

## AZ EXPRESSZIONIZMUS

**H**a igaz, hogy a művészet az emberiség lelkiéletének a tükörképe, akkor eljövendő századok emberisége sajnálkozó csodálkozással fogja szemlélni a mai kor művészetének a termékeit, mert e kor művészete egy életformájában és lelki egyensúlyában teljesen megbomlott nemzedék eredménytelen küzködését tárja elébe.

Az örök Eszményt annyiszor megtagadó emberiség lelkesebb része megbontott világnézetének spirituális és okkultista elemeihez menekül. Másik része a lelki élet vallásos megújulásának még a reményét is kétkedéssel fogadja, mert nem tudja elképzelni, hogy a keresztény középkor kollektív, hierarchikus szelleme és szervezete még egyszer és a mai gépcivilizáció közepett föltámadhasson. Tehát összetett kézzel és fáradt kedéllyel várja a tudomány új csodáit, melyek a spirituális képzelgésektől végrevalahára megszabadítsák.

A szemlélődés e két véglete közt élnek a fáradt és fásult lelkű nagy néptömegek szomorú, sőt kétségbeejtő kilátástalansággal, mert az isteni Ige se a háború, se a béke áldozata útján nem akar testet öltetni. Bármerre néznek, egyetlen támaszuk saját lelkierejük lehetne, ettől azonban megfosztotta őket az a sok szenvedés, amit átéltek és amit maguk körül látnak. Ezeknek a sorsa még nehezebb, mint azoké, akik ráérnek a bölcselkedésre, mert megélhetésük nehéz küzdelmét az ünnepnapok verőfénye is alig enyhíti; mert nagy részüknek az ünnep is csak szabadságot jelent és nem lelki megtisztulást. Csak a gép pihenését jelenti és nem az élet, a hit és a művészet szépségeiben való elmélyedést.

Az élet szépségeit nem látják a sok gond miatt; a hitét a semmi eszményben nem hívó lélekgyilkosok miatt; a művészetét nem láthatják, mert amit e néven maguk körül látnak, idegen előttük.

Az olasz renaissance az örök ifjúság és a mindentudás jegyéből indult meg s ha a formális szépség irányában eljutott is Giorgioneig, Tizianig és a Lionardo Monna Lisájának a mosolyáig, testi szépségkultusza megölte a lelki szépségét, mely a középkor életharmóniájának, egységes világszemléletének megostromolhatatlan központja volt.

A 19. században vigaszul kínálkozó pozitívista világnézet művészete a naturalizmus lesz, mint a szellem tagadásáé; a materializmus pedig az impresszionizmus — és mind az egyén és nem a tömeg nevében, és mind az egyén és nem a tömeg lelkiismeretletének a kielégítésére. A néptől régen elszakadt az a nemes, etikai művészet, amelyik addig hozzá, csupa érzéssé vált énjéhez szólt: oka a népnek elég volt, hogy a renaissance vallásos művészete áhítatának őszinteségében kétel-

kedjék; Michelangelo titánjait nem értette meg; a barokk és rokokó pazar pompájú művészete szegénységét juttatta eszébe; az impresszionista festészet verőfényes tájképem pedig csak a Spinoza hívei fődöztek föl panteista himnuszokat és zsoltárokat: az ő lelki életüknek ehhez a művészethez sem volt semmi köze, mert a művész csak művészetére és önmagára gondolt és nem a névtelen milliókra.

Az impresszionizmus művészete tehát szintén arisztokrata művészet volt, természetesen nem a születés, hanem a szellem arisztokráciájáé és csak a szem hedonisztikus esztétikai és nem a lélek etikai élménye kívánt lenni. Stílusa a formátlanság stílusa volt s mert lelki tartalma sem volt, el kellett jönnie a visszahatásnak, mely a formátlanság helyébe formát, stílust, s a lelki üresség helyébe lelki tartalmat követelt. Ez új idealizmus művészete lesz az expresszionizmus. Ez „idealizmus“-elnevezés azonban nem az etikai megújulást jelenti, hanem az anyagelvűséggel ellentétben a szellemiséget. És nem a kedély, a szív életét, hanem a képzeletét, mely szellemiségének tudatában a természet anyagi valóságát megtagadja. Mert csak a szellem élete értékes, állandó, a naturáé változó, esetleges, — amint azt az impresszionista kép fényesen bebizonyította, hisz főtemája éppen a változás volt: a pillanatról-pillanatra való változás, amit a festő színes gyorsírással igyekezett megrögzíteni.

Az expresszionizmus e szellemisége új stílus forrása akart lenni, de mióta modern kiinduló pontjától, a van Gogh, a Gauguin és a Cezanne művészetétől eltért, egyelőre csak új, komplikált látási módszer lett (Chagall: Én és a falu, Meidner: Én és a város): modorosság, ami még nem stílus. Új stílus forrásává csak akkor lehet, ha majd a kialakulandó egységes világnézet tartalma megtalálja azt a művészi formát, mely nem arisztokrata, hanem tömegművészetté teszi; amely előtt megnyílik az új emberiség lelke, hogy a szépséggel erőt, az eszményben való hittel életigenlést szívjon belőle, mint ahogy a középkor embere a maga korának egységes érzélemlényű művészetéből erőt meríthetett arra, hogy szenvedélyeit féken tartsa, sőt legyőzze.

A 19. század utolsó és a 20. század első tizedeinek művészet-története ilyenformán az új stílus-keresésnek a története. A tartalom, az új szellemiség, mint visszahatás adva van. Csak az a kérdés, milyen formában nyilatkozzék meg, hogy az emberek milliói saját lelkiképükre és hasonlóságukra ráismerjenek?

A stíluskeresés eddig fölmutatott eredményében azonban a nagy tömegek éppúgy nem ismernek önmagukra: küzdelmeikre, örömeikre és könnyeikre, mint ahogy az impresszionista természetszemlélet képzőművészi alkotásaiban nem akart a materialista világnézet emberisége se saját lelki tartalmatlanságára ismerni... Amikor rá kezdett ismerni, a fiatalok már új forradalmat hirdettek.

Nem az a fontos, hogy az új visszahatásnak mi a neve: futurizmus, expresszionizmus, kubizmus, taktilizmus, konstruktivizmus, képarchitektúra, valori plastici vagy dadaizmus, — a fontos a visszahatás forradalmi ténye.

Forradalmi tény volt az impresszionizmus is, amikor a festészetben a magát kiélt irodalmi tartalmat és annak formátlan formáját

szétrobbantotta. Legtanulságosabb természetesen az, hogy amit helyettük tartalomul és egyben formául nyújtott, a fényt, a színben szípor-kázó atmoszférát, az élő és életet adó levegőt, első közönsége éppoly tiltakozással fogadta, mint az ő visszahatásának, az expresszionizmusnak a bemutatkozását fogadtuk mi.

Az impresszionista művészi szemléletnek egy megszívlelendő eredménye azonban mégis volt: az emberek egy részét megtanította „látni“. A megígért új monumentális stílust azonban nem tudta megvalósítani, mert fejlődésében nem egyszerűsödött le, hanem ellenkezőleg: tudományos, kémiai festészetté lépett elő.

Ha az „impresszió“ a külső világ hatása volt a szemre, mint az ember színelményfelfogó eszközére, az „expresszió“ — éppen ellenkezőleg — a lélek tartalmának a kivetítése a külvilágba, melynek valóságait a saját szellemiségéhez akarja absztrahálni. Amint azonban a szem optikai élménye belső, lelki élménnyé csak akkor lesz, ha nemcsak a szem, hanem a kedély, a szív is tudomást vesz róla, azonképp az expresszionista művészet csak akkor éri el célját, ha a lelkiélménynek lelkiélményül való elfogadtatása, szuggerálása sikerül.

Az impresszióra a lét törvényei érvényesek, az expresszióra nem: se tér, se idő, se logika nem korlátozza; még az álomképnél is rendezetlenebb és öntudatlanabb; sőt túlzásaiban a fizikai és lelki élet látható anarchizmusa a festészetben és a szobrászatban; mondatba nem kapcsolt fogalmak szeszélyes játéka és egyben nihilizmusa a költészetben, és a vad népek erotikus sikongása és mozgása a zenében és táncban. Mindegy: volt, van és lesz. Lehetetlenség tudomást nem venni róla. És éppúgy le kell vele számolni, mint romboló hatalommal, mint a halállal, mely nemcsak az egyén pusztulását jelenti, hanem az Élet új formáját is előhívhatja.

Mint a középkori keresztény világnézetnek az askézis csak egyik formája/ de egyben tartalmilag fölséges költészetének és művészetének legfőbb forrása volt, azonképp a modern expresszionizmus is „lehet“ a forrása olyan világnézetnek, — és mint ennek formája, olyan művészi szemléletnek — mely a zilált lelkű modern embert etikailag és társadalmilag is olyan új és nemes egységbe foglalja, melyet a tudomány „vívmányai“ nem szétrombolnak, hanem épp ellenkezőleg megerősítenek.

Az expresszionizmus eredete ősi, mint a Teremtés. Megtaláljuk, mint művészi tartalmat, formát és világnézetet egységben, elválaszthatatlanul a primitív népeknél, a keletieknél, a hinduknál, az egyiptomiaknál, az óceániaiaknál, a négereknél, az ősamériaiaknál és általában a nép és a gyermek művészetében; és megtaláljuk a keresztény lelkiség legklasszikusabb korában, a középkori misztikában, meg Dürerben, Grünewaldban, a barokkban, Grecóban, Michelangelóban és Tintoretto-ban is. De hogy ma mit akar kifejezni, még nem tudjuk. Új életet kellene kifejeznie, új emberi eszményt, a sok külső és belső harc után békét, békét, békét, megnyugvást az életben és embertársainkban: olyan új optimizmust, mely a sokat szenvedett emberiség lelkét a szépség ethizált esztétikai örömeivel évszázadokra megtöltené.

Az az expresszionizmus azonban, mely eddig a művészetekben

megnyilatkozott — elenyészően csekély kivétellel — se tartalmánál, se formájánál fogva nem életképes. Eljárásában logikus az, hogy a természetutánzás régi eszméjét megtagadja; hogy — mint a visszahatás egy másik stílus-törekvése — mint „kubizmus“ az impresszionista-kép széttépett formáját újra vissza akarja állítani s a valóságnak a térrel együtt abszolútumát akarja adni; hogy mint „futurizmus“ tudomást vesz az életnek, mint folytonosan változó fizikai és lelki mozgásnak a dinamikájáról; de mikor mint „festői expresszionizmus“ ő is a naturából indul ki, szimbólumait Ő is belőle variálja és mégis abszolútumra törekszik, ellenmondásba jut saját elméletével. Ahol és kinél pedig nem jut, mint az orosz Kandinskinál, ott a kavargó, formátlan, fölcikázó szenvedélyes színharmóniák előtt tanácstalanul és részvédenül állunk: hiába várjuk, hogy a „kép“ megszólítson. „A művészet vágyódás Isten után“, mondta Jawlenszky, a szláv expresszionista festőművész; de bizony a legtöbb expresszionista kép előtt nem tudjuk, nem érezzük, sőt még csak nem is sejtjük, — bármennyire ismerjük is a színszimbólumok jelentőségét, — hogy a művész az alkotás pillanatában mit érzett, mit gondolt; hogy mint Isten küldötte, mint „vátesz“, mit akart nekünk „kinyilatkoztatni“.

Irodalmi hitvallásában mindenik iránynak volt igaza, még a legforradalmibb futurizmusnak is. Mikor a futuristák fiatalos túlzással még a múlt legértékesebb művészi alkotásainak is hadat üzentek, hogy „hamvas, szűzies, érintetlen“ művészetet teremtsenek, mely a földrajzi határok nélkül is mindenütt megtenni az eredeti és önálló nemzeti művészetet — elméletben gyönyörű cél volt. Abban is igazuk volt, mikor hangsúlyozták, hogy minden kornak legyen meg a maga művészete; hogy nem igazi műalkotás az, mely a múlthoz viszonyítva — akár romboláson át is — nem jelent fejlődést; hogy a festőknek új színeket kell kikeverniük, a költőknek új hangokat kell megcsendíteniök; hogy a mai fejlett ízlésű és raffinált idegzetű embernek más festészet, más szobrászat, más zene és más költészet kell, mint a régi korok emberének: de igazukat nem tudjuk követni a régi kultúrák művészi emlékei teljes elpusztításának a gondolatáig.

De az elmélettől a valóságig nagy az út; legalább is akkora, mint az ő művészetüktől addig a természetig, amelynek utánzásától olyan nagyon irtóztak.

Képzőművészetüknek főtémája a mozgás dinamikája volt: a test és a lélek rohanó életének pillanatnyi keresztmetszetét akarták megfesteni. Severini a boulevard-t festette meg ilyen értelemben; Russolo a forradalmat, egy éjjel emlékéit; Boccioni a rugalmasságot, a nevetést az utca hatalmát; Cárri egy anarchista temetését, a rázós kocsi, a hold mozgását; Severini a nyugtalan táncosnőt, — de mikor Bállá az absztrakt sebességet, Severini egy táncosnő dinamizmusát, Boccioni az izmok spirálisos kifeszülését mozgás közben akarja megfesteni, lélekzetünk eláll ilyen irtóztató nagy akaraton — és ilyen kevés eredményen.

A mozgás szintézisét nem érték el, mert amit nyújtottak, még a legsikerültebb alkotásban, az anarchista temetésében sem egyeb,

mint a kinematográf egymásra torlódó képe, vagyis a mozgás analízise.

Kétségtelenül „mozgás“, de nem abszolút, hanem annak csak szimbólumokkal való nehézkes körülírása, ami még nem a mozgás dinamikája, aminthogy a kaleidoszkóp zűrzavara se képszemlélet, mert azzá csak akkor lesz, ha figurái előre megállapított lehetőségek szerint elrendeződnek.

Mint életszemlélet, mint világnézet a futurizmus már nem volt olyan ideális, mint elméleti programjában: a rohanó életkiélés, a „minden órának leszakaszod virágát.. hedonisztikus életelve készítette elő a „dadaizmus“ brutálisan romboló nihilizmusát, mert a nagy kiélés után nem is következhetett más, mint az életnek és a művészetnek, az élet és művészet minden értelmének és céljának a tagadása.

Az új stílus kísérletezések közt a természethez tudatosan csak a kubizmus tér vissza. A kubista festőt nem érdekli a fény- és atmoszférájelenség; nem az abszolút mozgás problémája; se a lélek belső, víziós világa. Hangsúlyozni kívánja a tért, de nem a régi festészet három dimenziójával, hanem csak kettővel: a magasság és szélesség dimenziójával. A képnek szerinte képszerűnek, sík művészetnek kell maradnia, ami természetesen csak úgy lehetséges, ha az ábrázolandó tárgyat geometrikus formává torzítja, mikor is annak — különösen „rálátásos“, „felülnézetes“ beállítás alapján nyert — mélységei a valódi tér mélységeit nyújtják. A dolgok térbeliségét tehát nem plasztikus megformálással akarja éreztetni, hanem a síkok szerkezeti összefüggésével, mert az szerinte állandóbb és tárgyilagosabb plasztikusságot jelöl, mint az, amelyet illúziókeléssel, vagyis szín és vonaltávlatlaltal lehet elérni. Elve megvalósítása miatt a festészet régi téma-körét azonban annyira megszüktette, hogy végül egész birodalma a csöndélet, az állat és az ember maradt és csak a német Marénál csendült csaknem expresszív erővel muzsikává a szín, másnál minden szürke és élettelen. Mert a színezés nem fontos, csak a síkok elhatárolására való és nem öncél, mint az impresszionizmusban. Végeredményül tehát a futurizmus az abszolút mozgást, a festői expresszionizmus az abszolút lelki élményt és a kubizmus az abszolút tért akarta kifejezni.

Legtöbb realitás mégis a kubizmusban volt, mert elfogadta Dürer tételét, hogy a művészet a természetben van; de kozmikus szerkesztésmódja egyoldalú és erőszakolt lett, mikor Picassóval elhagyta első mintáit: Cezanne-t, Matisse-t és Deraint és fejlődésének további folyamán a valóságtól ő is elszakadt, ü. es spekulációvá és egyszerű aszimmetrikus ornamentikává vált, mint az expresszionizmus. (Soffici: Egy palack dekompozíciója, Bortnyik: Kassák arcképe.)

Az elszakadás a három dimenziótól a primitív népek és a gyermek naiv művészetéhez vitte vissza a csoport néhány művészt. A történelmi fejlődés klasszikus műemlékei közül csak az egyiptomit fogadták el, mert a kubizmus elvét látták benne megtestesülve. A néger plasztika is ihlette őket a formaadás organizmus-nélküliségével és a kifejezés félelmesen titokzatos elevenségével. Hogy e művészetek más világnézetnek a kifejezői, azt vagy nem vették észre, vagy nem érde-

kelte őket. A fő az volt, hogy elvük történeti igazolására hivatkozhasanak, mint az expresszionisták.

A német expresszionizmus a gótikán és Grünewaldon át új életre keltette az Isten után való vágyódást is. Nolde (Utolsó vacsora, Pünkösdi ünnep, Sírhatétel), Rohlf (Próféta) és Nauen (Az irgalmas szamaritánus) érzésük teljes áradatát őszintén, belső kényszerből bízták a színre. Lélekszemléletük megnyilatkozása még a túlzásokban sem bántja az érzés szentségét (A. Weisberger: Jeremias); sőt, mikor hihetetlen kevés eszközzel még a tragikus fónságot is éreztetni tudják, meghajtunk előttük. Igaz, de ők visszatértek a természethez, mert fájdalommal tapasztalták, hogy csak annak formáival és színeivel tudja a művész érzéseit és gondolatait másokkal is közölhetővé tenni; hogy aki elszakad tőle, az elszakad az emberiségtől is, vagy monumentalitás nélkül való dekoratív művészetben oldódik föl.

Az impresszionizmus személytelen művészet volt s ha technikai megoldásban a temperamentumon át meg is érzett az egyéni kézírás, nem válhatott olyan egocentrikussá, mint az expresszionizmus, mert ha a művész saját hangulatával benne is volt a képen, az a kép elsősorban mégis csak a természet másolata volt. Amelyik percben azonban a kívülről jövő optikai élmény lelkiélménnyé is vált és ez olyan erővel jelentkezett, hogy a természet szemlélete előtt is önmagát tükrözte a képen, abban a pillanatban az impresszionizmusból expresszionizmus lett. Ez az expresszionizmus nem reakció, nem forradalmi tény, hanem egyszerűen a líra érvényesülése az epikával és a drámával szemben. Ebben az értelemben Böcklin is expresszionista és az minden művész, kinek érzelmi élete fokozott, szenvedélyes. Az erős lelkiélmény erős kifejezést kíván: Böcklin színlátomásait nem fejezhette ki a Puviss de Chavannes színeivel, és Nolde vagy a francia Rouault Krisztus feje nem lehet a Ráfaelé és viszont.

Amikor az expresszionista művész az emberi testet és részeit valósággal megtöri és még a merev csontokat is meghajlítja (Schrimpf: Fametszet, Strohmeier: A hegedűs), hogy kifejezze külsőleg azt a képet, amelyet belülről, lelkiileg érezve lát, ugyanazt cselekszi, amit a gótika és a barokk művésze cselekedett, sőt még Botticelli is, mikor a három grácia közül a balfelőlínek a nyakát gótikusán meghajlítja; vagy mint utolsó műveiben Michelangelo, Bernini Szent Magdolnájában vagy Rodin Balzacjában és Hodler nagyon sok művében cselekedett, csakhogy az érzés erős hullámzását kifejezze. Hogy Schrimpf mindnyájukon, sőt még a néger plasztikán is túltesz, mikor nemcsak az élő, hanem a holt organizmusokat, az épületeket is összevissza ferdíti, csakhogy a hídon talán gyilkosság és öngyilkosság előtt álló nőnek és gyermekének lelkiállapotát éreztesse, csak természetes, mert érzése még dinamikusabb, mint régibb korok művészeié volt.

Az új festészet stíluskeresésének irányai iránt a szobrászat is kezdett érdeklődni. Az impresszionistából lett nagytehetségű és minden irányt végig próbáló Picasso elkalandozott a szobrászatig is; Archipenko, a szobrász pedig a reliefszerű fölépítés és festői hatások felé fejlesztette a plasztikát. Mivel azonban a szobrászat nem szakadhat el teljesen a valóságtól, mert az abszolút felé törekvésében köti

az anyag és annak statikai törvénye, az új szobrászat se Archipenko, se a még merészebb Belling műveiben nem ért el olyan messzi absztrakcióig, mint a festészet, az egyetlen Csákyt kivéve. Az új szoborból is az emberi testre emlékeztető torz, bár ritmikus figura lett (Archipenko: A tánc) s ha néha dacol is a statika törvényeivel (Herzog: Extázis, Furioso), legtöbbször kivillan deformált anyagából az emberi gesztus (Herzog; Én, Elragadtatás, Jaques Lipschitz: Ülő nő, Belling: Dreiklang, Rosso: Ecce puer).

Bizonyos, hogy a kísérletezők a mintázást újszerűvé, az anyagot hajlékonyabbá, a plasztikai felfogást egyszerűbbé tették, de ez úton csak az anyaggal való játékig juthattak el és nem addig az új plasztikai stílusig, mely az ember lelkét is tudomásul veszi. Haller, (Álló ifjú, Hoetger (Alvás), Barlach (Elhagyott), sőt Lehmbruck is még lelkükkel küzdő embereket alakítanak; az érzés intenzitása csaknem szétrobbantja belülről a formát, vagy torzzá nyújtja az anyagot, de a magyar Csáky „Kompozíció“-ja jelentésében már teljesen elvont konstrukció: a saját elméletében megmerevedett kubizmus a legcsekélyebb tartalmi és formai értelem nélkül: teljes diadala a természettől való elszakadásnak. Lehet, hogy ez szobrászat, de bizonyos, hogy nem művészet; legalább is nem az a művészet, melyhez az emberi léleknek valami köze és amely az új lelket kifejező új plasztikai stílus kiinduló pontja lehetne. Csáky legújabb iránya azonban már lehet valamikor az.

A klasszikus szobor sírna bőrfelületét eltorzító, primitív, durva, elnagyolt technikai megoldás frissességével, közvetlenségével, egyszerű plasztikai nyelvvel a monumentalitás csiráit rejtí magában, igaz; de újra csak ínyenceknek, esztétáknak való, kik a szoborban a belső energiák expresszív megnyilatkozását megérik és megértik, de nem a nagy tömegeknek, kik a lélek győzelmében már az anyag legyőzésének az örömét is keresik.

Kétségtelen, hogy az expresszionizmusban a gótika szelleme ébredt újra, de még Grünewaldnál és Greconál is torzultabb formában, ellentétben a klasszikai szellemmel, mely a természetből indul ki, de nem azért, hogy annak formáit eltorzítsa, mint a futurizmus, a kubizmus és a festői expresszionizmus, hanem épp ellenkezőleg, hogy formáit és színeit harmonikus egységbe vonja. A klasszikai eszmény megtalálhatta a maga harmóniáit, de hogy találja meg a szenvedély dinamikájával telt lelkiélmény? Jelentkezése erőszakos, követelő; tehát erőszakosan, a formai kellemmel és kalligrafikus szépséggel nem törődve fejezheti ki csak önmagát, s non azért tagadja meg a természetet, mert előbb annak lelkét elhanyagolta, hanem azért, mert a szenvedély nem válogat, mert a robbanásig feszült érzésnek nincs ideje arra, hogy a természet formáit és színeit megfigyelje, utánozza. Igenis, az így értelmezett expresszionizmusban megvan az új stílus lehetősége, s ha eddig senki sem alkotta meg, annak legfőbb oka az, hogy még nem érkezett meg az a nagytehetségű modern művész, aki égő hevében megteremtse azt a művészi formanyelvet, amelyet a természet formái és színeinek szolgálai utánzása nélkül is megérthetünk.

A művészet nem önmagáért van, hanem eszköz a művész kezében

érzésének, világnézetének a kifejezésére. Még a gyermeknek se „játék“, — mint ahogy azt még Schiller gondolta — hanem nagy és szent dolog, mint a primitív népeknél. Mert ott, a gyermeknél, a nyiladozó lelkiélet naívnul bájos bizonyágtétele; itt, a primitív népeknél, még ennél is több: az öntudatra még nem jutott ember Végtelenhez való viszonyának a kifejezése. A gyermek és a népművész előtt a természet, tehát az élet minden megnyilatkozása a végtelenség szimbóluma. A tudatos művész újra alkotja e szimbólumokat és zsenijének varázseréjével arra kényszeríti embertársait, hogy vele lássanak, halljanak, gondolkozzanak és érezzenek. Tagadhatatlan, hogy a legújabb kor művészei a nagy tömegeket még nem tudták velük látásra, -hallásra, gondolkodásra és érzésre kényszeríteni. A nagy tehetség és az egységes világnézet hiányán kívül ennek az is az oka, hogy eddig alkotott szimbólumaik nem tökéletesek, ami újra csak azt bizonyítja, hogy az elmélet a művészetben nem járhat mérföldekkel a gyakorlat előtt. A sok új irány programja eddigi eredményében annyira összezsugorodott, hogy a progresszivitás elvének hangoztatásán kívül alig maradt egyebe. Kétségtelenül ez is az oka annak, hogy sokan már az expresszionizmus bukásáról beszélnek. És mégis bizonyos, hogy a fiataloknak mindig igazuk volt és a jövőben is igazuk lesz. Hisz ha nem lenne, fejlődés se lenne, az egész élet holtta merevednék. Tehát ma is igazuk van, s bár céljukat még nem érték el, küzdelmük eddig sem volt hiábavaló: a futurizmus a mozgásban nyilvánuló lelki és fizikai energiáknak az impresszió túlmenő megfigyelésére terelte a művészek figyelmét; a kubizmus az impresszionizmus illúziós képformájáról a szerkezet törvényeinek szigorúbb keresésére és a festői színhatások helyett a tartalmasabb formahatások föltételeinek a vizsgálására, tehát a forma kifejező értékére, továbbá a rajzbeli értékeknek és az anyagszerűség érzetetésének a fontosságára hívta föl a figyelmet; az expresszionizmus a renaissance szép forma-, vonal- és színharmóniakultuszával és az impresszionizmus tiszta festői, optikai művészetével ellentétben újra a belső szemléletet, az ember titokzatos lelkiéletét teszi a művészet tárgyává. Az új ember lelke azonban bonyolultabb, mint amilyen a középkori emberé volt; tehát az új misztika új tartalma jogosan keres a középkortól is eltérő új kifejezési formát. Hogy ezt megtalálhassa, újra „körültapogatta“ a sejtelmesnek és a lelkiélet szenvedélyig fokozódó dinamikájának a határait. E határokon innen a művészet még „érthető“ érzésközvetítés; túl azonban a lélekből kivetített „abszolút“ élmény „abszolút“ kifejezése helyett — legalább is eddigi eredményében — csak a szuggesztív bizonytalansága jelentkezett. De a körültapogatással eddig is tágította a művészet határait. A modern civilizáció szelleme keresi a maga stílusát az építészetben és iparművészetben külföldön már figyelemreméltó eredményt elért új konstruktivizmusban, mikor ez a technikai csodák korának építészeti anyagára: az acél, a beton és üveg alkalmazási lehetőségeire gondol.

Az impresszionista kép egyéni, rámba foglalt szobadisz volt. Az új lelkeség képe — tekintet nélkül arra, hogy irányának mi lesz a neve — a tömegre, az utcára és a nagy tömegek még meg nem épített hatalmas nagy termeinek falaira festett freskó lesz, melyben

a renaissance arisztokrata „egyesített művészete“ demokratikussá válik és a középkor templomának őszinte, mély áhítatára és egyben az élet nemes szépségeinek az élvezésére ihleti az új embert.

Ám az impresszionista kép sem fog végkép eltűnni, mert olyan tiszta festői értékek vannak benne, melyekért a művészek legjáva évszázadokon át küzdött; de kétségtelenül módosulni fog: napfényes ragyogása életigenlést fog kifejezni, s a végtelenséget éreztető tere túlemelkedik az optikai és technikai öncélúságon, ahová diadalmamórában jutott és új tartalommal fog megtelni, amint azt Kiinger és Uhde régen megkísérelte.

E sokirányú és lázas stíluskeresés közt csaknem észrevétlenül húzódik meg egy szép, nyugalmas sziget: a Henry Rousseau világa. Semmi izgalom, semmi belső zaklatottság: harmónia mindenütt, a mesebeli őserdő harmóniája. Muzsika zeng fűben, fában, virágban, levegőben és soha nem látott állatokban. Mi ez? Olyan naiv gesztus, mely a legraffináltabb mester szerkesztő tudásán is tútesz. Olyan dilettantizmus, mely keresetlen eszközeiben a legnagyobb mesterek technikai tudásával versenyez, hogy a másik pillanatban elmosolyodjunk gyerekes tudatlanságán.

Világos, hogy a természettel való kapcsolata benső. De hol van ez a természet? Csak az ő lelkében. Ez is „realizmus“: „új realizmus“. Mert megjelenése igaz: poétikusan igaz.

Műveiből látszik, hogy Istennek és nem tanítóinak jóvoltából lett festőművész. Ha tanították volna, bizonyára impresszionista lett volna: hátrahúzódt volna a modell elől. De íme, annyira közel megy hozzá, hogy az ember a fa levelének az erét is, az állat szőrének a selymét, sőt a szem szelíd tekintetének a melegét is érzi. Mint Dürernél. De a magyar származású nagy német művésznél minden primitívsege ellenére is monumentálisabb. Vagy talán éppen azért az.

Nem „műfestő, hanem „népművész“; annak tudásával, ennek jámbor, legendás együgyűségével. Bizonyos, hogy néhány követőjével oázis a nagy pusztaságban. De még nem tudjuk, hogy iránya vajjon a jövő ígérete-e, vagy csak múló divat, mint az Ingreshez való legújabb visszatérés.

Kandinski és Henry Rousseau mai világszemléletünk két véglete: a szellem és a valóság, az idealizmus és a realizmus, az okkultizmus és a természettudomány, a spiritizsma széánsz és a kémiai kísérlet, a templom és a gépgyár: de ki mondhatná meg, hol, mikor és ki fogja a két világszemléletet egy olyan harmadikban kiegyenlíteni, melyben meglesz a forradalom nélküli expresszionizmus érzésintenzitása, mint új művészi ihletnek a forrása, és meglesz a hitnek és tudománynak olyan kibékülése, melynek művészi megnyilatkozásában a kifejezés esztétikai tökéletessége és az egységes világnézet etikai kategorikus imperatívusa életerőt, életörömet fokozó harmóniában egyesül, hogy megalkossa az új emberiségnek azon új szimbólumait, melyek előtt ész és szív egyformán és boldog alázattal meghódol?

GLATZ  
KAROLY