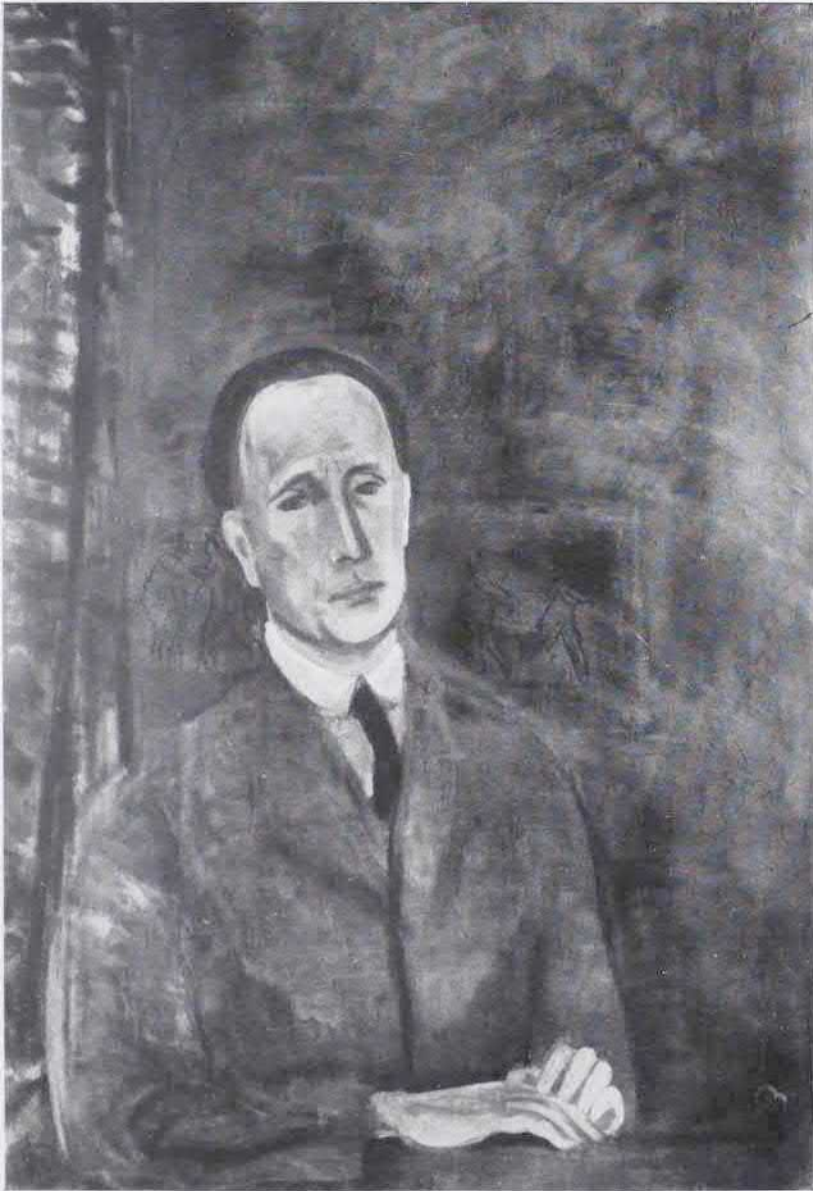
Bizonyos szempontból zárkózott művészet ez. Régebben a valóság, az élet kínálta motívumoké volt a kép alakításánál a vezérszerep, most mintha a valóság, az élet közvetlensége elől a műhely négy fala közé húzódnék.



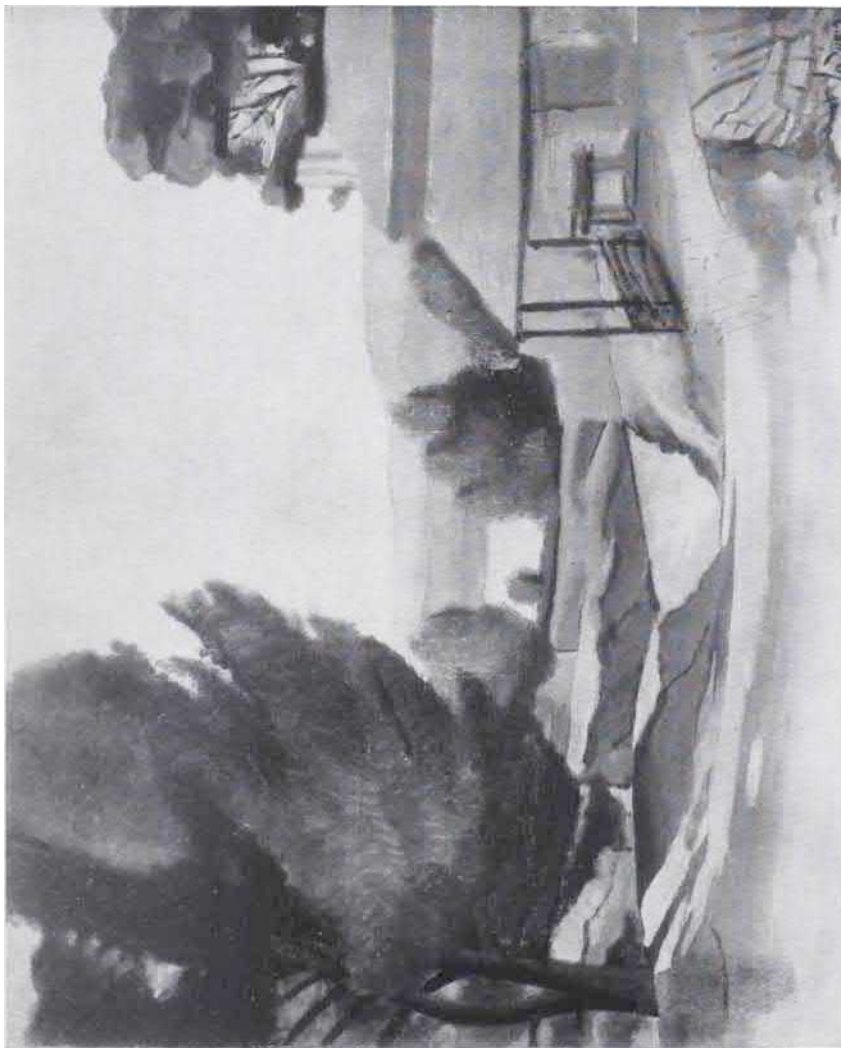
HALÁSZOK A BALATONON. EGRY JÓZSEF FESTMÉNYE AZ ÚJ MAGYAR KÉPTÁRBAN.



HEGYTETŐN.
SZÖNYI ISTVÁN FESTMÉNYE AZ ÚJ MAGYAR KÉPTÁRBAN.



ÖNARCKÉP. BERNÁTH AURÉL FESTMÉNYE.



HEGYES VIDÉK HÁZZA. a. DERAİN FESTMÉNYE



TÁJKÉP. HENRI MATISSE FESTMÉNYE.



BARÁTNŐK. UBALDO OPPI FESTMÉNYE.



NYÁR A TIRRÉNI TENGER MELLETT. CARLO CARRA FESTMÉNYE.



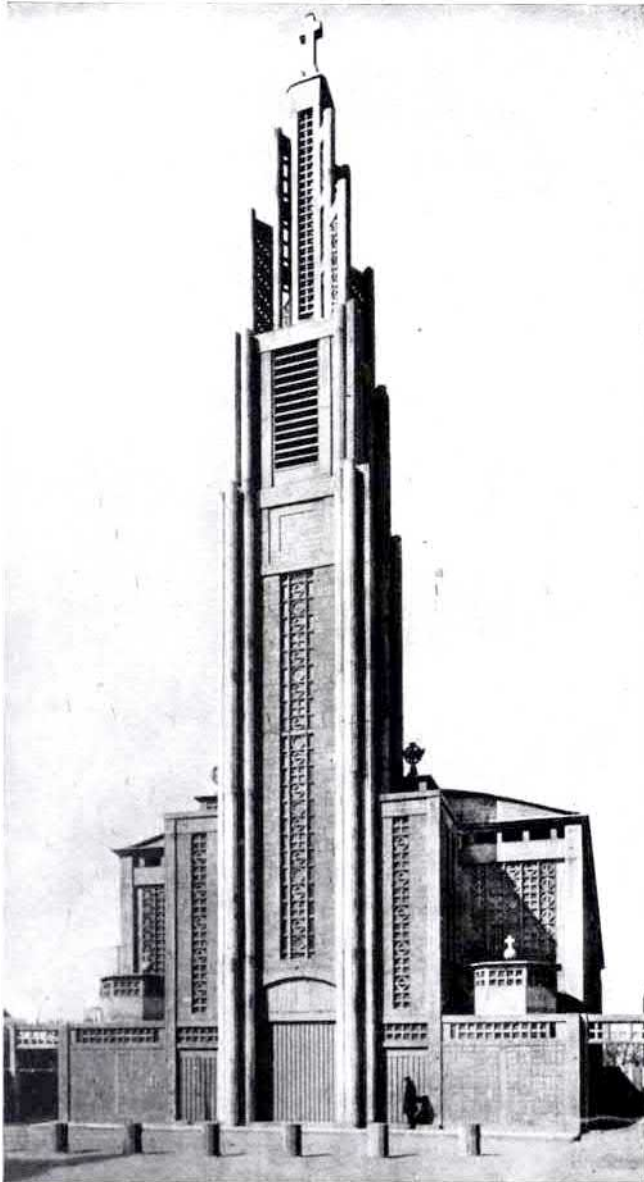
LOVAS. MEDGYESSY FERENC SZOBORMŰVÉ.



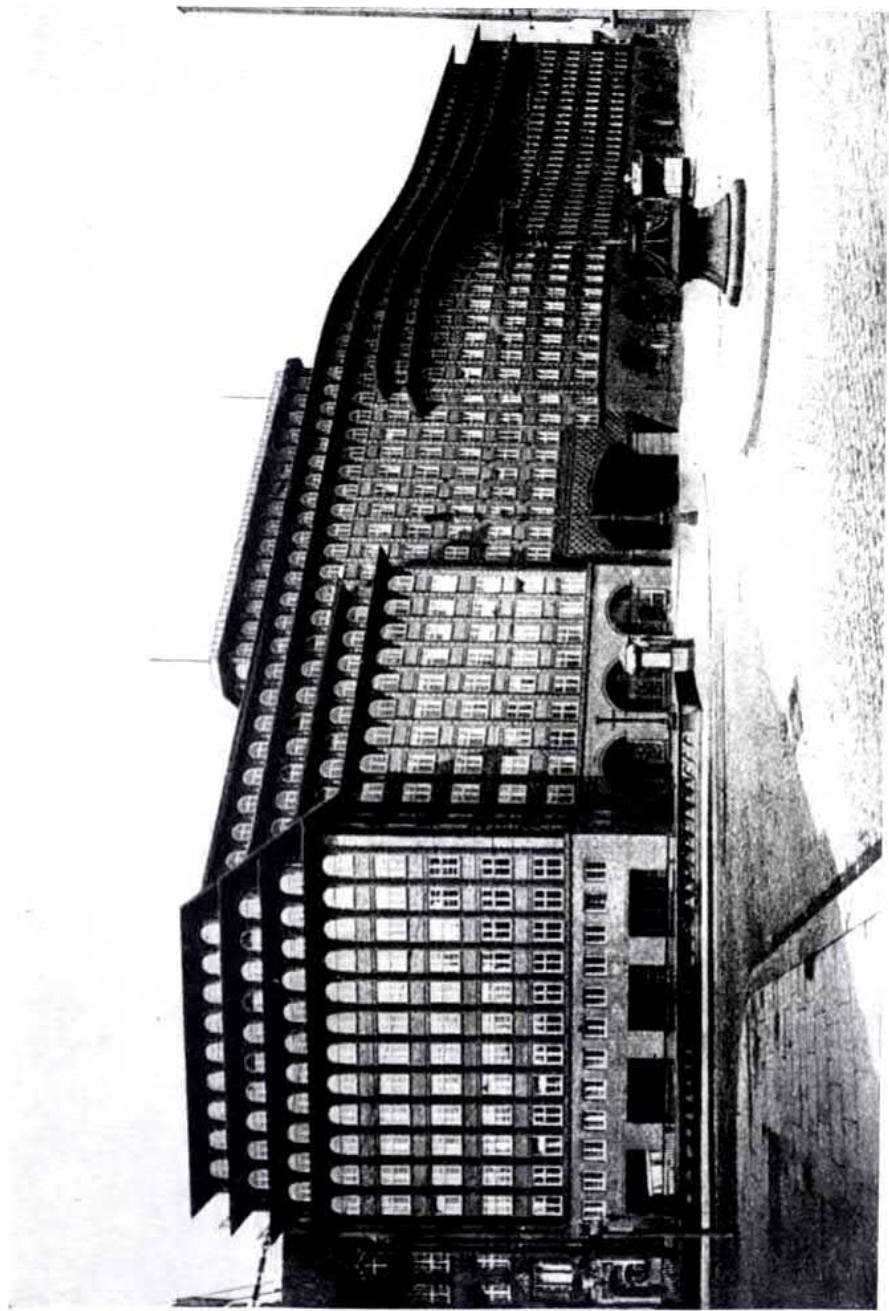
A HALOTT HARCOS. ARISTIDE MAILLOL DOMBORMUVE.



A BUDAPEST-VÁROSMAJORI R. KÁT. TEMPLOM. ÁRKAY BERTALAN MŰVE.



A NOTRE DAME DU RAINCY HOMLOKZATA.
AUGUSTE PERRET MŰVE.



A HAMBURGI CHILE-HAUS. FRITZ HÖGER MŰVE.

hogy különleges céljait elérhesse. Nem mintha a festő nem ismerné az utcát, vagy kizárta volna magát a társaságból, a modern munka forró világból, de nem ennek külső képe ragadja meg érdeklődését, hanem amit magának mindebből leszűr ama meghitt órákban, amikor a benyomások hangulattá tudnak alakulni, amikor átmentek lelkeségének szűrőjén, s így a valóság- és élet-adta élmények a képen egészen más alakot ölthetnek, mint amilyen a látott kép volt. Az ilyen kép sohasem közelítheti meg a látó tárgyilagosságát, hanem mindig erős áttétel, átírás, átalakítás, újjáteremtés, egy mindenekfelett uralkodó líraiság értelmében. A festő igazi modellje az ő belső világa lett.

Ezek a vonások egyként érvényesülnek az alakos-, táj- és csendéletképekben, bár ezek a mesterséges kategóriák elvesztették elkülönítő jellegüket (nem beszélhetünk külön figurális és külön csendélet-stílusról). Mégis leginkább az olyan képek mutatják a laikusnak is legfeltűnőbbben az utolsó két évtized idevágó törekvéseit, amelyeknek külső motívuma az emberi alak vagy emberi arc. Az ilyen képek jó része nem valamely népes kompozíció, hanem egy-két alak s ezek többnyire cselekvéstelenek. Igen gyakran szembe vannak állítva az ősi frontális értelmében, szerepük a pusztá jelenlét, gyakran szinte látomásszerűek, gyakran viszont úgy jelennek meg, mint a nehéz élet atlétái, felfokozott izomrendszerrel. Első tekintetre úgy hatnak, mintha cselekvés híján nagyfokú passzivitással állanának szemben, de csakhamar észrevesszük, hogy a lég jobbakon nem hiányzik teljesen a drámaiság, csakhogy ez itt nem külső cselekvések ábrázolásában jelenik meg, hanem megérezzük e képek nyugtalanító belső feszültségét. Egy belső, szellemi cselekvés csapódik le a képen, amely semmikép sem akar felvilágosító közlés lenni, hanem inkább legbensőbb vallomás, s ennek szülőanyja gyakran mélységes részvét a tragikus embersors iránt, gyakran az ember életbírásának ereje.

Ilyen és rokon célokkal természetesen szorosan összefügg az emberi alak vagy arc alakításának, előadásának módja. Az a festő, akinek ilyen a szellemi alkata, nem használhatja a tolmácsolás eszközét az eddigi, más célokra teremtett előadási módokat, hanem új, céljainak megfelelőbb kifejező eszközöket kell teremtenie. S ez az a pont, amelynek érintése a legtöbb ellenvetést váltotta ki a közönség körében e csoport képviselőivel szemben.

E képekről ugyanis eltűnt a „szép ember“. Legalább is abban az értelemben, amelyben ezt a kifejezést a társaséletben használják, vagy ahogy

a divatos mozgóképek mutogatni szokták. Oly műveken, amelyek az élet tragikumát vagy az élet hősi bírását kívánják sugallani, éppen e célt semmisítené meg az átlagos szépség-kánon, amely azonfelül még eltérítené a néző figyelmét éppen a legbensőbb vallomások befogadásától. Kemény, erővel telt jellemek kerülnek elének, az élet rejtélyes hieroglifjeivel arcukon s ezt csak úgy érzik behatóan tolmácsolhatóknak, ha éppen ezek és csakis ezek válnak uralkodókká a képen. De találkozunk egészen spirituális előadással is, amely lehánt az alakról minden földi súlyt és szinte csak szellemiségében érezteti velünk az embert. Ebben az esetben is természetes, hogy elvész az objektív forma, célját tévesztené minden kézzelfoghatóság, tárgyiaság, még inkább a megszokott szépség-kánonok igénybevétele.

Mindebből szinte magától következik, hogy ez a festészet eltér a közvetlenül látott alaktól s azt többé-kevésbé átalakítja egészen odáig, amit a laikus torzításnak mond, ami természetesen nem öncél, hanem a jellemzés, a kifejezés erejét szolgálja. Így gyakori látvány a vállak kiszélesítése, a fej megkisebbitése, miáltal az alak nyer tömör erejében, mert nem szagatják meg aprólékosságok. Ez az előadási mód átmegy magára az arcra is, ahol e csoport érzése szerint a finom kicsiny formák (szem, ajkak) inkább csak jelezve vannak, hogy magának az arcnak tömör egysége meg ne bontassék a képen s ne vonja el a figyelmet a fő-jellemvonásoktól, amelyek igen gyakran egy elmélyedt szellemiséget, a nehéz élet keménységét vallják szülőjüknek. Az alakítás e módja általános, megjelenési formája azonban nagyon különböző az egyes egyéniségek szerint. Vannak, akik kemény, erős fekete vonalakkal övezik körül alakjaik fontosabb formáit, hogy mentői tömörebbé és egyszerűbbé váljon az előadás s ne szórakoztassák a néző szemét az apró részletek, hanem minden súly a nagy egészen essen. Ezekből a szempontokból bizonyos atyafiságot tart sok idevágó mai mű az ókeresztény és román stílus művészetével, amely sohasem törekedett a „szép ember“ szemléltetésére, hanem — gyakran igen erős áttételekkel — szellemiséget sugallt. (Nálunk jó példák erre Aba Novák templomi falfestményei.) A renaissance-hoz szokott szemnek persze mindez idegenszerű.

Ne feledjük, hogy a nemzedék, amelyből e mai művészet kisarjadt, átélte egy világmegszárlófát s átélte annak nyomorúságos következményeit is. Amit ezekben az időkben leikébe fogadott, amit mint keserű élményt szívott magába, mindaz e komor formákat öltötte műhelyeiben. Ezek a festők szinte féltéken kerülnek a felszínes és léha élet külsőséges sallangjait. Mun-

kájuk nem pusztá keresése egy új stílusnak, hanem annak indítékai valóban benne gyökereznek életérzésükben. Nem lehet tehát szó arról, hogy valaki valahol kitalált egy újfajta festési módot s a többi most utánozza. Vessük egybe Matisse „Kertben“. Derain „önarckép“, Cárri „Beszélgetés“, Kokoschka „Nyár“ című képeit s látni fogjuk az egyéniségek igen nagy eltérését, de az érzelmi alap azonosságát. Itt három nemzet festőit soroltuk föl, tegyünk még hozzá egy magyart is, pl. Egryt („Balatoni halászok“), hogy észrevegyük mindegyiknek eredetiségét. Pedig csaknem ugyanazon időben festett képekről van itt szó (1921—23).

A „szép ember“ ábrázolásával együtt eltűnt ezekből a műhelyekből a „szép vonal“ keresése is. A klasszikus művészet egykor csodálatosan ki tudta ezt aknázni, a most jellemzett mai festőcsoport nem foglalta kifejező eszközei közé. Képzelnék el, hogy e csoport valamely tehetséges tagja megfestené Szt. Sebestyén vértanúságát s helyezzük e kép mellé Sodorna azonos tárgyú mesterművét. Az egyik bizonyára éreztetné velünk az agyonnyilazott szent testének szörnyű kínlódását, holott a renaissance-mester nem ezt a motívumot, hanem a test daliás szépségét és körvonalainak finom lendületét, ezek folyamatos hullámozását hangsúlyozta: az egyik gyönyörködtetni kíván, a másik a tragikus érzést fejezni ki.

Ugyanazokból a műhelyekből, amelyekben az imént jellemzett alakos képek születtek, került ki a tájképeknek nem jelentéktelen száma. E csoporton belül tehát alig beszélhetnénk joggal külön táj- és külön emberfestésről. Sőt a kétféle motívum igen sok képen szervesen összeszővődik. De míg az emberi alakokat mutató képeken bő alkalom nyílik az élet legemberibb hangulatainak, legmélyebben megragadott karaktereknek beható tolmácsolására, addig a tájkép csak egy, egyetlen ember lelkiségének tolmácsolására ad módot s ez az egy maga a művész. Erre felhasználhatja a táj egész geológiai rendszerét és annak szép szönyegét, az egész vegetációt. Éppen a felhasználás módjában azonban igen nagy a különbség a tegnap és a ma közt. A nagy impresszionisták a szivárvány minden színárnyalatával átszótt képét fejtették le az előttük elterülő tájnak, kiaknázták bámulatos gazdagságát, a reflexek dús pianissimóit, minden képük szinte egy-egy gyermeki csodálkozás a teremtés e remekei előtt. A lélek ilyen hangoltsága ma már nincs meg, helyét egészen más felfogás foglalta el: a tájmotívumok erőteljes birtokbavétele. A tájmotívum most engedelmes szolgálójává lett a festőnek, akinek akarata azt a maga lelki hangoltsága szerint alakítja át. Talán külsőségek hangzik, ha azt mondjuk, hogy például a dúslombú fa szinte eltűnt

e mai tájképekről, gallyainak finom arabeszkjei már alig érdeklik a festőt (legfeljebb tömörre sommázva), ellenben a fa kemény architektúrája: az oszlopszerű törzs, a vonagló kopár ágak, megfosztva levéldíszüktől, annál inkább (egy-két példa: a francia Derain, a magyar Farkas István). Ezek ugyanis erővel teljesebb, egyszerűsbitést kínáló, határozottabb formák, alakításuk több alkalmat ad a szüksézávú előadásra. Így vagyunk magával a táj terepalakulásával is. Nem a sík, hanem a dombos táj szerepel leginkább motívumként, ennek alakulása behatóbban érezteti a geológiai erőket, amelyek egykor létrehozták. Természetes, hogy ily esetben nem a földtani tanultság, hanem intuitív megérzés vezet a festőt. Egy ilyen alakításon tehát ismétlődik az, amit az emberképeken is láthatunk: csak az egész, a nagyot megragadni a maga erejében s kerülni az aprólékos részletezést. Egészen véve: a monumentalitás szomjúhozása, alapjában véve lírikus lelkületű mestereknél (magyar példák: Barcsay, Egry).

Van egy eleme a mai festészetnek, amelyről eddig nem szóltunk s ez a szín. Bár lényegénél fogva ez a fontos elem a nyelv eszközeivel szinte hozzáférhetetlennek látszik, mégis megkísértjük az e téren történt nagy elváltozás rövid jellemzését. Bármekkora is az egyéni eltérés e csoport mesterei közt, mégis találunk munkáikban néhány olyan közös, idevágó vonást, amely színértékelésüket elválasztja a közelmúlttól. Így például a meleg és mélyebbzöngésű skálák adják meg a kolorisztikus alaphangot, holott a nagy impresszionistáké inkább hideg és határozottan világos volt. Nagyobb tehát a vonzódás a mélybe fulladó, olykor a borúsabb, mindenesetre a mélység dolgában erőteljesebb skálák felé. A különbség legalább is akkora, mint egy hegedüre és egy orgonára írt zenemű közt. Ennek a vágynak tudható be, hogy a jelent jellemző festők jó részének palettája alaposan megváltozott: a nemrég még száműzött fekete és barna otthonossá lett, sőt az utóbbi mindenféle változata egyenest jellemzővé. Kétségtelen, hogy a félmultnak világos színei dúsabbak voltak fioritúrákban, vidítóbb a hatásuk s gazdagabb szín-arabeszket adtak, de éppen ezek a hatások olyanok, amelyeket e csoport kerülve kerül, mert szinte szemérmesen fél minden játékosságtól, minden külsőséges optikai gyönyörködtetéstől s vágya nem a gazdag sokféleség, hanem az egyszerű nagyság és egység sugallása. Az impresszionisták kerütek s utódaik kerülik ma is a lokális színeket: a mai mesterek két kézzel nyúlnak utánuk. Ezek nagyon általános megjegyzések s az így jellegzett színharmónia nem is egyforma valamennyiük művén, mert ezzel a megváltozott palettával még igen sokféle, egymástól eltérő

hatás érhető el. A közönségnek elég alkalma nyílik, hogy összehasonlítsa pl. két olyan művészt, mint Bernáth és Szőnyi s hamar rájöhet arra, hogy ugyanaz a paletta két ilyen egymástól messze eltérő egyéniség kezében milyen más érzelmek, hangulatok, életfelfogás tolmácsolását teheti lehetővé. Az elsőnek vannak olyan képei (pl. néhány önarcképe), amelyek csaknem monochromok s szinte látomásszerűek, a másinak vannak olyan művei, amelyeket erőteljesen átszött a fény, színben gazdagok s az alakok szinte monumentális súlyúak. S mégsem mondhatnók, hogy az utóbbiaknak bármi köztük is volna az impresszionisták színskálájához. Az egyikben borúsabb, a másikon felfokozott erejű életérzés képe áll előttünk.

Minket magyarokat érdekelhet az is, hogy legjobb mai mestereinknek e stílusa nem idegen import, hiszen tulajdonképpen akkor alakult ilyenné, amikor hazánkat a külföld művészeti áramlataitól áthatolhatatlan fal választotta el. Ennek a művészetnek legjava vagy legalább legerősebb indítékai abból az életből sarjadtak ki, amelyet a világháború alatt s közvetlenül utána mindnyájan éltünk.

FORMAI FESTÉSZET.

Amit eddig jellemezni igyekeztünk, a mai művészetnek csak egyik festőcsoportjára vonatkozik. Van azonban egy másik is, amellyel szintén foglalkoznunk kell. Náluk, mint már mondtuk, nem az intuitív erők, hanem inkább a meggondolás, a ráció az alakítást kormányzó elvek. Ennek gyökereit bizonyára eltérő életfelfogásukban találhatjuk meg: a mai feldúlt élet zavarában akadhatnak festők, akik, mint annyi más, a rend, a fegyelmezettség, a szervezettség vágyát testesítik meg képeiken. Leghatározotabban az olaszoknál jelentkezett ez a törekvés (Chirico, Severini, Carrá, Oppi új művei), mint ahogy a kemény szerveződés első példáit is ott látjuk az államéletben. Aztán szerte terjedt. Voltaképpen életformák kérdése, amely természetesen otthonosan telepedhetik le festőműhelyekben is és ott adekvát alakot ölthet. Megnyilvánulási formájának alapvonása a határozottság, ami legjobban az alakos képeken látszik meg. Hajszáléles körvonalak szegik körül a formákat, amelyek szinte szobrászi plaszticitással gömbölyödnek, nagyon jelentékenyen egyszerűsítve. Minden részlet, amely e nagy formák egységét megszagatná, ki van vetve, csak az uralkodó nagyobb tömegű formák jutnak szóhoz. A clair-obscur, amely még szerepel az előző csoport-

nál, oda zsugorodik, hogy az árnyéknak csak szerény szerep jut a formák gömbölyítésénél. A cél a testet biztos kontúrjai közé foglalva a maga térfogatában, tömegességében éreztetni s ezt elősegíti a tér erőteljes érzetése is. Ekkora plasztikai vágyak természetesen vajmi szerény szerepet engednek meg a színnek, amely inkább csak járulék és erősen csökkentik a hatás festőiségét, amely az előző csoportnál még gyakran jelentékeny.

Ha az ember-alakítás ilyen utakon jár, természetesnek tarthatjuk, hogy a kép maga, azaz a kompozíció is rokonvonásokat mutat. Elsősorban az egyszerűséget, amely főképp abban nyilvánul, hogy az alakok (gyakran aktok) tömör, szinte plasztikai egységgé csoportosuljanak. Ezt többféle, már a klasszikus művészetekből ismert úton érhetik el. Egyrészt a csoportok formai összefűzésével, másrészt a vonalvezetéssel. A csoportfűzés elve (ott, ahol több alakról van szó) sok érdekes ritmus-megoldást mutat fel a legjobbak művein s beszédesen számol be arról, hogy e csoportnál valóban formai művészetről van szó, amely többé-kevésbé benső atyafiságot tart a legújabb szobrászattal. A vonalvezetés viszont szinte új elemnek hat a mai festészetben, olyan ritkán éltek vele a közvetlen elődök.

A plasztikai formáknak ilyen határozottsága bizonyos tárgyiasság hatását kelti s eltűntet minden sejtelmességet. Mégsem lehet mondani, hogy itt valamely objektivitásra való törekvéssel állanánk szemben, mert az élő modell képe, miközben a festményen kialakul, legtöbbször nagyon jelentékeny átalakításon megy keresztül. Az aktok például megnövekednek súlyban, a karcsú lábszárak és vékony bokák megvastagodnak, mintegy szilárd támasztóivá lesznek a törzsnek, a körvonal finom átmetsződései eltűntek. Minden tömörebbé lett, a tájkép-háttér, ha ilyen van, ugyanezen az átalakuláson megy keresztül, a szobabelsőség hasonlóképen. Mindezeknek a vonásoknak lehet olyan alapja is, amely — legalább a legjobbaknál — a lélek mélyén keresendő. Az impresszionisták nem vetettek súlyt a kép formai szilárd architektúrájára, amely céljaiknak legkevésbé sem felelt volna meg. Az utána következett némely irány, például a kubizmus, a konstruktivizmus itt éppen az ellenkező végletbe csapott mintegy ellenhatásként és oly mértani formákká és merő vonalszerkezetekké zsugorította a világot, hogy az már nem adhatott művészeti élményt. A mai festőknek az a második csoportja, amelyről itt szó van, nem kapcsolódhatott egyikbe sem. Egyrészt az impresszionizmus szemlélete merőn idegenné vált neki, másrészt a geometrizáló irányokban teljes hiányát érezték a humánumnak. Egyéni vágyaik mégis arra serkentették őket, hogy oly megoldást keressenek

nek, amely biztosítja a kép szilárd szerkezetét. Ennek a vágnak oka bizonyára életszemléletükben is rejlik. A viharos évek általános bomlása, szétesése az élet reménytelenségének képét adták nekik s ők benne éltek ebben az életben. Érthető az olyan vágy, amely keresi a biztos talajt, a zavarból kisegítő szerveződést, a rendezettséget. Ilyen vágyak a tudat alatt lappanghatnak s távolról sem állítjuk, hogy e csoport festői mintegy programmszerűen akartak volna képeikkel egy ilyen társadalom-átalakító munkába kapcsolódni. Hogy mégis éppen stílusukban olyan feltűnő a szerepe a szervezésre való törekvésnek, annak egyéb oka is van s ez merőn művészi. Könnyű elképzelni egy festőt, akinek lelki alkata a monumentális, a nagy egység, a szüksézszerűség és egyszerűség irányába van beállítva. Tehetségén múlik, hogy az effajta elemek mekkora mértékben érvényesülnek majd a képein. Egy ilyen festőt aligha elégíthet ki elődeinek vagy kortársainak olyan művészete, amelyet a kötetlen líraiság jellemez, ezt nyilván önkényesen fogja érezni. Nem elégítheti ki az olyan illő elem sem, mint amilyen a szín, amelyet, ha uralkodóvá lesz, alig lehet zárt rendszerré alakítani. S nem vágyhatik festőiségre sem, mert ezt a biztos szerkezet felfoszló elemének fogja érezni. Ha van ilyen festő s valóban van is bőven egész Európában, könnyen érthető, miért alakítja képeit olyan irányban, amilyenek azt főntebb jellemeztük.

A festőknek két nagy csoportját különítettük el egymástól, a könnyebb áttekintés céljából. Azonban helyén valónak tartjuk, hogy rámutassunk közös vonásaikra is. A kettőt inkább olyan elemek választják el egymástól, amelyek a művész-egyéniségekben gyökereznek, a közös nagy vonások viszont inkább a kor szellemének lecsapódásai. Ilyen közös vonások képeiken a nagy egységre való törekvés, tömörítés, egyszerűsítés, az erő vágya, ezek egyként megvannak mindkét csoport legjobbjaiban. Ide jegyezhetünk még néhány negatívumot is: elkerülése a nyers realizmusnak, kivetése a pusztán szórakoztató, díszítő sallangoknak, kiküszöbölése az útszélinek, elutasítása a konvencionális szépség-kánonnak. Csupa oly vonás, amely a mai szobrászat legjellemzőbb műveinek is sajátja.

SZOBRÁSZAT.

Ezzel már rámutattunk az utolsó néhány év plasztikájának bizonyos fontosabb jegyeire. De mindjárt hozzá kell tennünk, hogy az új szobrászat nem uralkodik kizárólagosan a kiállításokon és az emlékműveken. Mellette

nagy számban szerepel a szoborművek egész serege, amelyek részben a közelmúlt új-barokk stílusát, új-realizmusát, vagy a Rodinben gyökerező impresszionizmust tükrözik. Jelentékeny a száma az olyan szoborműveknek, amelyeket szerzője formáról-formára mintázott, ami nagyon eltér az új plasztikai vágyaktól. Mindezek a törekvések azért nem jellemzik a legjelenebb jelen szobrászatét, mert valamennyi már évtizedek óta gyakorlatban van s nem a jelen, hanem a félmúlt világában gyökerezik. Ugyanebből az okból nem jellemzők az olyanfajta plasztikai kísérletek sem, amelyeknek közismert képviselője Archipenko, akinek stílusa részben a futuristák, részben a kubisták formaadásával rokon, mindenesetre geometrizált alakítás, amely görbített síkokká, gömbökké, hengerekké zsugorítja az emberi test tagozatait. Ez is a múlté, a világháborút megelőző idők emléke, bár itt-ott akad még egy-egy kései utánczója. Történeti jelentősége csak annyi, hogy ellenhatást jelentett a Rodin-utánczók ellágyult, szétfosló formaadására.

Talán ilyenek foghatjuk fel a mai szobrászatot is. Semmi sem idegebb neki, mint az aprólékos, foszlóformájú, csupán a látszatot kereső munka, vagy az olyan mintázás, amely milliméternyi hűséggel adja a modell formáinak kidagadását vagy süppedését, akárcsak egy élő modellről vett gipszöntvény, aminek érdektelenségén legfeljebb az egyéni mintázás ilyen vagy amolyan jegye enyhíthet.

A tárgykör természetesen az emberi alak (esetleg csak fej). Alkalmi megrendeléseknél (lovasszobrok) ez egybekapcsolódik a lóval. Emberszobroknál a magános alak az uralkodó; ha bármilyen okból több alak kívánatos, ezeket inkább domborműveken ábrázolják. A szorosan összefűzött szoborcsoport, amely oly kedvelt volt a barokk-korszakban, a mai szobrász műhelyében éppen nem kívánatos előadási mód. Mert a szoros csoportfűzésnél sok tekintetben elvész a formák jó része: egy-egy alak átvághatja vagy elfödheti a másikat. Ilyenkor inkább az egymás mellé való rendelés kompozíció-módját választják úgy, hogy fal-hátteret adnak neki: egy lépés a dombormű felé. A legutóbbi két évtizedben, amelyekről itt szó van, ilyesmit már csak szórványosan látunk: a szobrász bízik benne, hogy minden plasztikai mondanivalóját egyetlen, magános alakba tudja sűríteni. Ebben az esetben pedig első gondja a felépítés biztonsága, a statikai határozottság, az egyensúly. Ezt elősegíti a heves taglejtés kerülése: a karok kilendülésétől, messzenyúló gesztusaitól, a lábak elterpedésétől való vona-

kodás, még az oly régóta kedvelt kontraposzto (a test egyes tagozatainak ellentétes irányba való beállítása) is elvesztette szerepét vagy csak inkább jelzés alakjában maradt meg. Innen e szobrok mozdulatlansága és gyakori frontális beállítása. Első látásra mintegy cselekvésteleneknek hatnak s akár csak sok mai képen: a pusztá jelenlét a szerepük. Ez a megjegyzés azonban éppen nem fed mindent, mert a legjobb munkák egy belső feszültséget éreztetnek, másrészt olyan érzéseket is sugallnak, amelyek ismeretlenek a hevesebb mozdulatú, erős taglejtésű szobrokon: e cselekvéstelenség nyugalmat, rendületlenséget, az idők árából való kiemelkedést sugallhat. Testvéri kapocs az óegyiptomi és a korai középkori szobrászat öröklétre való vágyának szép kifejezésével.

Könnyen képzelhető, hogy ilyen célok szolgálatában sikertelen volna valamely realista mintázás igénybevétele. Erről ma szó sem lehet. A szobrász természetesen nem szakadhat el teljesen a valóság képeitől, hiszen ezzel érthetlenné válna, azonban intuitíve átalakítja a valóság-kínálta formákat. Lehántja róluk mindazt, ami a nagy egységet megbontaná, a finom részleteket, a dekoratív sallangokat. Átalakítja még az arányokat is, egyéni érzése szerint: tömöríti, vaskosabbá formálja a tagokat az erő érzetése céljából, vagy inkább valamely átszellemesítő hajlandóság sugallatára feltűnően karcsúkká formálja azokat. Mind a kettőre jó példák akadnak a korai középkorban is; mint a festők műhelyében, úgy a szobrászokéban sem idegen ma az ilyen lelküjét.

Talán az efféle stílusvágynak tudhatjuk be, hogy a mai szobrász előszeretettel használt anyaga a kő, vagy (inkább a külföldön) a fa. Ezek az anyagok mintegy maguktól kívánják a formák zártságát és tömörítését, a messze kiágazó tagozatok kerülését. Némi túlzással mondhatnék, hogy a mai szobrászat kőszobrászat. A kő, a szikla gyermeke, az erő anyaga s ezt a zárt erőt, amely kőbefojtott energiát jelent, mindenkéfelett szereti tolmácsolni a mai mester. A kő ellensége a kicsinyeskedésnek s a mai szobrászban mindenkéfelett erős a monumentális egyszerűség vágya. Gyakoribb ma, mint az utolsó században az, hogy a teremtő szobrász nem bízza tovább a kőfaragóra mintájának kőbe való átfaragását, hanem maga veszi kezébe a vésőt és kalapácsot, hogy a szobor végleges kivitele valóban kőszerű legyen. Ezzel elkerüli azt a bántó balfogást, hogy a gépiesen dolgozó kőfaragó a jellemtelen agyagból készült minta tésztasságát is átültesse a kőszoborra, mint ez a félmúlt időkben olyan gyakori jelenség volt.

A mai dombormű is más. Tegnap még festői volt, azaz egy idegen művészeti alakítás módjait vette át. Ma ezt a festői vonást kivetik. Tegnap még mély háttérket mintáztak a jelenetek mögé (térnyitás) és távlati fogásokkal igyekeztek hatályon kívül helyezni a dombormű sík jellegét. Ma a stílusérzés rokona lett a klasszikus görögnek és a korai középkor sok idevágó alkotásának: a háttér nem is tér többé, hanem síma, közömbös, semleges lap, amelyre nem távlati fogásokkal, hanem koordinálva mintázzák az alakokat. Ezzel elérték a vágyva vágyott egyszerűséget, a határozott, biztos alakítást s ezzel együtt kivetettek belőle minden sejtelmességet. Bizonyos fenntartással azt is mondhatnák, hogy a dombormű ma rajzosabb, az alaptól elkülönítő körvonalak jelentősebbé váltak, mint tegnap. A távlati mintázás erős csökkentésével együtt járt az is, hogy a dombormű alakjai egy képsíkba szorultak, azaz egyik alak sem dagad ki erősebben az alapból, mint a másik. Ez az egységre, az egyszerűségre való uralkodó vágy eredménye.

Miután ma a cél az egyszerű monumentalitás, könnyen érthető, hogy az úgynevezett kisplasztika nem tartozik a legkedveltebb előadási formák közé. Ily esetben is kevésbé a bronz, mint a terrakotta a kedvelt anyag, amely égetés-technikai okokból szintén a tömörített és egyszerűsített mintázást kívánja.

Ennek a mai szobrászatnak lelki indítékai azonosak testvérművészetének, a festészetnek indítékaival s azért itt az idevágó megjegyzéseket felesleges megismételni. Természetes, hogy a tárgykör sokkal szűkebb, mint a festészeté, az eléggé ritka állatszobrokon kívül kizáróan ember-szobrokkal van itt dolgunk. S a legjelesebb mai mesterek itt is nagyjából a ruhátlan testet, az aktot részesítik előnyben, ami egyébként gyakori a mai festészetben is. Van ennek mélyebb, érzésbeli oka is, amelyet nincs jogunk elhanyagolni. Az ember ma is, mint réges-régen, az embert érzi át legbensőbben, ezt érti meg testi formáiban és lelki indulataiban legközvetlenebbül. Az bizonyos, hogy régebben is nagy volt a szerepe úgy a festészetben, mint a szobrászatban. De igen gyakran a test inkább mint dekoratív hordozója jelent meg szép formáknak és szép vonalaknak, oly vonás, amelyet a mai szobrász és festő idegennek érez. Mélyebben érzi az emberben az életdráma hordozóját s a kor általános érzését bele-sűríti alkotásaiba, legalább a legjobb műhelyekben. Valamely erős filantropikus érzés a televény, amelyből az efféle művészet sarjadt, tekintet nélkül arra, vajjon a konvencionális esztétika igent mond-e vagy nemet.

ÉPÍTÉSZET.

Merőn más világba jutunk, ha a festők és szobrászok műhelyéből az építész tervezőasztala mellé telepedünk. Ez a művészet ma olyan tökéletesen autonóm lett, hogy csak igen kevés jellemvonása tart atyafiságot a mai szobrászattal és festészettel. Igaz, hogy ezek nem csekély fontosságúak: így például a nagyfokú egyszerűsége való törekvés, a biztos szerkezet érzetése, a részletek fioritúráinak gondos kerülése. De úgy érezzük, hogy ezek oly vonások, amelyek nem annyira a festészet és szobrászat hasonló törekvéseivel függnek össze, hanem inkább a korszakban gyökereznek. Ezek az általános vonások azonban még korántsem határozzák meg a mai építészet képét. Döntően hat arculatának kialakítására a különleges föladat, a különleges anyag és a különleges alakítási mód.

Alapjában véve a legkötöttebb művészet, nemcsak azért, mert egy épület megtervezésébe nagy mértékben szól bele a megrendelő akarata és ízlése, a pénzügyi lehetőség stb., hanem a föladat különlegessége is. Templom, áruház, sportcsarnok, munkástelep, pályaudvar, lakóház, fürdő, gyártelep, bankház, szálloda, villa, klubház nagyon heterogén föladatok, elsőrangú kööttségek, amelyeket például a festészet éppen nem, vagy csak elenyésző mértékben ismer. Viszont bizonyos, hogy az étellel, főképp a mai étellel való kapcsolata hasonlíthatatlanul szervezesebb, mint a festészeté. Ha az utóbbi a mai élet sui generis tolmácsolását vállalta, úgy az építészet megteremti ennek az életnek biztos kereteit, színhelyét. Jobban, mint valaha ügyel a mai építész a funkcionalizmus elvére, amely nem mond sem többet, sem kevesebbet, mint hogy minden épület a legpontosabban megfeleljen a mai ember életformáinak, életigényeinek. Ezt ma már szinte magától értetődő követelménynek tekintjük, de tegnap, tegnapelőtt még alig jutott igazán érvényre. Példa rá a nagyvárosok bérház-tömege, amely a közelmúltból maradt fönn, kívül palotát utánoz silány pótananyagból, belül megannyi példája a célszerűtlenségnek. Vagy példa rá a higiéne egyetlen követelményének sem megfelelő parasztház. Hasonlítunk ezeket össze azokkal a lakóházakkal, amelyeket Oud és elvtársai építettek Hollandiában, hogy megértsük a különbséget, vagy azokkal a kis családi házakkal, amelyek az angol városok permét körítik.

A mai építész, hogy ezeken a bajokon, amelyek mélyen belevágnak az életbe, segítsen, nem talált más módot, mint hogy teljesen elszakadt a történeti stílusoktól, amelyek megkövetelték bizonyos konvencionális esz-

tétikai szabályok megtartását (például a szimmetriát, a silhouette gazdagságát stb.), amelyek olyan nagyon megkötötték a régibb építész kezét. Ezt, az összes úgynevezett díszítőelemmel együtt elvetették s innen van, hogy a valóban mai épületek legjobb példáin az arra menő csupa sík, egyszerű falfelületeket lát, csupán a külvilágtól elhatároló elemeket, amelyeknek éppen ez a fő feladatuk. A tervező, aki így gondolkodik, egészen a racionalizmus alapján áll, lírai hangoltsága alig, vagy csak félhangosan jut szóhoz, merő ellentétben a mai festészettel és szobrászattal.

Innen egyben ezeknek az így fogant épületeknek gyakran szóvátett mérnöki jellemvonása. Ez a megjegyzés hátránynak is, előnynek is fogható fel. Hátránynak annyiban, hogy a legtöbb emberben a kopárság, az érzéstelenség, mechanizáltság érzetét kelti. Ez pillanatnyilag így van s oka talán az is, hogy még nem szokták meg. Aki sokat utazott délen és keleten, annak bizonyára nem hatottak kellemetlenek a háztetőnélküli, tömbszerű épületek. Azenban mindez nem érdekelhet itt minket, hiszen nem kritikát, hanem ismertetést írunk. S ehhez hozzátartozik annak megállapítása, hogy valóban olyan építési stílussal van dolgunk, amelyben szervesen ötvöződik a mérnöki tudás és a telivér építész gondolat: a téralakítás. Az előbbit már a nem éppen mai új anyag, a vasbeton is megkívánta, amelynek technikája ma sokkalta fejlettebb, mint amilyen a világháború előtt volt és olyan szerkezeteket tesz lehetővé, amilyenekről azelőtt nem is álmodhatott az építész. Mély tisztelettel nézzük a római Panteon és a firenzei dóm kupoláját, e maguk idejében igazi mesterműveket, amelyek századokon át bámulat tárgyai voltak, ma azonban minden tanult vasbeton-mérnök tudna ilyen fesztvolságú kupolákat minden nehézség nélkül megszerkeszteni. A nagy egyszerűség, amely az efféle szerkezeteket jellemzi, kiáradt a felépítés más elemeire is, nevezetesen a különösen északon előszeretettel használt téглаépítkezésre is és hasonló egyszerűsítésekre biztatta azok tervezőit. Bizonyos építkezéseknél, ahol nagy teret kell szabni nagy tömegek számára (templomok, vásárcsarnokok, áruházak, gyártelepek stb.), ma szinte elkerülhetetlen a vasbeton-mérnök tudományának építészeti hasznosítása, ami az anyagkövetelte megfelelő egyszerűsítésre biztat. De egy más körülmény is megköveteli a mérnöki tudást. A városokban ugyanis egyre emelkedik a földjáradék, ennek következtében a telektulajdonosok a levegő-térből veszik el azt, ami a földterületükből hiányzik: innen a 6—8—10 és többemeletes magas házak építése. Nem új ugyan, de egyre általánosabbá válik. Ehhez pedig a vas-

beton-mérnök segítségével szükséges, aki adott esetekben egy személy lehet a tervező építésszel.

Eddig olyan szempontokat érintettünk, amelyek szorosan összefüggnek a modern mérnöki képzettséggel. Ámde ezek inkább szerkesztési kérdések, amelyek ugyan alapvetően fontosak, de nem merítik ki a tervező építész szerepét. Mert az építészet nem pusztán a szerkesztés kérdésén sarkallik: a belső téralakítás legalább is épp olyan rangú gondja. Itt is igen sokféle lehetőség kínálkozik az épület rendeltetése szempontjából. Más probléma egy áruház, ahol nagy tömegek számára kell teret szabni s egyben az áttekintést könnyűvé tenni, s más egy lakóházé, amelynek célja csak éppen néhány ember számára otthont építeni egy-egy lakásban. E közé a két véglet közé még nagyszámú típus volna iktatható. A mai építész törekvése ezeknek a sokféle követelményeknek szociális és egészségi szempontból való észszerű kielégítése. A területek és terek kialakítása — már nem mérnöki munka — mutatja, mekkora fokban képes megérezni az életigényeket s hogyan tud ezeknek egyszerű megoldásokkal szolgálni.

Mindeddig egyes építményekről volt szó. De a világháború lezajlása óta más, szélesebb méretű problémák is kerültek egész Európában az építész elé: a város a maga egészében, mint szerves kompozíció, amely megint csak az új életigények szerint tagolódik, ha mód van rá. Ennél a problémánál megszűnik a mérnök szerepe, ellenben az építész egy sor olyan szemponttal kerül szembe, amelyek tulajdonképpen nem is tartoznak szorosan az építés-technika körébe. Gondoljunk vissza, mekkora volt a lakásínség a világháború után egész Európában. Ennek megoldása csak a városok tetemes megnövelésével vált lehetővé. Elsősorban nagy munkásterületek keletkeztek csaknem mindenütt, némelyik akkora, mint egy-egy kisebb város. Másodsorban a legtöbb országnak autarchiára való törekvése egyrészt sok új gyártelep építését tette szükségessé, másrészt a belvárosokat üzlet-, hivatal-, bank- és egyéb intézeti épületek foglalták el s kiszorították onnan a lakókat (mint régóta a londoni Cityből). A kiszorítottak befogadására keletkeztek a városok peremén a villanegyedek, kertvárosok, családiház-telepek. Itt tömegépítésről is beszélhetünk, amelyek olykor, mint például Németországban, szabványházakban találtak megoldást, de mindig a funkcionális építészet főntebb értelmezett kiadásában.

A számos felsorolt föladat, amelyek sorát könnyű volna szaporítani, mutatja a mai építészet sokágúságát. Ennek a sokágúságnak azonban — legalább a legjobb példákon — vannak közös vonásai is, amelyeket itt érintenünk kell. Ezek: a nagy egyszerűségekre való törekvés, a díszítő salangok lehántása, a belsőségek tömbszerű összefoglalása, a biztos szerkezet erőteljes hangsúlyozása, az egység keresése. Rokon vonások a festészet és szobrászat tömörítésre való törekvésével. Nem mondjuk, hogy mindez merően új, sőt hangsúlyozzuk, hogy e mellett az építővagyak mellett (éppúgy, mint a többi művészetben) még egyre készülnek régibb esztétikai felfogásban fogant épületek is nagy számban, de ezek inkább a félmultat jellemzik, nem a jelent.

Természetes, hogy itt egy frissen megindult művészetről lévén szó, nem beszélhetünk valamely lezárt, minden ízében kiforrott művészetről. A művészet örök és soha meg nem akadó átalakulásainak egyik fázisáról lehet csupán szó, egy csodálatosan változatos és gazdag alakulástörténet pillanatnyi állomásáról, amelyet az élet hajszolva hajszol tovább s amelynek végső kiteljesedése az idők végtelenébe van kitolva.