

D I E N E S L Á S Z L Ó

MŰVÉSZET
É S
VILÁGNÉZET

TANULMÁNYOK AZ ÚJ MŰVÉSZI
IRÁNYOKRÓL

CLUJ-K-OLOZSVÁR
LAPKIADÓ ÉS NYOMDAI MŰINTÉZET RÉSZVÉNYTÁRSASÁG
1925

MIÉRT NEM ÉRTI A MAI EMBER A MA MŰVÉSZETÉT?

Nem volt talán még egy kor, ahol oly sokat beszéltek volna művészetről s ahol oly keveset értettek volna hozzá, mint ma. Naponként jelenik meg egy-egy népszerűsítő könyv a művészetről. A cikkeknek se szeri, se száma. Minden modern művésznek meg van a maga „leibzsurnalisztája“, aki cikkekben, kritikákban s könyvekben magyarázza a mester mélységeit. Nem nagy túlzással azt lehetne mondani, hogy a legmodernebb képzőművészetet nem a képekben és a szobrokban élvezik az emberek, hanem a róluk írt cikkekben.

Sokan beteges jelenségnek tartják a művészetmagyarázó írások e túltengését s a magyarázott művészet dekadenciájára következtetnek belőle. Azt mondják, hogy nem kép az, amelynek megértéséhez előbb fóliánsokat kell áttanulmányozni s nem szobor az, amelyet csak metafizikai kurzus után lehet élvezni. Igazi művészet csak az, mondják, amelyet a kortársak tömege magyarázat nélkül szemével megért és élvez, amelyikről mindjárt mindenki tudja, hogy mit akar s mire való. A milói Venusről nem kellett előadásokat tartani, sem pedig a kölni dómról.

Bár e vélemény tetszetős s sok igazat tartalmaz, mégis igazságtalanul tör pálcát a leg-

újabb művészi törekvések felett. Ha az új művészet magyarázatra szorul, annak oka nem csak benne rejlik, hanem legalább is éppen annyira a közönségben. A mai európai ember nehéz, mondhatni tragikus helyzetében,

Mert fordulóponton, a régi és új világ mesgyéjén állunk. Európában új világnézet van alakulóban. A régi hitek, régi meggyőződések elvesztették erejüket; de mégis csak azok vannak belénk idegezve, egész nevelésünk, múltunk, tudatalattink azokkal teli. Úgy, hogy bár-hogy vágyjunk is az új hit után, mégis a régi fogalmak kritikáján át nézzük azt. Innen szkepticizmusunk minden ujjal szemben. Érezzük, hogy a régi alapján nem megy tovább, összeomlunk, mégis az új lehetőségeket is a régi rend szemüvegén át nézzük. A régi nem elégíti ki, újat azonban el sem tudunk képzelni. Mert általában a hitben, s nem egy bizonyos hitben érezzük magunkat csalódva. Egy összeomló és egy kezdődő korszak között állunk, melyben a régi világrend romjai szervetlenül keverednek össze az épülni kezdő, új világrend még alig felrajzolható alapvonaláival. Az emberek nagy tömege még a régi formákat hordja magában, a régi, évszázadokon át beidegzett módokon gondolkodik eszével és lót szemeivel. De a régi formák már üresek, elfonnyadtak. Ezért a hittelenség s világnézetlenség keserves, kicsiny korában él ma mindenki, aki nem tud megszabadulni a régi fogalmak kényszerzubbonyából s nem tudja szabad lélekkel fogadni az új, bár még végleges formát nem öltött eszméket.

Ez az általános világnézet-vajúdás termé-

szetesen visszatükröződik a képzőművészetben is. A megérteni akaró helyzete itt is épp oly nehéz. Itt is meggyökerezett, alig kiirtható előítéleteket, automatikussá vált látásmódokat kell leküzdeni önmagában annak, aki a keletkezőben levő új művészetet meg akarja érteni.

Egy új művészet pedig mindig valami újat hoz: új meglátást, az eljövendő új világrend új formáinak megérzését. Innen az ellentét az új művészet és a közönség között, mely nem korunk specialitása, mely mindig megvolt s ha ma talán élesebb, mint máskor, annak oka az, hogy a világtörténeti forduló ma talán élesebb, mint már régen.

A ma már általában értékelt s a művészi fejlődés útján már túlhaladott impresszionistákra annak idején ugyanolyan anatémákat szórtak, mint ma a kubistákra. Az impresszionista név maga is már gúnynév, amelyet egy újságíró kapott le Monet egy képe alól, amikor gyilkos kritikát írt róla. Zola, aki védelmébe vette az impresszionistákat, állását veszítette miattuk lapjánál. Második kiállításuk után, 1876-ban, a „Figaro“ kritikusa, Albert Wolf így írt az impresszionistákról:

„Az operagést (akkor égett le a párisi Opera) íme most egy második szerencsétlenség követi. Durand-Ruel-nél megnyílt egy kiállítás, mely állítólag képeket tartalmaz. Belépek s elrémült szemeim valami szörnyűt látnak. Öt vagy hat örült, köztük egy nő, összeállt s kiállította műveit. Láttam embereket a képek előtt gurulni a nevetéstől, nekem vérzett a szívem. Az úgynevezett művészek felforgatóknak, impresszio-

nistáknak nevezik magukat. Vesznek egy darab vásznat, festéket és ecsetet s ahogy jön, rádobálnak néhány festékpacnit a vászonra és aláírják a nevüket. Éppen olyan szemfényvesztés, mint amikor az örültek kavicsot szednek fel a földről s azt képzelik, hogy gyémántot találtak.“

S ezen a kiállításon szerepeltek Monet, Sisley, Pissarro, Renoir, Cézanne legszebb képeikkel, amelyek előtt a „Figaro“ kritikusanak fia nemcsak hódolva leborul, hanem tényleg szépnek is találja őket.

A legújabb művészet és a közönség mindig harcban állanak egymással, mert az emberek nagy tömege csak lassan, igen lassan szokik az újhoz. Mert a művész előljár s a többi ember messze mögötte kullog. Korunkban ez az ellentét művész és közönsége között, amely rendes körülmények között is csak a művész halála után egyenlítődik ki egy következő generációval, még nagyobb, mint máskor, mivel a világtörténeti forduló, amelyen áthaladunk, élesebb, mint már régen. Aki ma előre lát, az más irányban s egészen mást lát, mint aki a jelenben megragadt.

Ha tehát igaz is az, hogy az igazi művészet nem kíván kommentárt, ezt úgy kell kiegészítenünk: nem kíván olyan korban, amikor egy már kialakult és elterjedt világnézetet fejez ki, de igenis kíván egy átmeneti korban, mint a mai kor is, amikor az új világnézet még ki sincs alakulva, nem hogy elterjedve volna. Korunk művészete és közönsége közt tátongó szakadék tehát abban leli magyarázatát, hogy nincs korunkban egységes világnézet, melyben

mindegyik gyökeret verhetne. Gyökértelen mind a kettő: a művészet, mert még nem tudta lebo-csátani gyökereit az új földbe; a közönség, mert érzékenységének fonyadt gyökerei már semmi életnedűt nem tudnak felszívni a kiaszott régi földből. S amily természetes a szakadék az új után vágyó s az újat kereső művészet s a régiben állva maradó közönség között, épp oly természetesek azok aki sértetek, amelyek a szakadékot át akarják hidalni. Ez a forrása korunk töméntelen művészet-magyarázó Írásának.

A bai azonban abban van, hogy ezen írások igen gyakran nem szolgálják azt a célt, amelyre hivatva volnának. Különösen igaz ez a napi sajtó u. n. művészi kritikáiról, melyek tájékoztatás helyett többnyire összezavarják, biztatás helyett elkedvetlenítik a közönséget. Mert a kritikák többnyire értelmetlenek a közönség számára. Értelmetlenek vagy azért, mert tényleg semmi értelmük sincs, mert nem egyebek régi és új frázisok minden belső rend nélkül való egymásrahalmazásánál, melyet nagy kínok között izzadt ki valaki egy redakciós asztalnál, aggódva folyton, hogy a rendelkezésre álló fél óra alatt meg legyen a kiszabott száz sor, vagy pedig értelmetlenek azért, mivel hiányzanak a közönségben azon alapismeretek, melyek nélkül (mivel korunkban ösztönösen nem érzi a művészetet) értelmileg nem juthat el az új művészethez s amelyeket nem magyarázhat el egy rövid kritikában az a műkritikus sem, aki érti a dolgát.

A művészet irracionális, nem csupán értelmével teremti az ember, hanem egész lényével, amelyben igen sok az ésszel, a logikus

gondolkodással fel nem fogható, csak közvetlenül megérezhető. Ez mind kifejezésre jut a művészetben, ez az éppen, ami lényegét teszi, azt, amit a művészetmagyarázóknak meg kell értetnie azzal, aki nem érzi. De a beszéddel, amely csupa fogalmakból áll, direkte, egyenesen ezt a nemfogalmit, ezt a csak megérezhetőt nem lehet megmondani. Csak körül lehet írni, csak utalni lehet rá, csak szuggerálni lehet. Ez teszi oly nehézé, csaknem lehetetlenné a művészet-magyarázást. S ez az oka annak, hogy ez a magyarázat sokszor a közönségnek oly bonyolultnak, körmönfontnak, homályosnak tetszik. Mert a művészetmagyarázóknak, ha komolyan akar feladatához látni, az emberi lélek ugyanazon mélységeibe kell leszállania, amely mélységekből a művészet fakad.

Az emberi lélek mélységei pedig nem kevésbé szédítőek, mint a széles nagy világé. Közöttük tiszta fejjel mozogni nagyon nehéz. Azért ne csodálkozzon az, aki a művészetről komolyan s igaz szót akar hallani, ha ezek a szavak eleinte nehezek s nem egészen világosak,

S ma már minden témakörnek megvan a maga zsargonja, egy szakmabeli kifejezéshalmaz, mely a nemértőnek függöny, de az értőnek kulcs, mely egy ajtót nyit meg előtte. De a szó, a kifejezés csak a gondolatban él, amelyből született, ettől külön, elszakítva meg nem érthető. Aki tehát meg akarja magyarázni a műkifejezéseket, meg kell, hogy magyarázza azt a gondolatot, mely e kifejezések gyökerén van. S ez a magyarázat kell, hogy elvezessen az új művészet igazi megértéséhez.

A MŰVÉSZET SZEREPE KULTÚRÁNKBAN

Azon okok között, amelyek miatt nemcsak a laikus közönség, de maga a hivatásos műkritika, sőt a hivatásos műtörténet is idegenül és értelmetlenül áll a legújabb képzőművészeti produktumokkal szemben, első helyen áll a klasszicista-naturalista előítélet. Egy mélyen belénkidegzett, belénknevelt s nehezen levetkezhető előítéletről van itt szó, melyről százszor hittük már, hogy kiirtottuk magunkból s mégis ott maradt egy-két gyökérszála, mely elég, hogy meghamisítsa minden művészetről alkotott ítéletünket. Olyan, mint a kinin, egy csöpp elég belőle, hogy megrontsa ízlésünket minden más ízre s annyira természetünkkel vált már, hogy szinte reflexszerűen jelentkezik s a legkitartóbb öntudatos munkába kerül visszaszorítása.

Pedig ezen előítélet legyűrése a mai művészi törekvések megértésének sinequanonja. S nehézzé a dolgot az teszi, hogy ez az előítélet nemcsak a művészetekkel szemben van meg bennünk, hanem a 19. század örökségként ránkjutott egész világnézetünk át és át van itatva általa. Egész múltunk, egész nevelésünk, tudatalattink vele van telítve, automatikus látásmódunkká vált, csak rajta keresztül nézni s e szemüvegen itélni meg mindent, ami a szemünk elé kerül.

Már az iskolában azt tanuljuk, hogy a görög szobor a művészet nonplusultrája. Tanáraink és kézikönyveink nem győzik eléggé dicsőíteni e szobrok gyönyörű arányait, melyek idealizálva élénk adják az emberi testet, a maga életteljeségében, a mozgások gyönyörű természetességében. A renaissance festését, mint a művésztelen középkor után a régi görög ideálra való felébredést ünnepeljük. Ami mind nem volna baj, ha nem járna vele az, hogy az összes többi korok művészetét s a saját korunkét is, e két mértékül választott kor remekeihez mérjük. Ezért van azután, hogy az önmagában egész s ép oly tökéletes egyiptomi vagy asszír művészet csak „archaikus előzménye“ a görög művészetnek s a modern művészet „vértelen degenerációja“ a renaissancenak.

Egész nevelésünk, az utolsó néhány évszázad egész kultúrája, az összes tárlatok és kiállítások, múzeumok és guidek. minden, amit látunk s amit a látottakról hallunk, mind abban az irányban hat, hogy művészi élményképességünket egy irányba tolja s minden ettől különböző művészi lehetőség elől elzárja. Egész nevelésünk, egész kultúránk arra hajt bennünket, hogy a művészetben az élő természetnek, az organikus, eleven világnak minél hűségesebb ki fejezését keressük. Hogy a művészet feladatának egyszer és mindenkorra az élő és természetes viláw minél tökéletesebb visszaadását tekintsük s aszerint ítéljük meg egy képet, hogy mennyire jól, mennyire hűen utánozza a természetet. Ez a klasszicista-naturalista beállítottság, mely a hasonlóságot, a természet-hűséget keresi,

jó képnek azt tartja, amely hasonlít, amely jól adja vissza egy táj hangulatát.

Ez korunk képzőművészeti elfogultsága. Ez az a szemellenző, mely miatt nem látunk se jobbra, se balra. Ez az egyoldalúság az, mely a művészetről való fogalmunkat is meghamisította.

Mert a mai embernek egészen ferde fogalma van a művészetről, nem értékeli azt igazi értéke szerint s ez az igazi forrása annak, hogy értelmetlenül áll tulajdonképpen minden igazi művészi jelenséggel szemben. A mai embernek a művészet nem komoly dolog, inkább csak úri passzió, szórakozás, játék felnőttek számára, melynek e múltó rendeltetésén kívül semmi más jelentősége nincs az ember életében. Azon az érték-skálán, mellyel korunk az ember anyagi és szellemi javait méri, a művészet nem foglal el előkelő helyet, messze mögötte marad korunk két bálványa: a tudomány és technika mögött. Látszólag ez nincs így. Mert korunk ösztönyszerűleg szégyenli a művészet leértékelését s kendőzni iparkodik. Ezért ünnepélyes alkalmakkor szép frázisoktól duzzadó beszédekben ünnepli s a nagyközönség b. figyelmébe ajánlja.

De csak azért, hogy azonnal megfeledkezzék róla.

Mert hiába igyekeznénk letagadni: a művészet ma az európai emberiség legnagyobb részének életében semminemű szerepet nem játszik. A nagy proletártömegek egyszerűen egész életükben nem jutnak hozzá, hogy bárminemű kapcsolatot keressenek és találjanak képekhez és szobrokhoz. A műélvezet az emberi lélek

ünnepi pillanata, a lélek teljes felszabadulása az anyagi szükségletek hétköznaphoz láncoló béklyóiból. S e felszabaduláshoz pihent test és pihent lélek szükséges. Felszabadulás minden mechanizmus alól. S bár ma már Európa nem egy országában a fizikai munkásnak van olyan jövedelme, mint a közepes szellemi munkásnak, az a nagy hátránya ma is meg van, hogy munkája mechanikusabb és hosszabb ideig tart. S nincs nagyobb ellensége a lélek szabadságának, mint a mechanizmus. A gépiesség az, mely előli a lélek érzékenységét s amely alkalmatlanná teszi arra, hogy önmagára eszméljen.

De igen alacsonyrendű az a szerep is, melyet a művészet ma azon kiváltságosak életében játszik, akiknek van idejük saját lelkükkel foglalkozni s akiknek érzékenységét nem őrlötte fel mindennapi munkájuk soha meg nem álló malomkereke. Ezek számára sem több a művészet, mint a szórakozás egyik fajtája. Időtöltés, mely semmivel sem jelent többet életükben, mint a többi szórakozás: a sakk, a kártya, a dominó. A regény két célt szolgál a jó polgári családokban: az öregeknek arra jó, hogy elaludjanak rajta, a fiataloknak, hogy szekszuális izgalmat váltson ki bennük. Másra, semmire se jó. Ezért nem kell néhány nagyhajú bolondot és sápkóros, sovány fiatal leányt kivéve, senkinek sem a vers, amely altatószernek túlságosan unalmas, a szekszualitás pedig túlságosan szublimált benne. A kép pedig a vagyonosabb házak szalon falainak szükséges dísze. Nem arra való, hogy gazdája nézze s esetleg lelke felemelkedjen rajta. Nem, ez veszélyes volna, mert meg-

találná zavarni a profitkalkulációkat. Hogy ez meg ne történhessen, arról is gondoskodik azáltal, hogy lehetőleg csak rossz képeket vásárol, de minél szélesebb aranykeretben. Az egyik falon festmény, a másikon szarvasagancs. Egyik annyi, mint a másik. Egyik se jelent semmi lelki élményt a szoba lakóinak. Csak sznobizmust, csak hiúságuk ostoba legyezgetését.

Altatószer, szekszuális izgatószer, faldisz, sznobizmus, pornográfia, íme ezekre használja fel a művészetet ma az is, akinek meg volnának anyagi lehetőségei arra, hogy mást kezdjen vele. Lehet-e csodálkozni ily körülmények között, hogy a művészetet nem értékeli magasra nemcsak a proletár, aki egyáltalában nem jut hozzá, hogy megízlelje, de az sem, aki él vele. Az urak szórakozása, mondja a proletár. Rangomnak tartozom vele, mondja a vagyonos polgár. De egyiknek sem jut eszébe, hogy a művészet valami egészen más lehetne az életében s olyat adhatna neki, melynek vágjától mindig fülánkos a lelke.

Ma a művészet a tőkés társadalom egészségtelen virágjának látszik, amelyet értékben a tudomány és technika, korunk e két bálványa mellé állítani nevetséges kísérletnek látszanék. Hogy is juthatna ilyesmi egy egészséges ember eszébe, mikor mindaz, amink van, egész kultúránk minden kényelmével a technikán és tudományon alapszik. Hát lehet valaki annyira meghabarodott, hogy képeket és szobrokat, bármilyen csinosak és kedvesek legyenek is azok, egy sorba helyezzem olyan hasznos dolgokkal, mint a vasút, a telefon, a drótnélküli táviró, az automobil, a gőzeke, a körforgógép, vagy az

aeroplán? Vagy egyformán értékeljen a tudománnyal, melyen mindez alapszik s amely ezen kívül megismerését adja mindannak, ami van?

Az embert, de különösen a mai embert az érdekli a világból, amit a maga javára felhasználhat belőle. S ezen érdeklődés szerint alakul a világról nyert megismerése. Régi megállapítása a kísérleti lélektannak, hogy egy tárgyból csak azt látjuk, ami érdekel bennünket belőle, ami cselekvésünkre nézve hasznos. Jobban mondva: szemünk az egész tárgyat látja, de mi nem vesszük belőle tudomásul csak azt, amire épen szükségünk van. Ez jellemzi minden ismeretünket: nem a dolgok megismerésének önzetlen vágyából fakad, hanem gyakorlati szükségességből. Azt s csak annyit ismerünk meg a világból, amire céljaink, cselekedeteink szempontjából szükségünk van. Az ilyen gyakorlati célzatú ismeretek rendszerezése a tudomány is. A különböző tudományok arra tanítanak meg bennünket, hogy mit, mire s hogyan használhatunk fel céljainkra. Megtanítanak a dolgok közötti összefüggésekre, arra, hogy egyik dolognak mi köze van a másikhoz, az egyik hogyan következik a másiktól, egyik hogyan oka a másiknak. Az ilyen természetű összefüggéseket kijelentő tételeket hívják természettörvényeknek, amelyek tehát semmi többet nem adnak, mint összefoglalnak egy tételbe sok tapasztalatot. Ezen összefoglalás által leegyszerűsítik a jelenségek bonyolult világát s megkönnyítik benne eligazodásunkat.

De csak gyakorlati tevékenységünknek adnak szilárdabb alapot. Elméleti tevékenységünk-

nek, gondolkozásunknak legnagyobb igényeit a természettudományok nem tudják kielégíteni. Legalább is nem létünk legvégső kérdéseiben. Mert jól beválnak a természettudományok a gyakorlati alkalmazásban, rajtuk alapszik modern életünk úgyszólván minden pillanatának tevékenysége, az az egész óriási technika, mely ma életünket alátámasztja s hálójába befonja, de nem elegendők a másikkal megismerés-vágyunk kielégítésére. Mert a tudományok ismeretei relatívek, azaz nem mindenkor és mindenütt érvényes igazságok, hanem csak többé-kevésbé, viszonylagosan igaz tételek. Jók egyes tények, egyes események közötti összefüggések megmagyarázására, de nem jók az egész világ, az egész lét megértésére.

Mert van bennünk egy másfajta megismerés-vágy is, mint az az önző, cselekvésünk szükségletei szerint igazodó megismerés-vágy. Kíváncsiak vagyunk olyan dolgokra, amelyekről a tudományok nem tudnak felvilágosítást adni. Kínoznak olyan kérdések, melyekre nem felel egyik tudományunk sem. Ezek azok a nagy miértek, melyekkel tele leszünk mindjárt, mihelyt a gyakorlati élet nem foglalja le teljesen figyelmünket, az élet és halál, a bánat és fájdalom miértjei, melyek mindjárt előállanak, mihelyt kissé egyedül maradunk önmagunkkal.

A tudomány próbálta kibeszélni az emberből e kérdéseket. Ne kérdezzük, hogy miért vagyunk s hová megyünk, mondja, ne érdeklődjünk az iránt, hogy milyen a világ, a lét a maga egészében, hiszen úgy sem kaphatunk rá választ. De hiába, az ember nem tud belenyu-

godni a választalanságba, nem bírja kiölni magából a metafizikai vágyat a világ önzetlen, nem az emberhez viszonyított, nem relativ megismerése után

E kiirrethatalan megismerés-vágy eszköze a művészet. A 19. század azonban teljesen eltérítette a művészetet feladatától s a természet-utánzás másodrangú eszközévé alacsonyította le.

A művészet szerepének és jelentőségének e teljes félreértése természetes következménye a 19. század pozitivista-naturalista kultúrájának, mely csak jó pozitív és matériáliákban kifejezhető célokat ismert el. A természet-tudományok és a technika csodás vívmányainak kora arra szoktatta az embert, hogy korlátozza szelleme vágyait, elégedjen meg az érzékei által adott világ lényével s nyomja el magában azokat a vágyakat, melyek ezen túl hajtják. Ezzel az igyekezettel sikerült is neki elsorvasztani magában azokat a funkciókat is, melyek e vágyak kielégítésére fejlődtek. Lefaragta belőlük azt, ami transcendentális célzatú s csak azt hagyta meg, ami e világra jó. Így csinált a vallásból erkölcsöt és egyházat hit nélkül. Így tette a művészet feladatává a természet utánzását, változtatta át a művészet céljává kifejezési eszközét. S sikerült annyira elhalványítani a művészet igazi lényegét, mely távolról sem a természet hű utánzásában, ha nem az embernek a természetről alkotott mindenkori világképe kifejezésében áll, hogy ma már külön kell magyarázni azt, hogy egy kép jósága nem attól függ, hogy a ló lóba nincsen-e „elrajzolva“.

S csak természetes, hogy feladatának ilyen empirikus korlátozásával, a művészet nem foglalhat el előkelő helyet a tudomány és technika, a kor e két bálványa mellett, melyek materialista kultúrájának alapkövei. Így lett a klasszicista-naturalista előítélet folytán a művészetből szórakozás és dísz, egy luxus-tevékenység, melynek eredeti, igazi funkciója már-már csaknem egészen kitörlődött az emberek emlékezetéből.

MŰVÉSZET ÉS VILÁGNÉZET

Két forrása van az emberi megismerésnek, mondja Kant: az *érzékiesség*, mely által a tárgyak megadatnak nekünk s a *gondolkozás*, mely által gondoltatnak. Az érzéki szemlélet sem adja azonban már a tárgyakat úgy meg, amint önmagukban vannak, mert benne is van már szubjektív elem, neki is van „formája“ (a tér és idő kategóriái). Az érzéki szemléletben történik a tapasztalati tartalom első (emberi) formába öntése. A gondolkozás azután már az érzéki szemlélet formáiba öntött tapasztalatot dolgozza fel a maga formái szerint. Tehát a gondolkozás már a tapasztalat második formálása.

Formálás azonban itt annyit jelent, mint az emberi megismerő képességhez való alkalmazás, az emberi megismerés formáiba való öntés. Tehát változtatása, eltérítése az eredeti tartalomnak. *Az érzéki szemlélet tehát, amely csak egyszer formál, közelebb marad az eredeti tartalomhoz, mint a gondolkozás, amely azt még egyszer új formába gyúrja.* Ezért mondhatjuk, hogy az érzéki kifejezés, ami a művészi kifejezés, valóságosabb, igazabb, mint az elvont, fogalmi kifejezés. *A közvetlen érzéki szemléleten alapuló művészet közvetlenebb érint-*

kezés a valósággal, mint az elvont gondolkodás. Még közvetlenebb volna a forma nélküli megismerés. Ilyen azonban nincs, mert a dolgok már formában, a mi érzéki szemléletünk formáiban adatnak meg nekünk. Tehát egészen igaz, a dolgokat egészen a maguk sajátos mivoltában adó megismerés, melyben semmi emberi szubjektív elem sem keverednék, nincs. Vagy, ha van a misztikus extázisban, nem fixálható és nem közölhető, legfeljebb kölcsönzött formák által szuggérálható.

A szép az érzéki formában megjelenő igaz, mondja Lamennais, „Az igazat meglehet ismerni vagy közvetlenül önmagában, vagy pedig a külső dolgok vagy érzéki formák fátyolán keresztül, amelyek a térben és időben kifejezik ideáit, típusait, örökkévaló mintaképeit mindannak, ami van. Az ily módon megismert igaznak neve szép s a szép anyyi, mint az érzéki formában megjelenő igaz.“¹ Sőt az érzéki formában közvetlenebbül jelenik meg az igaz. Az érzéki elemek közvetlen szintézise, amin alapszik a művészet, a világ igazibb megismerését adja, mint az ugyanezen elemeket a megismeréstől idegen (gyakorlati, az élet kívánta) szempontok szerint még egyszer feldolgozó, tehát elferdítő fogalmi megismerés. Az érzéki szintézis igazabb, mert még jobban érvényesülnek benne a dolgok kategóriái, objektivebb, mert még több van benne a dolgokból. Ezt a szintézist még inkább a dolgok kényszerítik reánk, inkább az ő szempontjaik szerint történik s ezért kö-

¹ Lamennais: De l'art et du beau.

zelebb marad hozzájuk, mint a több szubjektív elemmel dolgozó fogalmi szintézis. Ezért erősebb a művésznek inkább, mint a tudósnak vagy filozófusnak az az érzése, hogy a meglátás kívülről, tőle függetlenül jön. azért beszélünk többet a múzsákról és az inspirációról a művészetben, mint a tudományban.

De az érzéki szintézis kifejezésében is közvetlenebb marad, mint a fogalmi megismerés, mert míg emez az eredetileg ugyancsak érzéki elemekből nyert, de már fogalmi kategóriák szerint való szintézist fogalmakban fejezi ki, addig a művészet a nyert érzéki szintézist eredeti, elsődleges érzéki elemekkel fejezi is ki. Az érzéki megismerésben a szintézis az érzékek körében marad kifejezésében is. Ezért objektívek, a dolgok lényegét közvetlenebbül kifejező megismerés az érzéki művészi megismerés,

Művész tehát az, aki nem gondolati, fogalmi kategóriákkal, hanem közvetlen érzéki szintézisekkel dolgozik, aki nem szokta meg, hogy mindig fogalmakban gondolkozzon, mint a legtöbb ember, aki nem gondolkozik, hanem lát.

Az érzéki szemlélet, mondja Kant, csak akkor van meg, ha a tárgy meg van adva. A művészet ezzel szemben olyan dolgok szemléletét akarja adni, amelynek tárgya nincs jelen. Egy regény egy olyan világ — emberek, események — érzéki szemléletét akarja adni, amely nincs jelen — nem is volt és nem is lesz — az olvasó tapasztalatában. A művészet tehát ilyenformán eredeti szemléletek közlési módja, mint ahogyan a tudomány és a böl-

cselet elvont gondolatok közlése. A nagy különbség a két közlési mód között, hogy amíg a fogalmi gondolatközlés egymás mellé rakott absztrakciókkal dolgozik, addig a művészet azokat az eredeti tényeket, élményeket rakja elénk, amelyekből azokat az absztrakciókat csinálni szoktuk.

Minthogy pedig az ismeretek igazi gyarapítása csak eredeti szemléletek által történik, a művészet — lássék bér ez furcsa állításnak — fontosabb szerepet tölt be az emberi megismerésben, mint a fogalmi megismerés. Elfogadhatóbb lesz az állítás, ha arra gondolunk, hogy eredetileg minden érzéki szemlélet művészi volt: a művészek hosszú sorának köszönhetjük mai közönséges érzéki szemléletünket. A művész-zsenik nemzedékei hosszú sorának kellett megelőzni bennünket, akik megtanítottak bennünket látni és hallani, érzékleteinket valósággá szintetizálni. A tudomány pedig nem tesz egyebet, mint a már közönségesé lett — s gyakorlatilag is felhasználható — szemléleteket a gondolkozás formái szerint feldolgozza épen a gyakorlat érdekében.

A művészet tehát megismerés: a megismerés egyik fajtája, intuitív megismerés. Ami legközvetlenebb találkozás a dolgokkal. Tulajdonképpen intuitív megismerés van minden megismerés gyökerén. De van megismerés, mely intuitív marad akkor is, amikor már kész ismeret lesz és van olyan, amelyik az eredeti intuitívából deriválódik. Az előbbi a művészi intuitív megismerés, az utóbbi a filozofikus és tudományos megismerés. A filozofikus mégis-

mérés sokkal közelebb marad az eredeti intuíciohoz: ezt próbálja kifejezni értelmi alakzatokkal, fogalmakkal. A művészi megismerés mind végig benne marad az intuíciónban: közvetlenül igyekszik ezt kifejezni, a maga eredetiségében, az intuíción természetének megfelelő eszközökkel. A művészet nem fordítja le az intuíción fogalmak nyelvére, mint a filozófia, hanem szuggerálja magát az intuíción. Ha tehát ez a szuggerálás sikerül, a művészet sokkal tökéletesebben közli az intuitív megismerést, mint a filozófia. A fordítás mindig ferdítés s egy nem-logikai alakzat átfordítása logikaivá elveszi amannak természetét s utat ad a cáfolatnak.

Mivel pedig az intuíción az, mely a dolgok belső mivoltával megismertet s ezt legjobban a művészet tudja kifejezni, a legigazibb metafizika a művészet. „A művész öntudatlan metafizikus; nem másolja a tapasztalati valóságot, hanem túl megy rajta; keresi az Örökkévalót, amely a világ formáiban és dolgaiban megjelenik, s mialatt ezt formákban, színekben, hangokban kifejezésre hozza, a dolgok önmagában való belső lényegéről nyújt oly kinyilatkoztatást, amely méltón sorakozik a vallási és filozofikus kinyilatkoztatás mellé, amelyet határozottan kiegészít“.¹

A logikus soh'sem fogja megérteni a világot, mert a világ rendje nem a mi fogalmaink rendje. Fogalmainkat egy csekélyke kis tapasztalatból készítjük, egy kevés tapasztalatot szűrünk le bennük s az új tapasztalatokkal szem-

¹ Paul Deussen: *Vedānta, Platon und Kant.*

ben mindig készületlenül hagy bennünket, minden új tapasztalat után át kell gyúrnunk őket, az ily tapasztalatokat beléjük kell olvasztanunk.

S amíg e beolvasztás nem történt meg, az új tapasztalat „logikátlan“, nem értjük.

A művész egész másként áll a dolgokkal szemben. Nem kész vagy folyton készülő fogalmakkal közeledik feléjük, hogy azokba belepréselje s így „megértse“ őket. A művész minden dologhoz a maga ártatlan naivitásával fordul s minden dolgot a maga egyéni mivoltában igyekszik megfogni. A művész nem fogalmak alá soroz, hanem a dolgokat magukat nézi s ebben az eredeti meglátásban meg is hagyja őket.

Ezért van, hogy a tudomány egy, a művészet sokféle. Mert a fogalmi rend egyféle (nem lehet egymás mellett kétféle logika), míg a dolgok sokfélék s a művészet alkalmazkodik e sokféleséghez. Tulajdonképen minden egyes dolognak megvan a maga sajátos megjelenési módja, tehát egy sajátos út és mód megismeréséhez. A művészet ezt az utat keresi ki s szuggerálja a nézőnek.

S ugyanez jelöli ki az egyes művészetek határait. Minden művészet csak olyat fejezhet ki jól, amire a kifejezés mód való. Egy arcképen ne legyen több, mint amit szemmel látni lehet. Hogy a látottakhoz milyen asszociációk fűződnek, az megint más kérdés. Az irodalom forog a legnagyobb veszélyben arra nézve, hogy elművésztlenedik, mivel eszköze, a nyelv közös a fogalmi megismerés eszközével. Azért itt kell leginkább vigyázni, hogy az intuíció át ne fordítottassék fogalmi nyelvre.

A művészet biologikus elmélete a művészet jelentőségét, biológiai szerepét a felhasználatlan energiák kisülésében, a pihent szervek gyakorlásában látja. Ez az elmélet teljes félreértése a művészetnek. Valami igaz azonban mégis van benne. Még pedig az, hogy a művészi megismerés, éppen úgy, mint a filozófiai, nem szolgál gyakorlati célokat, tehát tényleg felesleges energiák felhasználása. De nem olyan értelemben, mint ama teória kívánja. A művészet megismerés, a dolgok intuitív megismerésének legtökéletesebb módja, a dolgok igazi metafizikája. De a gyakorlati cselekvés nem igényli a dolgok metafizikai ismeretét. Úgy, hogy a gyakorlati élet szempontjából a művészet felesleges, játék. De a megismerés szempontjából a legfontosabb tényező. S azoknak az embereknek, akiknek a megismerés van olyan fontos, mint a gyakorlati cselekvés, a művészet éppen olyan fontos tényező az emberi életben, mint a gyakorlati célokat szolgáló tudomány. Távlabbi közvetett jelentősége a gyakorlati életre pedig, hogy mint a legigazabb megismerés, javítja és segíti a lényegyet nem kutató reláció megismerést, a tudományt s így ezen keresztül, valamint intuitív morális, értékmegismerésen át kihat a gyakorlati cselekvésre is.

De ha a művészet a megismerés egy módja, minden műalkotásban a világ egy megismerése jut kifejezésre. Tehát minden művészi munka egy világnézetnek, a világ egy bizonyos látásának, egy világnézetnek kifejezése, objektivációja az anyagban.

Minden ember lelke, mint Leibniz monasza, visszatükrözi a világot. De, mint minden monas, minden lélek másképen. A közönséges ember világképe, amit visszatükröz, nagyon kicsiny részben eredeti, legnagyobb részében másodlagos tükrözés, már megalkotott világképekből rakódik össze. A művész az, akiben lényegesen másképpen tükröződik vissza a világ, mint a többi emberben, akinek lelke a világot oly módon tükrözi, ahogyan még más lélek nem tükrözte. A művész úgy érti meg a világot, ahogyan más ember nem. S minden művész más oldaláról. S minden fajta tükröződés egy-egy igazi képe a világnak s e sok tükrözött képből rakódik össze a világ teljesebb megismerése. Minden monas csak a maga sajátosságának megfelelő módon tükrözheti a világot, minden művész csak a maga sajátos lelkén át látja a világot, de mindegyik meglátás eredeti és igaz. S e sokféle meglátásból rakjuk össze a világ teljes képét.

A művészet ilyen felfogása azonban tökéletesen más tartalmat és jelentőséget fog neki adni, mint amelyet a 19. század klasszicista-naturalista előítélete részére kijelölt. Szó sincs többé a természet utánzásáról, hű másolásról, az élő és természetes világ minél tökéletesebb visszaadásáról a vásznon. *A művészet a világ, a lét megismerésének egyik módja lett*, a vallás és a filozófia mellett. A képen nem természet-hűséget, nem egy jól eltalált hangulatot keresünk többé, hanem a világ, a dolgok valamegyes meglátásának kifejezését.

De ezzel a művészet egészen más elhelye-

zést és értékeket is nyer az emberi életben. Nem szórakozás, dísz lesz többé, hanem a vallással és a bölcsélettel egyenrangú, transzcendens, az érzéken túl törekvő megismerő tevékenység, az embert nyugtalanító kérdések megválaszolásának egyik módja, az ember lelkében visszatükröződő világkép kifejezésének egyik hatalmas eszköze.

Ezt kell megértenünk, a művészet ezen igazi rendeltetését, hogy bármely igazi művészetet, újat avagy régít, megérthessünk. Valamely *világképet, világlátást kell keresnünk a műalkotásban.* A realista-naturalista 19. század arra szoktatott, hogy a képen vagy a regényben *az érzés a világ visszatükrözött képét* keressük kizárólag. Mivel e század nem hitt másban, a művészetnek sem juttathatott más feladatot, mint annak minél hűségesebb másolatát. Így szoktuk meg, hogy a művészetben mindig az érzékek által adott világ minél tökéletesebb mását keressük s egészen elfeledkezünk arról, hogy a művészetnek más célja is lehet. Mert csaknem elfeledkeztünk már a folyton csak az empirizmust hangsúlyozó tudomány hatása alatt, hogy más világnézet is lehetséges, mint a pozitivista, hogy mást is lehet keresni, mint természeti törvényeket, csaknem sikerült magunkból — látszólag — kioltani a metafizikai vágyat, a vágyat a világ megértése után. De csak látszólag. A tudomány sikertelenségének első jeleire újból fellángolt e vágy s ma már hatalmas lángokkal lobog egész Európában. S vele együtt érkezik megértése annak, hogy *a művészet nem szükség:éppen az érzéki*

világkép visszatükrözése, hanem lehet más világnézet kifejezése is, teljesen függetlenül attól.

*

Ennek a belátásnak a jelentősége óriási a műtörténetben. Teljesen felfogatja annak eddig szentnek tartott alapelveit.

A 19. század esztétikája kizárólagosan a klasszikus ókor és Renaissance művein épült fel. Ezekben látta 19. század a művészet legmagasabb fokát s ezekből vonta le azokat a szabályokat, melyek szerint a múlt és jelen összes műveit megítélte. A klasszikus ókor és a rajta épülő Renaissance ideálja pedig *az élő, az organikus eleven* minél hűségesebb kifejezése. Ezt a művészi célt, ezt a művészi akarást tette tehát meg a 19. század esztétikája minden művészet kizárólagos céljává s aképpen értékelt minden művet, amennyiben e célt megközelítette. E felfogás szerint a művésznak nem lehet más célja se a múltban se a jelenben, mint *a természetes minta lehető legnagyobb megközelítése*. S ha ezt minden korban nem tudta oly magas fokban elérni, mint a görögök, ennek oka e felfogás szerint, hogy a görögök előtt még nem volt képes rá, mert nem volt meg hozzá a megfelelő technikai tudása; a görögök után, mert valamelyes okból dekadenciába jutott a művészet.

Ez az esztétika tehát *a művészettörténetben csak a művészi technika fejlődését látja és keresi s a természetűség szempontjából hátrább álló művészeteket vagy a görög előkészítő fokozatainak vagy dekadenciájának tekinti*. Ez a materialista művészettörténet a műalkotást há-

rom faktor eredményének tulajdonítja: *a használati cél, a nyersanyag, a technika*. Ránézve a művészettörténet alapján véve *a technikai tudás története*.

Hozzájárult a nemnaturalista művészek lebecsüléséhez a 19. század történeti kutatásának nagy hajlandósága arra, hogy *a régi kultúrákban csak a mienkhez vezető fejlődés egyes stádiumait lássa*. Nagy erőlködésében, hogy a távolinak meghagyja történelmi helyét, távlatban elferdítve jelentéktelenné téve látja azt. Így lett az egyiptomi művészet is a 19. század művészettörténetében a görög művészet archaikus előkészítőjévé.

Ebbe a kényelmes esztétikába forradalmat kellett, hogy hozzon a művészet feladatáról való nézeteink gyökeres megváltozása, mely többé nem az érzéki világ visszatükrözését látja szükségképen a műalkotásban, hanem akármely más világgép kifejezését. A klasszicista esztétika alapjai rendülnek meg, amikor *Alois Riegl* bevezeti a *művészi akarás* fogalmát az eddig csak a művészi tudás fogalmával operáló műtörténetbe.¹

Az új műtörténeti felfogás szerint a művészet története *a művészi akarás története*. Az elmúlt korok stilussajátságai nem hiányos tudásra, hanem más irányú akarásra vezetendők vissza. A művészi cél, szándék nem volt mindig

¹) Az új művészettörténet alapelvei *Alois Riegl* korszakalkotó műveiben, a „*Stilfragen*“-ben (1893) és a „*Später-mische Kunstindustrie*“-ben (1901) vannak lefektetve. Továbbfejlesztette ezen alapelveket *Wilhelm Worringer* szellemesen megírt munkáiban: *Abstraktion und Einfühlung* 28 (1908) és *Formprobleme der Gotik* (1910).

ugyanaz, t. i. a természetes minél jobb visszaadása, nem minden kor ezt akarta a művészetel elérni. Ezt csak a mi elfogultságunk keresi benne. Ellenkezőleg: *minden kornak meg van a maga sajátos művészi akarása*, mely sajátos világnézetében gyökerezik. Ezt kell tehát keresni, ez a lényeges benne, mely hozzásegít stílus-sajátságai megértéséhez.

Minden kor művészete e kor sajátos világnézetének egyik megnyilatkozása. Nincs tehát önkényesebb és jobban tévútra vezető módszer, mint az, mely egy művet egy másik előkészítőjének bélyegez meg. *Minden mű egy önmagában teljes egész, egy teljesedés, mely csak önmagából, a benne kikristályosodott világnézetből* s nem pedig összehasonlításokból s egy más kor más világnézete által előírt stíluszabályokból érthető meg. Nem igaz, hogy a művészet 5000 év óta fejlődött volna. *A művészetnek nincsenek fejlődési fokai — csak formái vannak.* Ez a forma persze sok féle, de minden egyes forma szükségszerű a maga idejében, kora szellemének tükröződése az anyagban.

Az sem igaz, hogy a művészet külső eszköze, a technika fejlődött volna: a mai kőfaragó semmivel sem ügyesebb, mint 5000 évvel előbb az egyiptomi, aki teljesen ura volt baltájának. S igen nagy művészek panaszkodnak, pl. Renoir, hogy napjainkban a festés technikai tudása nagyon alászállott.

A materialista művészettörténet által legfontosabbnak vált három tényezőnek: *a használati célnak, a használt nyersanyagnak és a technikának csak módosító hatása van a mű*

előállításában. Szerepük nem pozitív teremtő szerep, hanem *csak akadályozó negatív*: az összproduktumban a súrlódási koefficienszt képviselik. Mint ahogyan a mozgásnak nem a pálya görbületessége az oka, hanem csak módosítja az eredeti lendületet. *Az igazi teremtő erő, mely egy mű stílusát megszabja, az a világlátás, az a transcendentális világtérzés, mely kifejezésre tör a műben.* A kő és a véső csak azt szabják meg a műben, ami *nem tudott* kifejezésre jutni.

Ha tehát akár elmúlt korok, akár saját korunk művészetét meg akarjuk érteni, le kell győznünk azt a hatalmas előítéletet, azt a megrögzött szokásunkat, hogy saját világtérzést akarjuk mindenáron belelátni műalkotásokba, amelyek pedig egészen más világtérzést akarnak kifejezni. Ez a sinequa nonja minden művészi megértésnek.

A jelenkor művészeténél ez azért még nehezebb, mivel látszólag ellenmondást zár magába e követelmény. Hát saját korom művészetébe sem láthatom bele saját világtérzeteimet? Nem mindig s nem egész művészetébe, s főleg nem az u. n. új művészi törekvésekbe. Mert *minden kor keletkező új művésze már egy következő kor új világtérzeteinek sejtelmét hordja magában* s meghamisítása volna a még ugyan eleven, de már halálra ítélt világtérzést akarni belemagyarázni. A művészet elől jár. Ez épen feladata. Mert a művészet neveli az embereket az új világtérzésre. Ezért értékeli mindig csak kevesen az új művészeteket. Mert kevesen vannak minden korban azok, akik lélekben megelőzik korukat, ha másképp nem, legalább sejtelmekben.

A MŰVÉSZET ÉS KÖZÖNSÉGE

Műkritikákban és művészetről írt könyvekben egyaránt gyakran felhangzik a panasz, hogy a művészet mind jobban eltávolodik a nagy tömegektől. Sok műkritika intézi el sommásan egy-egy művész egész alkotását azzal, hogy a művész egész más lét-szférában él, mint a tömegek, akiknek műveit szánja s ezért nem is alakulhat ki közöttünk az a szellemi kapcsolat, mely a mű megértéséhez vezet. A művészet elidegenedett a tömegektől, nem azt adja, amit ezek tőle várnak, ezért a művészet nem közös kincse többé a művésznek és a népnek, hanem a kiválasztottak egy kis csapatának privilégiuma.

Ez a panasz igaz, de ebben a formájában nem jogosult, legalább is nem az igazi művészetre, mely több akar lenni, mint dísz és korona az emberiség életében. Mert nem csak a művészet távolodott el a tömegektől, hanem a tömegek lelke is a művészettől.

Korunk, melyből azonban ma már erősen kifelé megyünk, nem művészi, hanem természet-tudományi-technikai kor, a mai európai átlagember nem intuitív, hanem tapasztalati-logikai beállítottságú, aki önmagát és a világot nem közvetlen megérzések, intuitív felvillanások útján, hanem az érzékek által gyűjtött s az értelem

által gondosan megtisztogatott és elrendezett tapasztalatok útján akarja megérteni. Korunk emberének vallása a természettudomány, amely eleve letesz arról, hogy vallás lehessen, mert kikapcsolni rendeli hitünk legutolsó s mindnyájunkat legjobban érdeklő kérdéseit, melyekre „tudományos“ felelet — mondja — nincsen. Ezért nincs korunknak igazán élő vallása, olyan meleg étellel teli hite és meggyőződése, mely egy szellemi egészbe foglalná össze a legkiseb- bet és a legnagyobbat, az alkotó zsenit és gyön- gébb kortársát, aki csak az ő segítségével képes lelkét új távlatoknak megnyitni.

A mai természettudományos nevelés egé- szen eltávolítja az embert a művészettől. Mert hiába foglal el még ma is iskoláinkban oly nagy helyet a latin és az irodalom tanítása. Nem az számit, hogy mit tanítanak, hanem hogy milyen szellemben, milyen magatartásra nevelik a gyer- meket az étellel szemben. S korunk minden igyekezete a „megértésre“, a boncolásra megy ki, a skatujázásra és arra, hogy a gyakorlati életben közvetlenül felhasználható ismereteket szerezzon. S ez ellenkezik a művészet termé- szetével, mely nem „megérteni“, hanem „meg- érezni“ akar, nem részleteket boncolni, hanem az egész életnek titkához, élő melegségében s nem fogalmakba fagyasztva eljutni, nem a „gya- korlatra“, hanem a lélek legmélyének „gyakor- lására“ akar elvezetni. Ez a természettudomá- nyos — csak az értelemre építeni akaró — s kizárólag a gyakorlati életre, lényünk csak külső „világi“ tevékenységére gondot viselő nevelé- sünk (nem annyira az iskolában, mint inkább a

szülei házban s mindenütt, ahol emberek közé megyünk) az oka annak, hogy az emberek nagy tömege teljesen elvesztette fogékonyságát a tisztán intuitív és teljesen érdeknélküli látás iránt, ami a művészet. A mai kor embere teljesen elmerül az értelembé és az érdekbe s elveszti érzékét (ha vágyát nem is) az érdeken túli, de' életének mégis legérdekesebb, leggyötrőbb kérdései iránt, melyekre értelme választ nem adhat. Ezért van az, hogy a mai műélvezők többnyire a gyakorlati életben kifáradt gazdag emberek és a tudományban csalódott intellektuálisok közül kerülnek ki; ellentétben a művésszel, aki valami csodás véletlen folytán megtartotta logizálástól mentes, eredeti megérző képességét.

S egészen természetes, hogy ez így van annak a kapitalizmusnak korában, mely az egyént teljesen a gazdasági, anyagi érvényesülésre állítja be s azt tartja jó nevelésnek, mely az „életre“ neveli a gyermeket, azaz arra tanítja meg, amire szüksége van, hogy a környék-telen gazdasági versenyben érvényesüljön, tehát „reális“, a külső cselekvésben felhasználható ismeretekre. Egészen természetes abban a korban, mely mint üres érzelgősséget, mindent lenéz, melyből reális, azaz anyagi haszon nem várható. Hiszen a mai iskolák még azokból a tárgyakból is a „felhasználhatót“ tanítják (s egyedül azt), amelyek feladata volna éppen az érdeknélküli önismerethez vezetni. Az iskolák kimondottan művészetellenes nevelést adnak, a költeményeknek tartalmát mondatják el, a művészetből történetet tanítják, tehát azt, ami belőle intellektualizálható.

Hogy a művészet és a tömegek elválása, a tömegek eltávolodása a művészettől a mai gazdasági rendszer természetéből következik, az abból is látszik, hogy a művészetet értők, a művészetben életük egyik legfontosabb eseményét értékelő emberek azok soraiból kerülnek ki, akik valamilyen módon függetleníteni tudták magukat a gazdasági élettől. Ezek a gazdag emberek, akik számára egy elég magas fokú anyagi jólét lehetővé tette az anyagiakkal való nem törődést (főleg meggazdagodottak gyermekei), valamint azok a kivételes intellektuálisok, akik egyéniségük erejénél fogva anyagi jólét alapja nélkül tudnak nem törődni az anyagiakkal s akikről messziről le is írja ez a praktikus dolgokban való ügyetlenségük, szegénységük által. A jó üzletemberek nem is restellik bevallani, hogy a művészethez semmi közük.

Szokták mondani, hogy régen melegebb volt a viszony művészet és tömeg között, hogy régen a művészet a tömegek közös kincse volt. Ez így nem igaz. Igen, volt már olyan korszak, amikor ez így volt, de tévedés azt hinni, hogy ez régebben általános volt. Ez a hit a „tömegek“ téves értelmezésén alapszik. Mert pl. a görög művészetet aligha a görög tömegek, azaz a rabszolgák élvezték, akik a görög élet gazdasági súlyát viselték, hanem az az aránylag kis számú athéni polgár, a görög felső tízezer, aki gondtalanul politizált és filozofált a hús oszlopok árnyékában, vagy talán az a kecskepásztor, kire kecskéinek csöndes legeltetése nem kényszerített rá egy folytonos gazdasági beállítottságot, épp oly kevésbé, mint a hortobágyi

gulyásbojtárra, aki ráér művészi faragványokkal díszíteni furkósbotját. De talán még a rabszolgák is jobban élvezték a művészetet, mint a mai „üzlet-ember“, mivel a rabszolga állapottal, mely kizárja az egyéni anyagi érvényesülést, nem jár a kapitalizmus szabad versenyének gazdasági feszültsége, mely az egyént folytonosan a gazdasági élet bűvkörében tartja.

Teljes együttérzés művész és tömeg között, teljes megértése a művészetnek csak olyan korokban lehet, amikor van valami, ami a tömeget a művésszel együtt a gazdasági élet fölé emeli, valami, ami kiemeli a lelkeket az anyagi érdeklődés szűk köréből, amely a föld felé nyomva le folytonosan fejüket, elfelejteti velük, hogy a föld felett széles horizonton kék ég terül el. Ilyen volt pl. a Középkor, amikor a vallásos tömegben ugyanaz a misztikus vágy élt s ugyanazon misztikus beteljesedés sejteme lakott, ami kibontakozva, tudatos életre ébredve a művészen megnyilatkozott s művében objektív beteljesedésbe ment. A művész csak kifejezte világosan a megérzés természetének megfelelő legtökéletesebb formában azt, amit minden hívő lélek érzett valahol lelke mélyének homályaiban, de amit kifelé megvalósítani nem tudott, bár minden vágya afelé hajtotta is. Így épült fel a gót katedrális, melynek magas oszlopai úgy zárták körül a hívő lelket, hogy azonnal megtalálta az istenhez vezető utat. A gazdasági élet, az anyagi jólét megvetése a Középkorban nemcsak dogma, hanem hit, mely az emberek tetteiben valósággá válik. A Középkorban az iskolákban egészen illogikus dolgo-

kat tanítottak, az embereket nem az „életre“, hanem a „túlvilági életre“ nevelték. S éppen ez a túlvilági élet az, melyhez logikával nem lehet közeledni, amelynek misztikus vágya ugyanabból a forrásból fakad, mint a művészet.

A tömegeknek a művészi megértésre való újbóli fölemelkedését s ezzel a művészet újabb nagy felvirágzását tehát nemcsak egyedül a szociális, a gazdasági probléma megoldásától remélhetjük, sőt ez önmagában még biztosan elégtelen erre s csak amennyiben felszabadítja az emberiséget a reá nehezedő gazdasági nyomás alól, készít elő alkalmas talajt egy hatalmas szellemi áramlat megszületésére, mely képes lesz újra az anyag fölé emelni az embereket s újra megteremteni az elszakadt kapcsolatot az ember és lelke között.

A KUBIZMUS ÉS EXPRESSZIONIZMUS VILÁGNÉZETI GYÖKEREI

Aki Isteni meghatározott formában keresi, az jól megérti e formákat, de nem Istent, aki e formákban rejtőzködik. Csak, aki Istent minden forma nélkül keresi, csak az találja meg őt úgy, amint önmagában van.

Meister Eckhart

Az európai ember, aki a hindu bölcsélet tanulmányozásába kezd, egy, számára meglepő, különös jelenségen fog megütődni. Azon, hogy a legrendszeresebb összefoglalásokban, a legzártabb rendszerekben is, ugyanazon szerzőnél egymás mellett talál, békés együttesben, egymásnak homlokegyenest ellentmondó tételeket. Olyanokat, amelyek az európai elmének teljességgel egymást-kizárók, egyszerre, egyforma érvényességgel, nem gondolhatók. Ilyen ellentmondó s a hindu bölcséletben mégis egymás mellett megférő tételek pl., hogy a világnak van kezdete s hogy nincsen, vagy hogy az isten személyes s hogy nem személyes. A keleti filozofémákat tanulmányozó európai megütődése mindaddig nem is fog megszűnni, amíg rá nem jön a keleti ember egy

sajátos vonására, mely e nekünk oly érthetetlen jelenséget megmagyarázza.

A keleti ember nem várja, mint a mai nyugateurópai, a világ és az élet megértését az empirikus kutatástól vagy dialektikus-logikus vizsgálódásoktól, hanem egyedül a rendszeres elmélkedő magába-mélyedéstől. Külső szabályok és szellemi gyakorlatok által szellemét és érzését oly állapotba hiszi helyezhetni, amely lehetővé teszi számára, hogy közvetlen, intuitív bepillantást nyerjen a dolgok lényegébe. S nemcsak a nyilvánvalóan misztikus jellegű Yoga és Vedanta osztja e felfogást, hanem a racionális Shankhya és a természetfilozófikus Nyaya is.

Ezért lehetséges az, hogy Indiában egymással ellentétes rendszerek egyaránt ortodoxnak tartatnak. Mert a hindu egyik rendszerről sem hiszi, hogy az igazságot teljesen és kimerítően tartalmazná, hanem azt tartja, hogy mindegyik csak egy esetleges kifejezésformája az igaznak. Mivel maga az igazság, a valóságos lét maga, transzcendens, határolt gondolkodásunkkal adekvát nem fejezhető ki. Minthogy az emberek különböző szempontokból indulnak ki a lelki fejlődésük különböző utat fut be, eltérő eredményekhez jutnak. Azonban, bármennyire is eltérjenek az eredmények egymástól, mégis mind egyformán igazak lehetnek, mert a számunkra hozzáférhetetlen végtelenben találkoznak.

Így jut el a hindu azon mély belátáshoz, hogy az összes metafizikai rendszerek csak múlandó hasonlatok, változó képei és szimbó-

lumai az egyetlen kifejezhetetlen transzcendensnek.¹

Kiszélesítve ezt az európai ember azt a mély tanulságot nyerheti belőle, hogy minden rendszer, minden forma csak egy esetleges kifejezésformája az abszolútnak, a valóságos létezőnek, mely kimerítően véges gondolkodásunkkal nem fejezhető ki. Ezért minden rendszerben, minden megjelenési formában van valami igaz és nem igaz. valami, ami benne valóság és valami, ami benne csak kép, szimbólum, kifejezés-eszköz.

Erre a keleti, termékeny s nem negatív objektivitásra van szüksége a mai európai embernek, ha kora oly ellentétes világnézeti megnyilvánulásait s ezek között képzőművészeti tendenciáit meg akarja érteni.

Világnézeti szakadás Európa művészetében

Ma már kezd általánossá válni a haladotabb európai köztudatban az a mélyebb történelmi felfogás, amelyet a múlt és jelen kultúrájának egyes tényei és eseményei nem önmagukért érdekelnek, hanem jelentőségükért, azaz amit mondanak, amit elárulnak arról az egyéni vagy néplélekről, amelynek megnyilatkozásai. A mai történész mindenben szimbólumot keres: szimbólumát, jelét egy lelkiségnek, egy szellemiségnek, amely minden alkotás mögött van. A mai történetíró olyan, mint a fiziognómus:

¹ Lásd Helmuth v. Glasenapp: *Der Hinduismus*. München 1922.

a kultúra termékei, az államforma, a társas élet szabályai, a jog, a tudomány, stb. számára ugyanazok, mint egy ember arcvonásai, szeme kifejezése, gesztusai tartása. Mind csak arra szolgál, hogy kitalálja belőlük, átérezze általuk azt a népiéletet, amely bennük kifejezésre jutott, éppen úgy, mint ahogyan az arcvonásokban, szemek kifejezésében mindig egy ember-lélek tükröződését érezzük.

Európa emberisége éppen lélek-cserélőben van, azért nem ösmeri önmagát. Saját lelkét nem érzi belülről, azért külső kifejezés formáiból próbálja megérteni. Furcsa ferde helyzet: saját magunkat kultúránk tükrébe nézve próbáljuk megismerni. Ezért van az, hogy saját korunk jelenségei éppen oly módon érdekelnek bennünket, mint egy régmúlt koré: mint szimbólumai egy léleknek, amelyekből össze próbáljuk azt állítani.

Saját kulturlelkiségünk megértésének szempontjából talán legalkalmasabb kulturtermék a *művészet*, amelyben minden gyakorlati szükséglet befolyásától mentesen nyilatkozik meg kultúránk alapját képező világnézetünk. Azért nagyon jelentőségteljes az, amit korunk művészetének ily világnézeti jelentőségvizsgálatából levonhatunk

A háború előtt Nyugateurópa képzőművészete — legalább is nagy vonásokban — egységes volt. A *naturalizmus* s ennek logikusan továbbfejlesztett formája, az *impresszionizmus* az, amely a 19. század művészetére bélyegét rányomja. Természetes következménye ez a 19. század empirikus-pozitívista világnézetének,

mely tagadta a valóságát mindennek, ami az érzékek közvetlen adatain túl van s csak ezeknek feldolgozását engedélyezte úgy a tudománynak, mint a művészetnek Csak a világ színes sokfélesége, az apró tények végtelen sorozata a valóság e kor számára, csak ezeket méltatta figyelmére, ennél fogva kizárólag tények megállapítására szorítkozik s a tények közötti természetes kapcsolatok összessége az egyetlen rendszer, melynek jogosultságát elismeri. Ennek a világlátásnak kifejezése a művészetben a naturalizmus és fejlettebb formája az impresszionizmus, mely egyedül az optikai benyomás, a passzív nyert kép analízisét és megrögzítését tekinti feladatának. Az impresszionista festő kizárólag a világról nyert élményének engedi át magát s csak ennek hű visszaadására törekszik. Az impresszionista képben semmi más nem szabad keresnünk, mint egy megkapó impresszió, benyomás objektivációját. „Még mindig nem értik meg az emberek, hogy nem tájat, nem tengert s nem alakot fest az ember, hanem azt a benyomást adja vissza, amelyet a nap egy bizonyos órájában egy táj, egy tengerrészlet vagy egy emberi alak gyakorol“ (*Manet*).

A művészet feladatának ily meghatározása közvetlenül folyik a század pozitivista-materialista kultúrájából, amely csak az érzékek élményét s az ezeken felépülő formákat ismerte el valóságosnak. A természettudományok és a technika csodás vívmányainak kora arra szoktatta meg az embert, hogy korlátozza szelleme vágyait, elégedjen meg az érzékei által adott világ té-

nyeivel s nyomja el magában azokat a vágyakat, amelyek ezen túl hajtják. Ezzel az igyekezettel sikerült is elsorvasztania a léleknek azokat a funkcióit is, melyek e vágyak kielégítésére fejlődtek. Lefaragta belőlük azt, ami földöntúli célzatú s csak azt hagyta meg, ami e világra jó. Így csinált a vallásból erkölcsöt és egyházat hit nélkül. S így tette a művészet feladatává a természet utánzását. Úgyannyira, hogy ma már külön kell magyarázni azt, hogy a művészet rendeltetése valami egészen más. S csak természetes, hogy feladatának ilyen korlátozásával a művészet nem foglalhat el előkelő helyet a tudomány és technika, a kor e két bálványja mellett, melyek kultúrájának alapkövei, így lesz a művészetből szórakozás és disz. egy luxus-tevékenység, melynek eredeti, igazi funkciója már-már csaknem egészen kitörlődött az ember emlékezetéből.

A 19. századnak félre kellett érteni a művészet szerepét, mert egész világnézetéből hiányzott éppen az, aminek betöltése a művészet rendeltetése. A 19. század egész gondolkozásmódja arra irányul, hogy az olyan emberi tevékenységet, mint a művészet s a vele rokon vallás és metafizika, kikerülje, mással pótolja, vagy ha másként nem megy, azt a szükségletet, melyet kielégítene, elnyomja. A lét, a világ megérteni próbálásának két egymással ellentétes irányú útja közül, a 19. század azt választotta, mely kívülről indul el, mely a világ értelmét azon a sokféleségen keresztül próbálja megközelíteni, ahogyan a természetben megnyilvánul. Mert mi a világ kívülről nézve? A dolgok

megszámlálhatatlan sokfélesége. Gondoljunk a szervetlen és szerves világ milliárd és milliárd egyedére, az égitestek, a kövek, a porszemek kifejezhetetlen sokaságára, a növény és állatvilág színesen kábító tömkelegére, egyetlenegy állati szervezet minden képzeletet felülmúló élő-sejtmiriádjaira. E végtelen sokféleség végtelen számú egyede kisebb-nagyobb izoláltságban vagy kisebb-nagyobb összefüggésben mutatkozik előttünk. Vannak dolgok, amelyek mindig együtt jelentkeznek, amelyek mindig követik egymást, vannak, amelyek mindig ugyanazon, számszerűleg kifejezhető mennyiségben társulnak, vannak, amelyek mindig ugyanazon geometriai alakot vesznek fel. Ez a világ külső képe: *egy ezer szállal összeszőtt, végtelenül bonyolódott sokszerűség.*

Így nézve a világot, megértésének egyetlen útja e sokszerűség leegyszerűsítése, rendteremtés a rendszertelenségben, összefüggéskeresés az összefüggéstelenben. Ez a 19. század ideális természettudománya, mely csak tényeket ismer és ismer el s a tények között tapasztalatilag megállapított összefüggéseket. Ez az a tudomány, mely alapja modern korunk óriási technikai kultúrájának, mely gyakorlatilag kitűnő eredményekre vezetett, amelyeknek köszönjük életünk s halálunk minden kényelmét, a Pulmann-kocsit, a repülőgépet, a 42-es ágyúts a biztosan élő fojtógázt.

A 19. század világfelfogása leglogikusabb kifejezését a *futurizmusban* nyerte, amely a tételnek, melyből a naturalista impresszionizmus kiindul, levonja végső konzekvenciáit. A

közvetlenül adott érzéki valóság csak a tényleg létező apró tények végtelen sorozata, egy színes sokféleség a világ, ez a materialista-pozitivisták kor jelszava. A festő részére tehát csak az optikai kép létezik, azt kell visszaadnia a vásznon. Ez az impresszionizmus mottója. Az impresszionizmus letisztogatott az optikai képről minden ráakodott fogalmi és érzelmi elemet s csak a tiszta érzéki benyomást adta vissza a képen. Csak azt, amit a szem lát. De a szem, mondja a futurizmus teljes joggal, sohasem lát befejezett, teljes dolgokat, csak részleteket, töredékeket, egymással összekeveredve. A világ sohasem áll, mindig mozog, tehát nem látunk soha nyugvó dolgokat, sokáig változatlan formákban. *A világot közvetlenül, minden gondolati, fogalmi elem belekavarása nélkül egy színes zűrzavarnak, egy mozgó összevisszaságnak látjuk.* Ha tehát azt akarjuk festeni, amit tényleg látunk (s nem azt, amit a látottakhoz hozzágondolunk), akkor a képeink sem lehetnek má«ok, mint színes zűrzavarok, egymásba-folyó összevisszaságok.

Így viszi a futurizmus ad absurdum az impresszionizmus alaptételét s fejezi be az általa megkezdett feloldását a kép formájának. Mert ez fekszik lényegében a futurizmus gyökerén: fel kíván oldani minden formát, mert a legszabadabbat is béklyónak érzi. Ma annyira közvetlenül szeretnénk kifejezni magunkat, hogy magát a kifejező formát is akadálnak érezzük. Ezért írunk „szabad“ versben, ezért adunk ki artikulálatlan hancokat a dadaistákkal s ezért akarja a futurista festő, aki a képzőművészeti

formát akadálynak érzi, formátlanul s a maga eredetiségében visszaadni látásélményét. Homályos és zavarosan kifejezett megérzése ez annak a lélektani valóságnak, hogy a művészi akarás és kifejezése, az anyagban megvalósított mű közé a forma-meg gondolások mindig akadályként tolnak s ezért a művész természetes törekvése az utat a művészi élmény és kifejezése között a lehető legrövidebbre redukálni.¹

*

A háború Európa addig nagyjában egységes képzőművészetét kettészakította s két, egyformán erős ágra osztotta. A háború előtt Páris volt az európai képzőművészet nem vitatott központja. Az impresszionizmus teljesen francia művészet, igazán nagyot más nép nem is tudott produkálni benne. Mégis oly erővel hatott egész Európa művészetére, hogy évtizedeken át szó sem lehetett másirányú próbálkozásról. Mert semmi sem felelt meg jobban a század szellemének. De az impresszionizmus hamar kimerült s szerepét tulajdonképpen már jóval a háború előtt befejezte. Továbbtengődésének oka csak az volt, hogy az újnak talaja még nem volt eléggé előkészítve. A világháború elvégezte e talaj feltörését. Megadta a dőfést a 19. század már agonizáló világnézetének s végérvényesen leszámolt azzal a reménnyel, hogy annak alapján fel lehessen építeni a jövő épületét. S felállította az új világnézet követelményét.

¹ Lásd Otto Grautoff: *Formzertrümmerung und Formaufbau in der bildenden Kunst 1919.*

Mi legalább Európa Németország felé eső részén így éreztük. S nagy volt a meglepetésünk, amikor a háború formális befejezése után mélyebb bepillantást nyerhetvén abba, ami a Rajnán túl történik, azt láttuk, hogy ott nem így van.¹ Ott sincs többé impresszionizmus. Ott is mást keresnek a régi helyébe. De éppen ellenkező irányban, mint mi. Míg Németország és függelékei teljesen új szellemi orientációt keresnek, sehol nyugópont, mindenütt káosz, addig Franciaország nem hagyta el a nyugati kultúra régi alapját, nem keres teljesen új irányban, hanem fájának sajátos *racionalizmusa* továbbfejlesztésében, végletekig való kiélelésében keresi a megoldást. A francia szellem nem bírja el a homályt és a zavart. Inkább enged a mélységből, de kikényszeríti a világos fogalmat, a logikus rendszert. Ezért a francia lélek még a mai forrongó időkben sem káotikus, megőrzi egyensúlyát és kozmoszba, rendszeres egészbe alakítja mindenkori tartalmát. Hogy vájjon a francia lélek mai harmóniája egy kihülő és elhaló Kozmosz, vagy pedig a magát örök alkotó erejéből mindig újra teremtő világ harmóniája-e, e kérdésre, melyet Grautoff feltesz² s válaszolatlanul hagy, csak a mai francia lélek világnézeti beállítottságának vizsgálata adhat választ.

A francia szellem mindig a görög-latin racionalizmus letéteményesének érezte és val-

¹ Lásd Paul Westheim: *Kunst in Frankreich*, *Kunstblatt* 1922.

² Lásd Otto Grautoff: *Französische Malerei seit 1914*. Berlin 1921.

lotta magát. S tényleg az is volt Európában, szemben a kereszténység által közvetített keleti irracionálisra könnyebben hajló germánssággal. S ezt az alapot a francia ma sem akarja feladni. Ragaszkodik a fogalmi megismeréshez, a kívülről befelé vezető úthoz, mely a dolgok végtelen sokféleségéből indul ki s logikai levezetés útján jut el, igaz csak értelmi, tehát üres, élettelen egységhez. A francia ma sem tud elképzelni mást, mint értelmi megértést, nem hiszi, hogy a megértésnek más útja is lehetne, mint az absztrakció, az elvonás. Hiába mérte éppen Párisban a (különben fajilag egyáltalában nem francia) Bergson a legsúlyosabb és legmesszehangzóbb pörölycsapásokat a tudomány racionalista megismerés módszerére, világnézet-romboló hatása sokkal nagyobb volt Németországban. A francia csak annyit látott be, hogy a tapasztalati megismerés nem elég: hogy tisztán az érzékek adataira nem lehet felépíteni oly összefüggő s ellenmondás nélküli rendszert, mely megegyezzen az összes tényekkel, magyarázza a világot. De hogy ezt is mily nehezen akarja elfogadni, azt mutatja a francia Einstein-ellenes irodalom két év óta meg nem szűnő áradata. De semmiképpen nem tud lemondani az ész és értelem vezetőszerepéről.

A művészetben sem. A franciát sem elégti ki ma már az érzéki világ naturalisztikus visszaadása a vásznon. Az érzékileg adott, véges és múlandó tapasztalati világon túl, a dolgok és okozati kapcsolataik mögött az abszolút és örökkévalót keresi a francia is. Az impresszionizmus fény- és színharmóniája, az

érzéki egység nem elégíti ki ma már őt sem, mert mélyebb és átfogóbb egységet, az anyagiban a szellemit, a fizikaiban a metafizikait keresi ő is. De ezt a mélyebb egységet, ezt a szellemit, ezt a metafizikait, a francia az anyagból, az érzékiből, a fizikaiból akarja ledesztillálni, az Abszolútat, a Relatívából levont s az absztrakcióval örökérvényűvé és általánossá tett matematikailogikai törvényszerűségekből akarja felépíteni.

Az absztrakcióhoz való visszatérés a művészetben a kubizmus, korunk e tipikusan francia művészete. Míg a német expresszionizmus az érzés-élményhez vezet vissza, addig a francia kubizmus a tiszta értelmi absztrakcióhoz. Amaz a lélekbe vezeti vissza a művészt, emez értelméhez.

A kubizmus világnézete

A világnézetileg kettészakadt Európában Franciaország képviseli a nyugateurópai kultúra görög-latin örökségét, a racionalizmust, szemben a kereszténység által közvetített irracionálisra inkább hajlamos germánsággal. A francia is túlhaladta a 19. század pozitívista fejlődés fokát, a francia szellem sem „realista“ többé, nem elégszik ma már meg a tényekkel, ő is az örökkévalót, a nem-változót keresi a folyton változó tapasztalati világ mögött. De eszköze még régi: az elvonás, az absztrakció. A francia ma sem tudja másként érteni az Abszolútat, a dolgok nem változó örök lényegét, mint egy a konkrét, tapasztalati valóságból az értelem által megtisztított absztrakciót.

Ez a lényege mai művészetének, a *kubizmusnak* is. A kubizmus nem egyéb, mint visszalérés a tiszta abstrakcióhoz a képzőművészetben. Talán legtisztábban a modern francia „abstraktisták“ egyik legérdekesebb képviselője, Albert Gléizes fejezte ki a kubizmusról írt kis könyvében az új francia művészet igazi értelmét abban a megkülönböztetésben, amelyet egy valóságos tárgy és egy kép jelentése között tesz. A művészi mű szellemi megnyilatkozás. Jelentése éppen az ellenkezője annak, amit egy reális tárgy észrevétele jelent. Mert, ha egy valóságos tárgyat nézünk, annak észrevételében kizárólag e tárgy fizikai oldalát szemléljük. Ellenben a tárgy szelleme, igazi lényege rejtve marad szemünk előtt. Ezzel szemben a kép éppen a dolgok nehezen hozzáférhető, titokzatos lényegét hozza előtérbe s a testi oldalát hagyja rejtve, ugyannyira, hogy sokszor nehéz azt rekonstruálni. A művészet a világ megszőkott valóságából indul ki, de kivetkőzteti e valóságból azért, hogy szellemét, igazi lényegét megfogja és kifejezésre hozza. A művészet a tapasztalati világból indul ugyan ki, de azért, hogy az örökkévaló lényeghez jusson belőle.

A kép a kubizmus világfelfogása szerint éppoly szervezet, mint egy test vagy egy virág, kis önmagában zárt világ, amely ugyanazon törvények szerint van felépítve, mint az Univerzum, tehát lejátsza az Univerzum, a mindenség ritmusát. S az ember, aki megérti a képet, megérti a vonalakba, formákba és színekbe foglalt imát.

Megkezdődik a francia képzőművészet for-

dulása az absztrakció felé már a még félig az impresszionizmusban gyökerező Cézanne-nal. „Optika alatt egy logikus világnézetet értek“, mondja. „Leakarok fordítani egy látványt. Hogy megtehessem. megsemmisülök benne, alávetem magam neki s várok, hogy kijöjjön belőle az én egyéni igazságom“. Ez a „megsemmisülés“ az objektív világban, az a „maga alávetés“ a dolgoknak a Cézanne-t követő s hatása alatt fejlődő művészi kornak legjellemzőbb vonása, legfontosabb követelménye.

Mert a francia kubizmus ideálja a végletekig vitt objektivitás, a dolgok minden szubjektív elemtől letisztogatott valóságos lényege. S a lényeg alatt, elhagyván az empirikus érzéki valóságot, melyről kitűnt, hogy nem tartozik a dolgok lényegéhez, nem érthet mást, mint az értelmi valóságot. A kubista nemcsak a dolgok érzéki képével nem törődik, érzelmi rezonanciájuk sem éi dekli: csak egyedül a dolgok értelmileg megfogott kvintesszenciája. A kubista a dolgok elvont, absztrakt fogalmát keresi. S ha a dolgokról letisztogatunk mindent, ami érzéki, ami esetleges és változó, nem marad egyéb, mint tiszta téri viszonyok, a dolgok absztrakt geometriai törvényszerűsége: nem maradnak csak különböző geometriai figurák, egymással bizonyos határozott relációban. Ezt akarják kifejezni vász-
naikon a kubisták: azt, hogy geometriailag hogyan vannak felépítve a dolgok a vonalakból, síkokból és tömegekből. A világ matematikai-geometriai rendjét akarják plasztikailag alakítani. A Logos miszticizmusa ez, amely az Egész-
szet örökkévaló vastörvényszerűségek szerint

építi fel s a világot és az Istent a Kozmosz változhatatlan rendjében és logikájában éli át.

A kubisták a végesben a végtelen kikristályosodását látják, számukra a dolgok az isteni elv hordozói, melyeknek múlandó kérge alatt az örökkévaló magot kell keresni: a múlandóban az elnemmúlt, az anyagiban a szellemit, a fizikaiban a metafizikai, rendet.¹

Nem érzéki varázst keresnek, mint az impresszionisták, hanem az elvont képarchitektúra logikájában keresik azt a transzcendentális törvényszerűséget, mely az empirikus káosz fölé emeli a dolgokat. A dolgokat nem külső megjelenésük, érzéki képeik szerint akarják kifejezni, hanem felépítésük geometriai törvényszerűségében. Ezért a kubista kép vonalak, felületek és tömegek rendszere lesz, amelynek legtöbbször alig van köze a tárgy rendes, megszokott képéhez. Mert hogy kifejezhesse a törvényszerűt, az abszolútát a dolgokban, a kubista festő kiirt a dolgokból mindent, ami rajtuk egyéni, egyszerű és esetleges, hogy az ezerféle burkolat alól kihámozza a megtisztított mezte-
len geometrikus formát, a dolog értelmi lényegét. Az ily módon geometriai alapelemeire szétanalizált tárgyát, úgy, amint ezen analízis adja, festi rá a vászonra. Az ilyen képen a tárgyi elemek (alakok, tárgyak) kizárólag absztrakt jelentéssel bírnak, nem jelentik azt, amit a közönséges életben jelentenek. Egy nagyszabású képarchitektúra építő kövei csak, értelmüket az az absztrakt törvényszerűség adja meg, amelyet kifejeznek

¹ Lásd P. E. Küppers: *Der Kubismus*, Leipzig 1920.

a képen. Úgyhogy a kép empirikus tartalmát az absztrakt törvényszerűséget kifejező kubikus elemekből felépülő kristályépítmény foglalja el.

A cél a dolgok megmaradó, örökkévaló elvont lényegének láthatóvá tétele. Le kell tehát mindennek maradni a tárgyról, ami az esetleges benyomását teszi s múlandóságra mutat. Fanatikus kérlelhetetlenséggel égetnek ki ezért a kubisták a dolgokból mindent, ami érzéki. Picasso tájképeiben nincsenek csak egyszerű térformák, éles éllel egymáshoz állított kockák, gúla és hasábok, ciklopszfalakként egymásra tolva, melyekből kihalt minden fizikai élet, csak megkövült teret jelentenek. Braque tájképein az empirikus világ tárgyaiból hatalmas térkristályok lettek, valószerűtlen távoli emlékei csak a természet motívumoknak. Léger és Gleizes geometrikus testekből felépített képeiből a modern magas potenciálú gépek feszülő energiája és elegáns lendülete sugárzik ki. Tiszta absztrakciók ezek, a tárgyszerűség minden nyoma nélkül. Festett geometriák, melyeken minden logikusan bizonyítható.

A szobrászatban legszélsőségesebben Lipschitz és a Párisban élő magyar Csáky műveiben nyilvánul meg ezen absztrakt geometrizmus. Lipschitz úgy építi fel szobrait, mint egy házat. Cél: csak konstrukció, tömegkifejtés, de semmi kifejezés. Magában zárt teret akar konstruálni, nem a kontúr, nem a felület a fontos, hanem a tömegkifejtés, a tömegek viszonya egymáshoz, a tiszta téralakítás. Waldemár George, ezen absztrakt francia művészet fő teoretikusa, tiltakozik az ellen, hogy e szobrok valamit

jelenteni akarnának: nem jelentenek e szobrok semmit, nem ábrázolnak semmit, csak egyedül önmagukat.¹

Hideg, spekulatív racionalizmus ez, mely legtulzóbb kiéleződését, mintegy logikai ad absurdum vitelét, Ozenfant és Jeanneret purizmusában éri el. E két művész tanainak propagálására nagyszabású folyóiratot is teremtett, melyet *Esprit Nouveau*-nak keresztelt el s amelyben részletesen kifejti a purizmus esztétikáját.² Tiszta racionalista esztétika ez, mely levonja és általánosítja a francia kubizmus végső következményeit. Az esztétikai élvezet — mondják a puristák — nem az érzékek brutális gyönyöre, hanem egy matematikai természetű különleges állapot, amelybe helyez pl. egy nagy általános törvényszerűség világos felfogása. A művészi élvezet intellektuális természetű, melyet a műben megvalósuló rend és ekonómia ad. (Rend és ekonómia a logikus értelem két fő kategóriája!) A művészi tett annyi, mint rendcsinálás a természet összevisszaságában: a legnagyobb emberi gyönyörűség a természet rendjének észlelése és csinálása.

A modern ember életében az ekonómia, a gazdaságosság a legfontosabb tényező: ekonómia a gyakorlatban és az elméletben, a cselekvésben és a gondolkozásban. A modern ember

¹ Lásd Paul Westheim: *Bildhauer in Frankreich*, *Kunstblatt* 1922. és Waldemar George: *Carl Einstein und Jacques Lipschitz*, ugyanott.

² Lásd *Ozenfant et Jeanneret: Le purisme*, *Esprit Nouveau* No. 4. és *Recherches des buts actuels de la peinture*, *Esprit Nouveau* No. 15. 1922.

erős fegyelem alatt él, elmúlt a kézimunka, a faragott fa kora, a simított acél korában élünk. A modern ember gyorsan gondolkodik, pontosan mér, esze egy precíziós eszköz. Ma csak világos gondolatok, tisztán látható, jól megfogalmazott célok érvényesülnek. A modern ember esze, érzékei, elsősorban szeme, ki van élesítve, gyorsan és jól lát, kevés dolog elég neki az egész konstruálásához. Ez a művészetben azt jelenti, hogy a művésznak csak a lényeges pontokat kell megadni, az áthidalást a nézőre kell bízni, mert különben unalmas. De viszont lényeges pontokat kell adni, nem csak utalásokat, hanem olyan konstansokat, valóságos stratégiai pontokat, amelyek bizonyosan a célzott látáshoz vezetnek.

A reális életben pontossághoz, világosság-hoz szokott szem ugyanazt kívánja akkor is, amikor művészetben akar gyönyörködni. így születik meg az új művészet új követelménye: jólcsinálás, pontosság, exaktság, precizitás.

Ez a modern művészet az értelem legmagasabb képességeihez beszél. Ezért nagyon kicsi a közönsége: nem népművészet, egy elit külön ügye. Egy elit, amelyben erősen fejlett a modern elme sajátossága: az ekonómia szerelme. Ez az ekonómia a mai kor emberének lelki eleganciája. Ezért a modern művészet a legmagasabb ekonómia: koncentráció. Korunk, a precíziós eszközök kora, precíziós művészetet kíván.

E matematikai természetű gyönyörűséget kiváltó precíziós művészet nem használhatja a naturalista-impreszionizmus empirikus eszkö-

zeit. A modern művészet nyelve tele van zsúfolva sokféle értelmű, rosszul meghatározott szavakkal. Ezeket ki kell tisztogatni a művészetből (ezért purizmus) s megteremteni egy olyan univerzális plasztikai nyelvet, amely a tárgyak kikristályosodott formáira, az úgynevezett standard-tárgyakra támaszkodva, alkalmas arra, hogy a ma kívánt matematikai természetű esztétikai gyönyörűséget szemeinknek megadja.

Doktriner, teoretikus művészet ez, mely éppen ezért a máshitűekkel szemben erőszakos és türelmetlen. S amely, ha alkotni akar. túl az atelié-étüdökön és ornamentális műveken, természetesen esik vissza a klasszicizmusba. „A kubistáknak van rendszerük, de nincs céljuk“ mondja róluk Matisse. A kép felépítéséről beszélnek mindig, de arról sohasem, hogy mire való az az építmény. Ezért végződik a kubizmus Modigliani-ban, Bissière-ben, Coubine-ban, sok Derain-képben klasszicizmusban, innen Picasso új akademizmusa, melyben csak elfogult szemek tudják felfedezni a „kubizmus nagy eredményeit“.

Az expresszionizmus világnézete

A francia *kubizmus* a nyugateurópai intellektuáлизmus végletekig hegyezése, egy utolsó, nagy erőfeszítés az európai múlt hagyományainak megmentésére, kétségbeesett s nem sikerült kísérlet az értelem egyeduralmának tovább fenntartására. A szemeink előtt lefolyó világnézeti küzdelemben a franciák képviselik a

múltat, a régihez való csökönyös ragaszkodást, a szellemi reakciót.

Ezzel szemben a német *expresszionizmus* új orientáció keresését, az európai hagyományok felbontását, az értelem egyeduralmának megdöntését s a lélek elnyomott intuitív forrásainak megnyitását jelenti. A küzdelem nem új keletű s a német expresszionista képzőművészet nem is kezdeményezője. Egy megnyilvánulási formája csak, de oly erőteljes és oly jellemző, hogy sikerült bélyegét rányomnia átmereti korunk pár évtizedére.

A nyugateurópai intellektualizmus elleni reakció megkezdődött akkor, amikor kitűnt, hogy az emberi megismerés tapasztalati-logikai útja, mely a világ sokféleségéből kiindulva igyekszik megérteni azt, bár nagyon termékeny a gyakorlat terén, nem válik be elméleti téren s nem tudja beváltani a 19. század elejétől kezdve hozzáfűzött nagy reményeket. Amikor kitűnt, hogy a sokféle világ millió és millió jelenségét lehet hipotézis-láncokra fűzni, de nem lehet egyetlenegy logikailag és tapasztalatilag helytálló láncot csinálni. S még egy nagyobb baj: nincs e lánc végét hová felakasztani. Kitűnt, hogy a tudománnyal nyert megismerés a világról csak viszonylagos lehet, nem lehet sem olyan tapasztalatot, sem olyan összefüggést (törvényszerűséget) találni, melyhez semmi kétség ne férne, melyet egy-két évtized haladása ki ne kezdene. Íme napjainkban már a legbizonyosabbnak vélt fizikai alapigazságok is alapjaikban megrendültek: Einstein után már tudjuk, hogy ezek is csak viszonylagosan, a mi

vizsgálódásaink kicsiny körében igazak, de nincs jogunk alkalmazni őket az egész világegyetemre. De mit érnek az olyan igazságok, amelyekről tudjuk, hogy csak relative igazak?

A 19. század nagy reményei nem váltak be, a tudomány nem tudja pótolni a metafizikát, a vallást.

S tényleg e belátással egyidejűleg, kb. a 20. század kezdetén felüti fejét a metafizikai szellem s kezdődik Európában egy metafizikai és vallásos renaissance. S kezdődik egy új művészet. Legalább is egy új művészi próbálkozás, mely harcot hirdet minden naturálizmus ellen. Mindez szimptomája egy világnézetfordulásnak, annak, hogy az euiópai emberiség más utón próbálkozik megint megérteni a világot s benne önmagát.

Melyik ez a másik ut? Az, amelyik belőlről indul ki. Kiinduláspontja többé nem a külvilág ezerszínű s ezerformájú sokfélesége, hanem annak megérezése, hogy a kívül, a természetben végtelen sokféleségben szétterülő világ öntudatunk téretlen pontjában a maga teljes egységében jelenik meg. Hogy az öntudatunk az a mikrokozmosz, melynek analogonjára a makrokozmoszt el kell képzelnünk, ha érteni, vagy ami több, lényegét érezni akarjuk.

A tudomány a világ sokféleségéből indul ki s a sok részletből próbál, mint a gyermek a kockakövekből, összerakni egy egész világepületet. S vezére a munkában kizárólag az értelem, a logikus gondolkozás. A logikus gondolkozás típusa a geometria és a matematika. Ezekben ilyenfajta tételek vannak: a rész nem

lehet egyenlő az egészszel, ami egy, az nem lehet ugyanakkor sok. Ezek, úgy látszik, ellentmondást nem tűrő igazságok. Gondolkozni, úgy látszik, csak szerintük s ellenük nem lehet. A tudomány ezek segítségével próbálta felépíteni a világot. S nem sikerült neki. Ső már rájött arra, hogy azok alapján befejezett egészet építeni nem is lehet.

Mire kell ebből következtetni? Hogy a világ nem logikus. A világot nem logikai törvények igazgatják, mint eszünket. Azért nem lehet a világot megérteni a logika segítségével.

Értelmünk nem fogadja el könnyen az állítást, hogy a világ logikátlan. De mindjárt nem oly idegenszerű a gondolat, ha saját magunk és embertársaink cselekedeteire s a világ eseményeire gondolunk. A világ: az emberek, éppúgy, mint az események világa logikátlan. Ezt szoktuk érezni. De van egy terület, ahol a lét logikátlansága egészen kézzel fogható. Ahol a geometria és matematika törvényei nyilvánvalóan nem állanak helyt. Ahol a rész egyenlő az egészszel s ahol a sok egyenlő eggyel. Ez énünk, öntudatunk belső világa.

Létünk minden pillanatában van bennünk egy csomó érzet, érzés, emlék, gondolat, vágy és akarás. Énünk tehát minden pillanatban számtalan, különféle részből áll, amelyekről tudunk. S mennyiből, amelyekről nem tudunk! S ki mondja, hogy e sok különböző komponens dacára öntudatunk ugyanakkor nem egy? Sok különböző érzet, érzés, gondolat akarás — de mind én. E részek egymástól külön nem választhatók; sokan vannak, mégis az egész

egység s ez én vagyok. S ki mondja azt, hogy egy gondolatban nem vagyunk egészen benne? Vagy akár egy érzetben is? Bár egyszerre soha sincs egész öntudatunk teljes tartalmával jelen, mégis mindig egésznek érezzük magunkat, minden komoly lelki aktusban teljesen benne vagyunk. Íme: a rész egyenlő az egésszel, a részben benne van az egész. S az egy ugyanakkor sok.

Íme egy terület, ahol a logika törvényei tótágast állanak. S hogy azt ne mondja valaki, hogy ez a terület nem reális. Van-e reálisabb valami, mint az énem? Van-e valami, amit igazabban létezőnek érzek, mint érzéseim, akarásaim, fájdalmaim és örömeim? A külvilágról be lehet logikusan bizonyítani, hogy nem létezik. De az a tétel, hogy cogito ergo sum, gondolkozom, tehát vagyok, megátámadhatatlan.

S ösztönösen érezzük, hogy a világ is a maga egészében olyas valami, mint mi vagyunk, a mi énünk: látjuk, hogy sok, hogy millió és millió részből áll, de ugyanakkor érezzük, hogy egy. Csak nem bírjuk lefogni az egységet a sokban. A tudomány is a sokszerű világ egységét keresi. De nem találja, mert a sokból indul ki s kívülről akarja összerakni. Egy logikai egységet próbál ráerősokolni a világra. De ez nem megy, mert a világ éppen úgy irracionális, logikátlan, mint mi magunk. De azért egysége van: olyan mint mi nekünk, mint a mi tudatunknak, amelyben a rész egyenlő az egésszel, az egy a sokkal. Ez az egység azt jelenti, hogy a világ lényege, éppen úgy, mint a tudaté, minden egyes pont-

jában a maga teljességében benne van. De hiszen nem is lehet ez másként. A logikus gondolkodás is idevezet. Különben volna-e értelme a tudomány törekvésének, melynek ideálja, hogy egy tételre, egy egyenletre vezessen vissza minden történést a világon? A tudomány szerint is, akármely kis tényben benne foglaltatik az Egész mindenség törvényszerűsége. De ez nem logikai utón fejthető ki.

Énünk is a világ egy pontja, melyben lényege szerint az egész világ benne van, mint minden pontjában. De nem egy akármelyik pontja, hanem egy különleges pontja, amelyben nemcsak benne van a világ, hanem öntudatra is jut benne. Énünkön keresztül tehát közvetlen kapcsolatban vagyunk az egész világgal, nem kell mást tennünk, mint a világ bennünk való közvetlen megnyilvánulását megfogni s akkor megértettük, vagy jobban mondva, megérettük a világot.

Ez az a másik út, mely nem kívülről, a külvilág ezerféle sokféleségéből indul ki, hanem annak megérzéséből, hogy a kívül, a természetben végtelen sokféleségben szétterülő világ öntudatunk téretlen pontjában a maga teljes egészében jelenik meg. Ez az a másik út, melyen a vallás, a metafizika járnak. Ez az út a művészet igazi útja is: azon lényeg-egység folytán, mely az ember énje és a dolgok között fennáll, érezni meg a dolgok lényegét, tudatosan közvetlenül élni át a dolgokat, eggyé lenni velük az egészben.

A német expresszionizmus tudatosan s fentartás nélkül ezt az utat választotta. Szem-

ben a francia kubistákkal, akik nem tudják elfogadni azt, hogy az ember megszabadulhat az értelem korlátaitól, a német expresszionizmus világnézeti alapja szerint csakis az értelmén túli, közvetlen szemlélet vezethet el az abszolút megértéshez. S a közvetlen szemlélet egyik, ha ugyan nem a legfontosabb kifejezőmódja a művészet.

E más világnézeti alapra helyezkedés jelentette mindenekelőtt a művészet teljes átértékelését.

A kubizmussal közös az expresszionizmus tapasztalat-tagadása, mely a művészetben a naturalizmus-impresszionizmus elleni reakcióban nyilvánul meg. Mindkettő tagadja, hogy a művészet feladata a természet utánzása, hű másolása, az élő és természetes világ minél tökéletesebb visszaadása volna. Mindkettő számára a művészet a világ, a lét megismerésének egy módja. Az eltérés a két irány között a megismerésmód különbségében rejlik. A kubizmus intellektuális, értelmi megismerést akar a művésztől is, tiszta fogalmakat, precíz geometriáját a téri viszonyoknak. Ezért a művészetet a tudomány mellé állítja s ideálja a matematika. Az expresszionizmus ellenben, intuitív, belülről kiinduló megismerésről beszél, egy transcendentális, az érzéki valóságon túl törekvő megismerő tevékenységre hivatkozik s az ezzel nyert világérzést kívánja kifejezni. Nem is annyira kifejezni, mint inkább szuggerálni, a nézőben felébreszteni bizonyos erre alkalmas jelek által. Nem a precizitás és világosság a fontos számára, hanem egyedül a mélység. Ezért nem

is a tudomány mellé állítja a művészetet, hanem a vallás és a metafizika mellé s ideálja a misztika.¹

De a művészet e teljesen más világnézeti elhelyezése maga után vonja a művészet egészen más értékelését az emberi életben. A naturalizmus számára a művészet nem lehet több, mint ami a 19. században tényleg volt: szórákozás, játék, faldisz. Elvben a kubista is sokkal magasabb szerepet juttat a művészetnek, a tudománnyal egyenrangú megismerés módot lát benne, de logikus gondolatok kifejezésében nem versenyképes a tudománnyal, amely erre a célra készült. Nem így az expresszionizmus, mely a vallással és filozófiával egyenrangú transzcendens megismerő tevékenységgé emeli a művészetet, az embert nyugtalanító kérdések megválaszolásának egyik módjává, az ember lelkében visszatükröződő világkép kifejezésének egyik hatalmas eszközévé.

Az expresszionista kép

Az impresszionista festő képe olyan, mint amilyennek a világot látja: érzéki benyomások harmóniája, mely önmagán túl nem akar semmit mondani, mert alkotója szerint az érzéki benyomásokon túl nincs is semmi. Az expresszionista művész ezzel szemben a lét gyúpontját saját leikébe helyezi át. Megérezve az énjében megnyilvánuló világlényeget, az expresszio-

¹ Lásd *Marzynski*: Die Methode des Expressionismus. Leipzig 1921.

nista művész csak arra a rezonanciára figyel, amelyet lelkében a dolgok felébresztenek. Csak ez a belső élmény fontos számára, ez az igazi valóság, a dolgok lényegének tükröződése, az egyetlen,' ami kifejezésre érdemes.

E világnézet eltolódásának első következménye, hogy expresszionista festő nem fog áhítattal leborulni az érzékietek külső valósága előtt, mint azt a realista és impresszionista művész tette s nem azt fogja többé feladatának tekinteni, hogy az érzéki valóságot szószerint visszaadja.

Művészetet háromféleképen lehet elképzelni.

1. A képen ugyanaz a törvényszerűség uralkodik, mint a jelenségvilágban, amelynek a tudomány szedi rendszerbe szabályosságát; ez a naturalista kép, amely hasonlít, amely természethű, leírja a jelenségeket úgy, amint látjuk vagy látni véljük őket. 2. A képen egy metafizikai törvényszerűség uralkodik, egy absztrakció, egy elképzelt világelv, egy intuíció s ennek kifejezése szabja meg a képen minden szín és vonal helyét: ez az expresszionista vagy kubista kép, amely többé nem azt akarja megmutatni, amit látunk, hanem azt, amit érzünk vagy gondolunk a világról. 3. A képen nem uralkodik egy rajta kívül fekvő idegen törvényszerűség, hanem egyedül az alkotás saját, független törvénye; amíg a kép a jelenségvilágot vagy ennek metafizikáját akarja kifejezni, addig igazán nem tiszta és független, csak akkor lesz az, ha a kép nem egyéb, mint az alkotó funkció egyedül saját törvényszerűségei szerint való gyakorlásának eredménye, egy új, önmagába zárt, saját törvényei szerint felépített világ. Ez azonban egész tiszta-

ságában az Isten kiváltsága s egyetlen műben valósul meg: a mindenségben. Az ember talán zenében és az architektúrában (imitatív elemek nélküli művészetben) juthat legközelebb hozzá.¹

Az expresszionista művész a második fokon áll: belső élményét, a világ belülről megérzett metafizikáját akarja kifejezni. Ezért az expresszionista művészt a külső valóságkép csak annyira érdekli, amennyire ez belső lelki élménye kifejezésére alkalmas. S fejedelmi szabadságot enged meg magának az érzéki valóság képei-nek (amit közönségesen az objektív, „igazi“ valóságnak szoktunk tartani) elváltoztalására. Minthogy az érzésélményen van a súly s ennek lehető legintenzívebb kifejezésén, a művész nem törődik többé a hasonlósággal, nem a színes teret analizálja többé, nem optikai valóságképet rekonstruál, hanem érzésrezonanciát, lelki átélést fejez ki olyan jelek által, melyekkel a nézőben ugyanazon élményt gondolja felébreszteni.

Minden színfoltnak a képen két különböző jelentése van. Egyrészt része a képnek — ez a színfolt kép-jelentése —, másrészt egy tárgyat ábrázol. A művészileg lényeges a kép-jelentés; az ábrázolt tárgy, melyet a hozzánemértő egyedül néz, művészileg relativ. Közönségesen azért beszélünk a tárgy „felfogásáról“. E felfogás határait kultúrkonvenciók szabják meg. A közönséges ember azt kívánja, hogy a tárgy a neki megszokott konvenciók szerint ábrázol-

¹ Lásd Max Raphael; *Von Monet zu Picasso*. München 1919.

tassék a képen; az ő látásmódjához igazodjék. S elfelejti, hogy ő is művésztől tanulta mai látásmódját, mellyel ma az új látásmódot elítéli. Azt kívánja, hogy a tárgy legalább is felismerhető legyen a képen s összetéveszti a tárgy világosságát a kép világosságával, azaz a képösszefüggés világosságával. Pedig ha elismerjük azt, hogy a tárgyat ábrázoló színfoltoknak más jelentése is van: jelentése, mint a kép egy részének, mint a kép-összefüggés egy tagjának, abból logikailag a tárgyszerűségtől való teljes eltávolodás következne. A tárgyat a képen a művész alkotásának kellene teljesen tekinteni: a kép csak színfoltok határviszonyaiból állana s a kép-jelentés, ép úgy, mint a tárgyi jelentés is, csak az egész műből volna megértendő. Ezzel tényleg elérnénk a műalkotásban a „tartalom“ és a „forma“ immanenciája és egysége.¹

Tehát a kép tárgya az élmény s nem az, ami rajta tárgyszerűen megjelenik. Nem a test, nem a fa. hanem az, amit a test, a fa a művész lelkében felkeltett. Tehát a test, a fa kiemHtetnek megszokott valóságkeretükből, ahol megvan bizonyos szokásos jelentésük s belehelyeztetnek egy másik keretbe más jelentéssel. E keretet s e jelentést egyedül a művész élménye, illetve az élmény kifejezésének szükségessége szabja meg. A teremtő művésznek joga van csak's a kép egységének követelményei szerint eljárni. Nem kell tekintettel lennie egy állítólagos „természetességre“. Ha egy bizonyos érzést akar

¹ Lásd Fritz Burger: Cézanne und Hodler. München.

kifejezésre hozni egy kompozícióban, annak igényei szerint alakíthatja tárgyát. Mint alkotó, a művész szuverén, semmi más kényszernek és semmi más törvényszerűségnek nincs alávetve, mint a kép törvényszerűségének, amely egy önmagában zárt organizmus, saját logikával és törvényszerűséggel. Csak a belső törvényszerűség köti a művészt, ennek van alávetve minden részlet, akár a természetből van véve, akár nem. Az egész esetleg meg fog egyezni egy a külvilágban megszokott jelenséggel, esetleg nem. Nem ez a fontos, a tárgy felismerhetősége a képben, hanem a formális elemek olyan összhangja, amely mint egy pszichikai erőkisülés alkalmas legyen arra, hogy a szemlélőt a művész által akart irányba lelkileg mozgásba hozza. Mert az expresszionista művész nem elbeszélni, hanem felébreszteni akar érzéseket.¹

Az expresszionista kép rendje más világrend, mint a külső objektív világrendje: az érzés által diktált rend. Ne csodálkozzunk tehát, hogyha a dolgok természetes rendjéhez hasonlítva, az expresszionista kép rendjét felforgatottnak, természetellenesnek találjuk, ha a képeken nyakatekert figurákat, kicsavart fákat és sohasem látott színeket találunk. Ez mind abban találja magyarázatát, hogy valamely lelki élmény kifejezésére alkalmasnak vélte a művész.

A dolog nem is olyan idegenszerű, mint első látásra gondoljuk: hiszen a karikatúrában

¹ Lásd Paul Westheim: *Welt als Vorstellung*. München 1922.

már régen megszoktuk azt, hogy a túlzás, a természetes vonalak továbbvitele, a ferdítés és torzítás alkalmasabb bizonyos jellemvonások kifejezésére, mint maguk a természetes vonalak.

Az expresszionista művész nem tesz mást, mint-hogy rendszerré teszi ezt. A naturalisztikus rajzolás helyébe szimbolikus rajzolást tesz. A képen egyes elemeket kihangsúlyoz azáltal, hogy a közömbös elemeket elhanyagolja, viszont a kifejezésre alkalmas elemeket túlozza. Ilyen módon a természetes modell elferdítése által fokozza a kép kifejező hatását. Ez a teremtő torzítás módszere,¹ melynek természetesen értelme és jogosultsága csak akkor van, ha valamely élmény, valamely lelki tartalom kifejezését szolgálja. Az expresszionizmus éppen azért vette igénybe s fejlesztette ki, mivel mindig lelki élményt, világmegérzést lehetőleg közvetlenül, egyenes róutalással akar közölni.

A teremtő torzítás a kubizmusban is épen úgy megvan, azonban egészen mások az alapelvei. A kubista, mikor szétválasztja a szint és a formát s eltorzítja a természetes tárgyat, a plasztikai organizáció törvényeinek engedelmeskedik. Míg a francia a kép függvényében gon" dolkozik s azért szabadítja fel magát a természetes tárgy kötöttsége alól, hogy sajátos festészeti problémákat oldjon meg, addig a német expresszionista túllépi a festő korlátait és metafizikai spekulációkba bocsátkozik, melyeket kifejez anélkül, hogy plasztikai egyenértéket ta-

¹ Lásd G. Marzinski: *Die Methode des Expressionismus*. Leipzig 1920.

lálna rája. Ezért illusztráló, expresszív és szuggesztív a német expresszionista festészet. A francia a felület, a sík érdekében deformál, hogy elkerülje a szemcsaló perspektívát s megőrizze képeinek sík harmóniáját. Deformációja tehát csak technikai eszköz, mely tisztán piktorális célokat szolgál. A németeknél ellenben a deformáció cél és kifejezés-eszköz, mellyel egy Campendonk, egy Chagall, stb. rendkívüli lelkiállapotokat és rendkívüli meglátásokat fejeznek ki.¹

A teremtő torzítás módszerére mindaddig szüksége van az expresszionista művészetnek, amíg belső lelki élményt az érzéki világ megszokott képen keresztül akar kifejezni. Az u. n. extenzív expresszionizmus, melynek főképviselői Pechstein, Kirchner, Erick Hecke, Kokoschka, Nolde, Meidner stb. mindig bizonyos megalkuvást jelent a kiindulás-pont: az élmény tiszta visszaadása s a tárgyszerűség követelménye által szabott lehetőségek között. Mert lényegében ellenmondás van az expresszionizmus célja s az elérésére használt eszköz között: abból indul ki, hogy az empirikus, érzéki valóság nem a legigazabb valóság, hanem az öntudat mélyén megérett lét az, ami az abszolút megközelíti; s mágis ezen érzékentúli valóságot, mely természeténél fogva nem fejezhető ki érzékileg, az érzéki, empirikus világból veit képeken keresztül próbálja szuggerálni. Ez az ellenmondás azonban ember-voltunkhoz van kötve s minden szellemi megnyilatko-

¹ Lásd Waldemar George az *Esprit Nouveau* 1922. No. 15.-ben.

zásunk örök tragikuma, mely önmagunk, a kifejezni valónk megsemmítése nélkül nem kerülhető ki.

Mint ahogyan nem tudja kikerülni az expresszionizmus másik iránya, a Kandinszki nevéhez fűződő u. n. intenzív expresszionizmus sem, amely kísérletet tett arra, hogy a tiszta lelki élményt ne az érzéki világ kerülő-utján, hanem közvetlenül próbálja meg kifejezni. Kandinszki az érzéki világban megszokott tárgyakat megszokott szimbólumokként, lelki utaló jelekként sem akarja használni. Csak tárgyaktól függetlenített színeket, vonalakat, formákat használ a kifejezés eszközüül, azokból akar konstruálni oly építményt, amely bizonyos határozott lelki tartalmat szuggeráljon a nézőnek. Egy tiszta szín-művészetet akar teremteni, mint ahogyan van tiszta hang-művészet. Bevezeti a művészetbe a szín önértékűségét, a színt teljesen önálló jelentőségű kifejező eszköze akarja tenni, elválasztva minden vonatkozástól a tárgyakhoz. Színérzékünk kifinomítása és hosszas gyakorlása által előkészítette már az impresszionizmus e próbálkozását, amely oly önálló szellemi jelentőséget akar tulajdonítani a színnek, mint amilyen a hangoknak van, hogy ép úgy élhessünk át szín-szinfóniákat, ugyanoly lelki mélységekben, mint ahogyan hang'szinfóniákat átélünk a zenében.¹

A kísérlet nem nélkülöz minden elméleti alapot. Tudjuk azt, hogy a színek és formák

¹ Lásd *H. L. Stoltenberg*: Reine Farbkunst in Raum und Zeit und ihr Verhältniss zur Tonkunst. Leipzig 1920.

önmagukban bizonyos meghatározott hatással vannak reánk. Színek és színösszeállítások sajátos lelki izgalmakat idéznek elő, anélkül, hogy bármely természetes tárgyra is emlékeztetnének, A vörös aktív és meleg, a zöld passzív, a kék hideg, a végtelenség érzését kelti. „A színek is egy nyelvet alkotnak, amelyben a szóval nem illelhető, az örökkévaló, a szörnyűséges megnyilatkozik, magasztosabb nyelvet, mint a hangok, mert az öröklét lángjai közvetlenül csapnak elő a néma létből s nyitják meg lelkünke.“ (Hugo v. Hofmannstal). Ugyanígy a vonalak és síkok. A függőleges vonal dinamikus, a vízszintes vonal statikus hatást tesz; a négyszög befejezettséget, a kör a végtelen folytonosság érzését adja. Az összetettebb formák pedig az alaphatásokból összetevődő hatást gyakorolnak. Kandinszkiék ezen asszociációs hatások segítségével akarják kifejezni magukat. Nem az élményt adó látható érzéki tájat, hanem a tájék lelki rezonanciáját közvetlenül rakják vászonra. Az eredmény egy színes fantázia, melyben nyoma sincs a táj megszokott tárgyainak, a fáknak, útnak, égnek, stb. Egy szabad kompozíció színekből és vonalakból, egy szín- és vonalkáosz, mely a lélek káoszát fordítja le. Ezek a művészek lelkük azon régióiban tartózkodnak, ahol nincs sem képzet, sem fogalom, ahol az élmények még gondolati formát nem öltének, alakatlanul, minden kauzális kapcsolattól távol, mint közvetlen élmények találhatók.¹

¹ Lásd *Paul Fechter: Der Expressionismus*. München 1914.

Aki tudja azt, hogy az emberi megismerés legnagyobb dilemmája az, hogy a megismerés aktusa közben deformálja a világról nyert képet, mert formálni kénytelen, azaz saját formáiba önteni, (az érzéklés és a gondolkodás a priori formáiba, ahogy Kant kifejezte) az nem fogja lebecsülni azt az igyekezetét, mely a deformáló formák kikerülésével egy igazibb, eredetibb világképhez akar jutni. Saját lelkének formáit, melyek nem engedik közvetlenül a világhoz, akarja a művész megkerülni, saját emberi lelke korlátái közül akar kiszabadulni s embervoltának határain túl fekvő, transcendentális megismeréséhez eljutni a világnak.

Ez a törekvés, ez a vágy feltétlenül az emberi lélek mélyéről jön, a jogosultsága, mint törekvésnek, nem vitatható. Nem így áll azonban a dolog azokkal a művekkel, melyek e törekvést kifejezésre hozzák: az intenzív expresszionizmus képeivel. Kandinszki vásznai, e lelki tájképek fizikai tájszerűség nélkül, talán kifejeznek Kandinszki számára valami lelki illetődést, valami minden formától mentes világérzést, de nem tudják azt a nézőnek közvetíteni. E minden tárgyyszerűségtől mentes vonal- és színszövedékek nem képesek transcendentális megismerés kifejezésére. Mert a színeknek és vonaloknak csak mint egy tárgy alkatrészeinek van értelme ránk nézve. Ezen kívül, önálló asszociációs és érzelmi hatásuk igen csekély.

*

Közös a kubizmusban és az expresszionizmusban az, hogy mind a kettő reakció a 19.

század naturalista-impreszionista művészete ellen. Mind a kettő mélyebb lelki alapokra akarja visszavezetni a művészetet, mind a kettő elutasítja a 19. század empirizmusának tanítását, mely szerint a művésznak meg kell állni a dolgok felszínénél s mind a kettő a dolgok mélyére, metafizikai, érzékentúli, transcendens valóságuk megfogására törekszik. Mind a kettő, a kubizmus éppen úgy, mint az expresszionizmus korunk nagyobb elmélyedésre irányuló vágyának, újra felébredt metafizikai szükségletének kifejezése.

A különbség a két irány között a vágy kielégítésének módszerében kezdődik.

A valóság csak egy, de az embernek kétféleképpen jelenik meg. Egyfelől, mint rajta kívül fekvő, tőle független objektív valóság, mely látszólag az ember befolyásától mentes, önálló léttel bír, saját törvényei szerint, más létritmus szerint létezik. Másfelől, mint az ember létehez kötött szubjektív valóság, melynek törvényei az öntudat törvényei. A lét megértésére mind a két valóságból ki lehet indulni. De a különböző kultúrák és a különböző korok igen különböző valóság-értéket tulajdonítanak egyiknek és másiknak. A 19. század Európája csak az objektív valóságot érezte igazi valóságnak, csak azt fogadta el kiinduláspontul a lét megértéséhez. Ezt tette alapelvevé természettudományának s ezt a látásmódot kényszerítette rá a művészetre is. A tiszta empiriánál, az érzéki tapasztalatnál való megállás kötelezettsége, mely még ahhoz járult kiegészítésként, eredményezte a naturalista művészetet.

majd ennek logikusan továbbfejlesztett formáját, az impresszionizmust.

A kubizmus is az objektumból indul ki, a kubista is az objektív, külső valóságot érzi az igazi valóságnak. De túl megy a 19. századon azzal, hogy elhagyja az ismeret empirikus fokát s jogában állónak érzi az érzéki valóságon túl egy igazibb valóságot keresni. Ezzel tudat alatt átcsapott a szubjektum területére. Mert a tiszta érzéki adottságok mögé csak szubjektív művelet útján juthat: az értelem vagy az intuitív megézés útján. S amit a kubizmus a világ felületes érzéki képe mögött talál, az semmi más, mint saját értelmi konstrukciója, a világ szerkezetéről alakított intellektuális kép, mely lényegében saját értelmünk formáit vetíti ki az objektív világba. A kubizmus tehát odajut, ahová mintaképe, a tudomány jutott: egy szubjektív relativizmusba, melyben nincs egyetlenegy pont, hol szilárdan megvethetné lábát.

A kubizmus tehát csak leszűrte a művészet területén a 19. század tudományos gondolkodásának végső következményeit. Ezért befejezés a kubizmus, ezért vég, egy korszak lezárása, melynek legfeljebb egyes eredményei mentetnek majd át a jövő művészetébe.

Az expresszionizmus szembefordul a 19. század alapmeggyőződésével s az ellenkező irányú utat választja. Ezzel akar nem a múlt befejezője, hanem a jövő előkészítője lenni.

Az expresszionizmus megérezte, hogy a jövő gondolkozása a szubjektív valóságnak fog nagyobb valóság-értéket tulajdonítani s azt fogja kiinduláspontjául venni. Az objektív valóság

kutatása által célhoz nem ért lélek újra a szubjektív valóság elmélyítése útján kísérli meg léte megértését. Az expresszionizmus az első kísérlet e téren. A filozófia még úgy szólván csak a múlt romboló munkáját végzi, még alig jutott tovább a régi világnézet kritikájánál és egy új út szükségszerűségének követelményénél. A művészetben ezt a kritikát elvégezte a futurizmus és a dadaizmus. Az expresszionizmus hozzáfogott a szubjektum szublimálásához, hogy benne meg tudja fogni az egész lét egységét. Ezzel előfutárja és előkészítője akar lenni a jövő világnézetének, melyben éppen intuitív természeténél fogva a művészet sokkal nagyobb szerepet fog játszani, mint játszott racionalisztikus korunkban.

EGY MAGYAR MŰVÉSZ BÉCSBEN (UITZ BÉLA MŰVÉSZETE)

A fiatal magyar képzőművészet nem nuroseők között nevelkedett, első lépéseire nem akadémiát végzett nevelőnők ügyeltek, hanem a más lelkébe belenézni képtelen, önmagukkal teli kritikusok. Sok támadás, még több leki-csinylés és semmi segítség. Ez volt, amit kívülről kapott.

Mert nagyon kevesen vannak, akik objektíven tudják nézni a világ dolgait, akik el tudják hagyni saját kis elme-cellájukat. Pedig éppen a művészi produktum az, ami legnagyobb objektivitást követel. Még akkor is, ha itt talán a legnehezebb. Nagyon kevesen emelkednek az objektivitas azon fokáig a művészi ítékezésben, melyen nem teoretikusan, hanem tényleg elfogadják azt, hogy más művészi akarás is lehetséges, mint a sajátjuk. Igaz, ez nagyon nehéz. Mégis enélkül nincs komoly kritika, nincs komoly műélvezet. Nagyon kevesen vannak még ma, akik egy kép előtt állva, nem aszerint ítélnék meg azt, hogy mennyire jó utánzása a természetnek. Természetes, találó, élethű, a legnagyobb dicséretnek. S nagyon kevés kiállításlátogatónak jut eszébe, hogy a művésznek talán más is lehetett a célja, mint jól lefesteni valamit. „Elrajzolt“ és természetelle-

nes alakok talán nem mindig a művész tudatlanságának következményei, talán szándékosan vannak „elrajzolva“. S azok a különös érthetetlen dolgok, „összevisszaságok“, melyeket sok modern művész vásznán látunk, talán valami van azok mögött is, valami olyan szándék, olyan emberi megérzés, amit nem lehet másként kifejezni.

Ez a jóakarató beállítottság, ez a jóhiszemű megérteniakarás, az az elhatározás, hogy megpróbálunk kiszabadulni egy órára gondolat- és érzésszokásaink börtönéből, mindez kell az új művészet megértéséhez és élvezéséhez. Egyéniségünk gazdagodása csak ezen az áron lehetséges: ha mindig csak a régi malomban őriünk tovább, mindenre ennek bélyegét nyomjuk, minden ugyanaz marad, semmi újra nem találunk soha.

Mert az az ifjú magyar festőművészet, melynek Uitz Béla talán a legöntudatosabb kifejezője, mást akar mondani, mint a kiállításon megszokott, szépen kifestett vásznak. S az új mondanivaló új formát is kíván. Innen az új- és idegenszerűség, mely meglepi azt, aki először látja e képeket.

Minden igazi, komoly művészet egy világnézet kifejezése. A művész lelkében valahogy tükröződik a világ s ezt az egészen sajátos, egyéni tükröződését akarja kifejezni műveiben. Mindenkinek van világnézete, mindenkinek a lelkében visszatükröződik a világ. De csak a művészeiben úgy, hogy az valami újat, valami olyat mutat meg a világról, amit még eddig senki észre nem vett. S amit mi, nem mű-

vészek, csak akkor fogunk látni, ha már a művész egyszer megmutatta. Így gazdagít a művészet bennünket, így tanít meg újat látni.

A művészet és a világnézet, melyet kifejez, tehát elválaszthatatlanok. Egyiket csak a másiktól lehet megérteni. Aki idegenül áll szemben a világnézettel, akinek hozzáférhetetlen a világnak az a meglátási módja, mely a műben kifejezésre jut, az sohasem fogja ezt megérteni és élvezni. Ezért állott ellenségesen több évszázadon keresztül az európai emberiség legnagyobb része pl. a Középkor gótikus művészetével szemben, A gótika a Középkor sajátos világnézetének kifejezése, annak a keresztény miszticizmusnak, amely a kor legszebb lelkeit eltöltötte. S a gótikus művészet nem érthető meg másból, csak a középkori vallásosságból.

A 19. századvégi természettudományi világnézetben élő ember értelmetlenül néz a középkori művészet „természetellenes“ és elrajzolt figuráira, a megnyujtott, szabálytalan alakokra.

S egyszerűen azzal intézi el a dolgot, hogy a középkori művészek nem ismerték az emberi test anatómiáját, melyre a Renaissance tanította csak meg az embereket. Arra nem is gondol, hogy a középkori művészek nem is volt szüksége anatómiára, hogy kifejezze azt, ami lekéiben forrongott: az extatikus földöntúlira vágyást, az emberfeletti misztikus keresését.

De még nehezebb a helyzet a kívülállónak a modern művészettel szemben. Még nehezebb azért, mert az a világnézet, melyet a modern művészet ki akar fejezni, még nem kifejtett, kész dolog, még csak most van születőben,

még csak most csírázik a lelkekben. De annak is nehéz a helyzete a modern művészi produkciók megítélésében, aki benne él az új, keletkező világnézetben. Nehéz, mert alig van még több ebből a legelőlhaladóban is, mint erős, nagyakaró vágyak, bizonytalan vonalú sejtelmek, de nagyon kevés biztos, határozott érzés s végső formát öltött meggyőződés. S a még ki nem alakult világnézet, melynek nincsenek még meg a maga kiforrott formái, folytonosan hullámzó, változó alakban jelenik meg, igen gyakran, ha ugyan nem mindig, még ritka keverve régi forma- és kifejezésmaradványokkal. Talán a legtöbbször pedig még csak, mint a régi formák döngetése, rombolása. Mint egy pusztító, negatív erő, mely építeni még alig tud, ezért erőszaknak látszik. Innen az ellenszenv, amelyet nem ritkán olyanokban is felébreszt, akik különben megértenék.

Kiforratlan világnézet csak kiforratlan formákban nyerhet kifejezést. Ezért az új művészet alig hoz létre befejezett, kész műveket. Formakeresés, kifejezéskeresés, tanulmány s nem utolsó sorban az akadálynak érzett hagyományok rombolása — ezek jellemzik az új művészetet.

Ne keressünk az Uitz műveiben sem kész képeket. Képeinek legnagyobb része műhelytanulmány: a művész fejlődésének, kifejezéskeresésének objektivációi.¹ A művész, hogy alkothasson, kezébe kell hogy érezze az anya-

¹ Ez a tanulmány 1919-ben készült s természetesen csak a művész akkori teljesítményére vonatkoztatható.

got. Nem a márványt, nem a festéket. Ennek az anyagnak kezelése megint más kérdés és más tanulmány. Azt az anyagot, melyből a világ felépül. A művész is építeni akar: meg akarja építeni az ő világát. De egy igazi világot, nem fantomját a világnak, nem csupán a világ külső felületét, hanem azt a lényegét, amelyhez az érzékek útján jut ugyan el, de amelyik annál sokkal többet tartalmaz: a világmindenség egységéből folyó törvényszerűségét, a külső megjelenések esetlegességeit eggyé forrasztó erőket. Amikor a képzőművész önmagát, a maga lelkivilágát akarja csupán adni, akkor az emberi léleknek a világ formai, vonal, felületi, színezési törvényszerűségeivel való egységét adja, azt, ami a világ formai, látható megnyilvánulásaiban közös a lélekkel: a vonal fejezhet ki lendületet, irányt, erőt, megtörést, ritmust, harmóniát, mind megannyi lehetséges tulajdonságát egy léleknek, amelyet benne a külvilág, a mindenség vonalakban nyilvánuló törvényszerűsége épített fel. Ez a mindenség, a kozmosz az én lelkem megvilágításában.

Fejlődésének legújabb korszakából való képei, melyekből ez évben kiállítást rendezett Bécsben, legnagyobb részt a világot felépítő anyag megismerésére szolgáló analízis. És pedig a művészi analízis különböző fázisaiban. Pl. egy tájkép: fasor, út, hátul az ég, sárga, vörös és kék. Még tájszerű; absztrakt, de még nem tisztán sematikus. Még van a képnek tárgya, ahogyan mondani szokás. Azaz a tárgyak még nincsenek benne felbontva.

Az út még út maradt, a fa pedig fa. Ugyanez

a kép az analízis későbbi fázisában: sárga, vörös és kék vonalak és felületek, melyek már anélkül, hogy fát, utat és eget ábrázolnának, a művész víziójában kifejezve adják az előbbi kép alkotó elemeit, formáló erőit. Itt már felbomlott a természetes tárgy, nincsenek többé szokott körvonalak: absztrakció az egész. Ugyanez az analízis az emberen. Előbb csak az egyén analízise. Ez képen, a festő víziójában kifejezve az emberi alakot már csak sejtető vonalakban és színhatárolásokban jelenik meg, melyek azonban jelzik azokat a legmélyebben fekvő alkotó erőket, melyekből az egész felépül. A további lépés az egyén analízise az egészhez, a kozmoszhoz való viszonyában, a kozmikus egyén analízise, mely az egyént az egészbe visszahelyezve s ezzel ismét eggyé téve vizsgálja.

Az ember lelki és testi mivolta, egyéb élő lények vagy élettelen tárgyak, egyszóval mindazok, amik természeti és lelki jelenségek gyűjtőfogalma alá tartoznak, csak a maguk esetleges, nem fontos tulajdonságaikban egyének, de ezen túl egy egységes, mindent átölelő kozmosz különböző s e különbözőségben is mindig ugyanazt az egyet kifejező megnyilvánulásai. Gondoljunk egy tojáshéjra, melyet valamely véletlen ezer meg ezer darabra tör. Minden darabka magán hordja a tojásfelület törvényszerűségét. Minden egyes darabka ráillik a tojásfelületnek egy és csak egyetlen helyére s mással nem helyettesíthető, sem máshova nem tehető. S mégis, aki csak egy ilyen végtelen kicsi tojáshéjdarabkát lát, sohasem tudja megkonstruálni az egész tojáshéjfelületet, noha néhány lénye-

ges sajtóságot leolvashat az egyes darabkákról is. Minél több ilyen darabkát rakunk össze, minél több részecskét tudunk áttekinteni, annál könnyebben fog sikerülni elképzelni az egészet.

S itt van a művész magasabb lehetősége: meg kell találnia, ki kell fejeznie a világmindenség, a kozmosz minél nagyobb, minél átfogóbb jelentőségű törvényét, noha közvetlenül ennek csak billió meg billió végtelen apró törmelékét, szilánkjait látja, amelyek azonban mind egy lényegről pattognak le. A művészetnek e sűrítő, a részből az egészet megsejtő funkciójára gondolunk, mikor azt mondjuk, hogy az egyént, legyen az emberi vagy dologi, a kozmoszba visszahelyezve, ezzel ismét egy egységbe olvasztva éli át és fejezi ki,

De az analízis csak eszköz, az anyag felbontása alkotó erőire csak út, melynek célja: a kompozíció. Kompozíció, mely annyit jelent: a művész világképének objektiválása az anyagban. Az analízis csak a művész kezébe adja az anyagot, melyből látomását megformálja. Hogy alkothasson, uralkodnia kell az anyagon, ismernie kell azt művésziileg. De a cél mindig a kifejezés, a lelki objektiváció.

Művei között látunk néhány ilyen képet is. Kompozíciót, de régebbi analízisek által nyert elemekből. A művész két fejlődési korszaka van képviselve egyszerre: kifejezés próbák, kompozíció próbák egy régebbi analízis eredményeiből s egy előrehaladottabb analízis műhelytanulmányai. Tulajdonképen csak az előbbieket mondhatók képeknek, művészi alkotásoknak. Ezek expresszionista képek, őt magát, a

művészt fejezik ki, önmagában, olyan régebbi analízisekkel nyert elemekkel, amikor még az egyént különállóan, nem a kozmoszba visszahelyezve vizsgálta. A következő fokozat volna az egyénnek a kozmoszba visszahelyezett kifejezése, mely majd a mostani kiállításon megjelenő analízisek felhasználásával történhetik meg.

Mert ez az új világnézet, az új akarás: az embert a mindenségbe visszahelyezve, vele egy egységben megfogni, megszüntetni a távolságot ember és világ között, helyreállítani az individualizált lélek és a rajta kívül esett világ közti kapcsolatot. Minden analízis, minden tanulmány csak út — fáradtságos, soha véget nem érő út — e cél felé.

GEORGE GROSZ

Sok szó esik mostanában arról, hogy a társadalom legszélesebb rétegei, a dolgozók milliói idegenül állanak a művészettel szemben. Az elefántcsonttorony előkelő magányába zárkózó művészek azzal teszik túl magukat a problémán, hogy okát egyszerűen a milliók érzéketlenségébe helyezik az emberi kultúra e „delikátabb virága“ iránt. A tömeg durva és képzetlen, ezért nincs érdeklődése a művészek iránt. Ezzel az egyoldalú kijelentéssel intézi el a legtöbb ember a kérdést, ami különben nem is igen kérdés számára, annyira természetes jelenség.

Arra, hogy ez nem egészen ilyen természetes, hogy ennek nem így kellene lenni s mert hogy így van, éppen abból származtatható a művészetünk problematikus volta, arra igen kevesen gondolnak ma még. A közfelfogás természetesnek tartja ma, hogy a művészet Európában melegházi termék, csak fűtött szalonokban s belépőjegyes kiállítási csarnokokban tud megélni. Igen kevesen vannak olyanok is, akik még tudják, hogy ez nem mindig s mindenütt a művészet sorsa. Hogy vannak és voltak olyan kultúrterületek, amelyeken a művészetek szabad ég alatt, egy egész népközös-

ség életfrissességgel teli levegőjéből szívták magukba az életet s hajtottak hatalmas virágokat az egész nép gyönyörűségére. Hogy a mai művészetnek legnagyobb problémája éppen gyökértelensége, az, hogy a társadalmi humusz legfelső s nem mindig legtermékenyebb rétegébe ereszti csak gyökerét s ezért csak e legfelsőbb talajréteg belső összetételét kifejező, mert csak ezekből táplálkozó hajtásai vannak. A mai művészet arisztokratikus művészet, csak a társadalom egy kis rétegének ügye, osztályművészet, amelyhez a kívülállónak csak annyi köze, hogy nem érti.

Az igazi alkotóművész azonban, aki igazán újat szeretne teremteni, aki azt szeretné megalkotni, ami a jelennek tényleg kell, érzi e gyökértelenség tragikumát. Érzi, hogy nincs igazi közönsége, érzi, hogy játékszer s nem kenyér az, amit ad, mert annak, aki elfogadja, nem kenyér, hanem szórakozás kell. Szórakoztatónak és bohócnak lenni, amikor próféta és vates kellene hogy legyen, ez a ma művészenek tragikuma.

Amelyik művész megérzi e tragikum legmélyebb forrását abban, hogy csak kiválasztottakhoz s nem az egész néphez szól, amit alkot, megkísérli kiszélesíteni formanyelvét s a szalonokból kimegy az utcára, hogy ott megértésre találjon.

A legközelebb fekvő megoldási kísérlet a kép tartalmát választani úgy ki, hogy az a nagy tömegekhez szóljon. Arról beszéljen, ami őket érdekli, az ő lelkük gondjairól, az ő harcukról, az ő ideáljaikról.

Ez a törekvés szabja meg a helyét George Grosz-nak, a németek legnagyobb élő rajzolójának, a mai művészetben. Éppen e sajátos helyzeténél fogva nálunk alig ismerős neve is. Mert nálunk csak polgári kedvelői vannak a művészetnek, akik George Groszban csak a forradalmárt látják s nem a művészt.

Igaz, hogy ebben George Grosz intenciói szerint cselekesznek. Mert ő nem hívja magát művésznek, szégyenli e nevet. A ceruza és az ecset mesteremberének tekinti magát, aki képességét arra fordítja, hogy munkástársainak segítségére legyen harcukban. Segítségére azáltal, hogy ceruzájával hozzájárul felvilágosításukhoz.

George Grosz nagyon rossz véleménnyel van művészkollégáiról: kitarottaknak nevezi őket, akik koruk és pártjaik fölött állóknak tekintik magukat s közben jó üzleteket csinálnak. Ecsetjük és ceruzájuk — mondja — amely fegyver kellene hogy legyen kezükben, nem egyéb szalmaszálnál.

Ezzel szemben George Grosz minden rajza egy vágás a társadalom kinövéséi ellen. Furcsák ezek a rajzok: egy-egy hatványozott Zola-jelenet mindegyik. Abszolút realiztikus rajzok, a végtelenségig leegyszerűsített stílusban. Olyanok, mintha egy zseniálisan rajzoló gyermek vetette volna őket papírra, egy ártatlan, naiv gyermek, akit még semmi sem gátol abban, hogy a legrettenetesebb szörnyűséget is pontosan úgy adja vissza, ahogyan látja. Az embert nem egyénileg, finom pszichológiával rajzolja, hanem inkább, mint kollektív lény. csaknem,

mint mechanikus fogalmat. Nem az egyes sors a fontos nála, minden típusú, szimbólummá torzul kezei között. Nem expresszionista „lélek-tapétákkal“ akarja díszíteni a szalonokat, a mérnöki rajz ellenőrizhető tárgyilagosságát és világosságát többre értékeli a expresszionista metafizika extatikus, ellenőrizhetetlen „fecsegésénél“. A festészet fejlődését George Grosz a jövő tisztán kézműipari műhelyeitől várja s semmit sem remél „a művészet felszentelt templomaitól“. A festészet és a rajz épp oly kézimunka szerinte, mint a többi, amelyet éppúgy lehet jól és rosszul csinálni. Az expresszionista anarchizmusnak vége kell legyen. Bár ma szükségképpen beleesnek a művészek, mert nincs élő kontaktusuk a dolgozó emberiséggel. De el kell jönni az időnek, mondja Grosz, amikor a művész nem a mai bohém anarchista, hanem a közösség egy egészséges munkása lesz.

Ennek az esztétikának megfelelő George Grosz művészete. A formában végtelen egyszerű, világos, pontos, tárgyilagos, szinte a ridegségig objektív, a tartalomban pedig támadó. Támadó, mert ma ez az aktuális: a mai társadalom ferdeségeinek eltakarítása egy szebb jövő elől.

S Grosz semmitől sem riad vissza, hogy e ferdeségeket kipellengérezze. Karikaturista, de szatírája már nem neveltet, hanem elrémit s meg-
ráz. Messze túl van Daumier kedélyes csúfolkodásán, kegyetlen, fájdalmas grimasz minden rajza, amely nem a polgártársak kis gyöngéit túlozza s teszi nevetség tárgyává, hanem kiméltelen nyíltsággal a mai kor meztelen, vigaszt-

lan, undorító valóságát leplezi le. Oeuvre-je egy rettenetes görbe tükör, amelyből ördögi vigyorgással bámul vissza ránk beteg társadalmunk sebhelyes, genyvedő arca. Hogarth, az erkölcsrajzoló legkíméletlenebbje szelíd, kedves fiú Grosz mellett. Korunk privat- és közéletének legszegyenteljesebb pontjait keresi ki s tartja elébük kegyetlen tükkrét. Főleg politikai és szekszuális életünk mocsarában gyűjti kultúránk szörnyszülőttei kollekciónak nevezhető gyűjteménye legkiválóbb darabjait. Amit Grosz ad rajzaiban, az már nem humor, nem tréfa, hanem fenyegetés. S annál hatásosabb, mivel bámulatos vízionárius képességgel megrajzolt szatírái a kísérteties éjszaka lidércnyomásos hangulatával fekszenek rá a nézőre. Minden, ami állati, barbár, embertelen és kegyetlenül igaz mai életünkben, mind az óriásra nagyítva jelenik meg e páratlan fantáziájú rajzolóművész karikatúra-kaleidoszkopjában.

Vágnak e rajzok, vágnak és kívágnak. Lelki operációk, a legsúlyosabbjából. amelyek fájnak, de segítenek eltávolítani a fekélyt. Egy-egy rajza felér harminc röpirattal s tiz társadalmi regénnyel.

A ma már hivatalos helyen ts nagy művésznek elismert George Grosz kétségtelenül egyike a mai német képzőművészet legérdekesebb és legoriginálisabb alakjának, akinek jelentősége túlnő nemcsak egy ország, hanem magának a művészetnek határán is s valósággal általános politikai és kulturális jelentőséget nyer. Mert George Grosz azon ma nagyon kis számú művészek közé tartozik, akikben a

művész nem választható el az embertől, azok közé, akikre illenek Michelangelo szavai: „A jó festészet közeledik Istenhez s egyesül vele... Nem egyéb, mint az ő tökéletességeinek utánzása, az ő ecsetének, az ő muzsikájának, az ő melódiájának árnyéka. Ezért nem is elégséges, hogy a festő nagy és ügyes mester legyen. Azt gondolom fontosabb, hogy *élete szent és tiszta legyen*, amennyire csak lehet, hogy gondolatait a Szentlélek vezesse...”¹

¹ Francesco da Hollandé első beszélgetése a festészetéről Róma városában. R. Rolland: *Michelangelo élete*.

A MA KÖLTŐJE ÉS A MA EMBERE

Tagadhatatlan tény, hogy a legmodernebb költészet a társadalom szélesebb rétegeinek nem kell. Még kevésbé talán, mint a legmodernebb képzőművészet. S pedig nem kell se az „alsóbb“, sem pedig a „felsőbb“ rétegeknek. Pedig mind a kettőre rá akarják erőszakolni: amarra, hogy olvassa, mert állítólag neki készült, emerre, mert neki van pénze, amivel megvegye. De hiába, a modern hosszú-soros próza-versek nem kellenek és nem kelnek s a fiatal költők éheznek és panaszkodnak, S joggal, mert igazuk van, ők azt írják, amit írniok kell. De viszont a verseiket nem olvasó nagy tömegeknek is igazuk van, amikor csak azt olvassák és vásárolják, ami érdekli őket.

Egy kölcsönös félreértés van itt az ifjú költészet képviselői és a közönség között: mind' egyik azt várja a másiktól, amit az nem adhat neki. Korunk lelkeségében mélyen beágyazott oka van annak, amiért a modern költészet idegen marad a nagy tömegek előtt. Ennek megértése oszthatja csak el a félreértést s hozhat nem közeledést (erről szó sem lehet), hanem egymás meg nem értésében való megnyugvást.

Korunk lelkesége a nem-sikerült és az újrakezdődő tipikus jegyét hordja magán.

Európa Újkora nem teljesítette azt a világtörténelmi feladatot, amelyet az Ó- és Középkor örökségképpen reá hagyott. Az európai Újkor feladata lett volna, hogy kitöltse az ember és világ között nyílt szakadékot, melyet a Középkor az anyag és szellem ellentétében a két végletig kiszélesített s amelynek következménye volt az anyagi világ, a földi lét tagadása s az ember beállítása egy tulvilági életvárársra. Az Újkor világtörténelmi szerepe lett volna a primitív kor öntudatlan egységének helyreállítása az ember és világ között tudatos alapon. Az Újkor racionalista-technikai kultúrája azonban e feladatnak nem tudott eleget tenni: ahelyett, hogy egységbe fogta volna létünk két ellentéte szélesített pólusát, csak ugyanazt tette, amit a középkor, azzal a különbséggel, hogy az ellentét-pár másik tagját nyomta el: a szellemet. Ahelyett, hogy megoldást adott volna a Középkor által kiélesített szellem és anyag problémájára, egyszerűen kiejtette a világból a szellemi tényezőt, az emberből a lelket. Ehelyett adott szédítő technikai haladást, felcsigázott civilizációt, melynek bódulata sokáig elfeledtette velünk a nagy árat, amelyet érte kért s csak ma kezdünk ráeszmélni, hogy nagyszerű tizenkilencedik századunk a legkietlenebb és leg-sivárabb századok egyike volt az emberiség történetében s hogy ma ott állunk, ahol a római birodalom szétzúllésekor: keressük újból az utat az Istenhez.

S mint a csalódottak, túlozunk: az eddig bálványként tisztelt tudománynak csak relativitását látjuk, egész létünket alátámasztó technikai

kultúránknak csak lélekpusztító mechanizmusát fájlaljuk. Keresünk valami újat, melyről egyelőre csak azt tudjuk, hogy ne legyen az, ami van. Egy nagy, soha ki nem fáradó tagadás vagyunk ma. S ebben ki is merülünk egyelőre. Mert az utat még nem látjuk, csak vágyjuk: s a vágyból csak negatív tagadása születhetik annak, ami van s nem pozitív alkotása annak, ami lesz.

Az újkori európai kultúra felborult, darabjaira széthullt. Ma nincs biztos alap, nincs szilárd talaj, melyen megállhatnánk. A racionalista abroncs, melybe a tudomány századokon át beledresszurázta eszünket, elpattant s most magunkra hagyva, saját magunktól kell tartóst keresni magunknak. Nincsenek többé dogmák, melyeken kényelmesen elszundikálhatunk, nincsenek köztisztelőben álló erkölcsi mankók, melyekre támaszkodva átsántikálhatunk az életben. Megszűnt minden bizonyosság, semminek sem biztos a helye, egy kavargó, szédítő összevisszaság lett a világ. Mert kiszáradt belőle az összetartó világnézeti erő, melyet belevetítettünk.

Ez ma az európai helyzet: egy magasra tornyosult technikai civilizáció, melyből kiapadt a lelki tartalom, a kultúra. Egbemeredő, magas, de kiélt, kiapadt kultur-formák: egyházak és dogmák hit nélkül, parlamentáris népképviselői államforma a nép kizárásával, univerzális gazdasági szervezet néhány trösztfejedelem javára, természettudomány, melynek relativitása alól kisiklik a természet, művészet közönség nélkül.

S a kísértetiesen üres létformák napfogó árnyékában itt-ott csírázó új vágyak, új akarások:

a halódó lélek utolsó rángásaival összekeverednek a még embrió korát élő, új európai lelkeség első megmozdulásai. Idétlen, formátlan, ki nem hordott vágyak, félszeg akarások, meg nem ért tervek, nyers és terméketlen lendületek, gyászos lebukások, makacs újrakezdések és rombolások, ezek ma még csak a tünetei európai létünk minden területén, gazdasági, politikai és szellemi téren egyformán a következő új emberi létforma születésének.

S ennek az európai helyzetnek kifejezője legfiatalabb költészetünk.

A költő, mint minden művész, kifejez. Kifejezi önmagát s benne korát. A költő az, aki énjén át megtalálta a közvetlen kapcsolatot a világgal, akinek öntudata tételen pontjában a természet végtelen sokféleségében szétterülő világ egy egységben jelenik meg. A költő tehát kora világát — mert minden történelmi kornak és minden kultúrának külön világa van — úgy érzi, mint saját magát, lelkében belerezonál minden, ami van s ami történik, az is, ami nincs és nem történik, de aminek vágya, sejtelve öntudatlanul, kifejezetlenül már benne van a korban, Mindaz a sok kiforrott és kiforratlan vágy és tett, ami egy kor lelkeségét alkotja, a költőben egy világképpé sűrűsödik, melyet művében a kortársai elé vetít.

S a kortársak nem fognak mindenben magukra ismerni az így keletkezett műben: mert bennük sok minden nem tudatos még abból, ami a költő világképének már alkatrésze. Ezért jár elől mindig az igazi költő, ezért előzi meg korát, ezért nevezték már a régiek is vatesnek,

jósnak. S ezért jár neki életében a sok szidalom és megdobálás, a félreismerés és elmagyarázás, a koplalás és a fájdalmas mellőzés s halála után a dízsírhely és a dicsőség.

S ma sincs másként. Sőt ma még inkább úgy van. Mert a ma igazi költőié, aki nem a tegnap visszamaradt hegedőse, csak azt fejezheti ki, ami van. S a ma fő tartalma: a nincs. Lelketszorító, kiélt üres formák nincsetlensége, elárvultság, üresség, lelki összeomlás — ez van ma. S a kifosztott, megtaposott lélek vágya és sóhaja azután a valami után, ami kell, hogy kiszorítsa a semmi tátongó ürességét.

A ma költőjének tehát negatívumot kell kifejezni: tagadnia kell a múltat és a jelent, mely nem hozta meg, amit ígért s énekelnie kell egy vágyat, melynek még nincs tartalma, pusztán létében merül ki, formát még nem öltött valósága. A ma költőjének ki kell fejeznie valamit, amire név nincs még, mert meg sem született, melyről csak azt tudja, hogy mi nem, de rámutatni nem tud, mert minden hasonlat abból a mából való, melynek tagadása. A ma költője új világlelket keres, melyet meg fog szülni az eljövendő Európa, hogy majd újjászüléssé váljon általa. Új kollektív lélek álmodója a ma költője, új világnézeté, amely visszaadja az embernek lelkét s emberré teszi újra. mert felébreszti benne az istent.

A ma költészetének tartalma tehát tulajdonképpen egy negatívum: mint kora, melyet kifejez. Egy nagy tagadás és egy nagy kívánás.

De nem pozitív világnézet, nem szintézis, nem létformák összesűrítése s kivetítése, hanem

egy chász, egy formátlan vágy-összevisszaság visszatükrözése. Tehát tulajdonképpen nem is költészet, hanem csak a költészet akarása, még inkább az új létforma lázongó erőszakolása. A ma költőinek öntudatosabbjai tudják ezt. Kassák írja egy helyen: „Az új művészet még nem művészet, csupán küzdelem a művészet meghódításáért. Önmaga erejére eszmélt akarát, amely a szétesett tegnaptól elvadtottan lázad minden volt ellen és a hívő fanatizmusával rajong a jövőért.“

De éppen ezért a ma költészete valamivel több is, mint passzív művészet. Fő tartalma kívánás és akará. S ez a tett kezdete, az aktivitás első állomása. Ezért érzi a ma költője tettnek a versét. Ezért hívja magát aktivista költőnek. Az újért való tett egyelőre még csak a kívánás. De az teremti az új világlelket, aki érte viaskodik. S a másik oldala a negatívumnak: a tagadás, a Régi rombolása a lelkekben, szintén szükséges alkotója az Újnak. A ma költője politikus: rombol. Pusztítja, döngeti a régít, hogy megakadályozza az ál-konzolidációt, a régi, kiélt hitek barrikádjai mögött meglapuló gyávaságot. A ma költője forradalmár: nem szépen cizelált verseket ír, hanem lélekért üvölt a kietlenség sivatagában, ami ma Európa.

Ezért nem érti a ma költészetét a ma embere: mert önmagát sem érti. Nincs kikristályosodott, határozott formákat öltött világképe, amelynek tükörképe nem lehet megnyugtató, harmonikus rend. S amit a költő előre sejt s kívánásával közelebb hoz: az új harmóniát, azt a ma emberének nagy tömege még nem érzi s

nem tudja megérezni a költői formátlan vatesi dadogásban sem. S a tömeg sohasem akar újat, a tömeg mindig konzervatív, akkor is, mikor forradalmat csinál. Ezért nem kell a ma költészete a ma egyik tömegének sem. mert a ma költészete alig más, mint egy fájdalmas kiáltás az újért. Ezért a ma költészete egészen a fiataloké. Csak a fiataloké. Csak a fiatalok írhatják s csak a fiatalok élvezhetik. Azok, akik elbírják a Semmit, korunk tátongó ürességét, mert még remélik, hogy meglátják a Valamit. Azok, akik elbírják a tagadást, mert megtalálni remélik az új állítást De az öregek nem bírhatják el az őszinte szembenézést összeomlásukkal, az öregek nem várhatják a halált kifosztva, minden nélkül. Bizonyos éveken túl szintézis kell, nélküle nem lehet el az elkészülő lélek, egy valamilyen, bármilyen összefüggő, akár-hogyan is megnyugtató világnép kell, egy meggyőződés, egy hit valami készben, amibe kapaszkodni lehet. S éppen ez az, amit a ma fiatal költészete nem tud megadni. Csak keresést, harcot, az új hit erős kikívánását, nagy lendületeket, melyek a semmibe vesznek el, markolásokat, melyek semmit sem fognak meg.

De melyek kellene, mert a jövőt várják. Mert csak az a jövő jön el, amit erősen várnak és követelnek. De az öregek nem bírják el a semmibemarkolást. Nekik vinni kell valamit a halál elé. Hát inkább merítenek a régtúléltből.

Korunk öreg kor, a szenilitás minden jelel, költészete pedig új fiatalság után kiált. Hogy érthetnék hát meg egymást? Kivénült, korhadó kultúránk száraz ágaiba kapaszkodó

emberek örülhetnek-e annak, ami fajuk pusztulását hirdeti s tűzre akarja azt vetni? Gyönyörködhetnek-e abban a költészetben, mely a bár száradó, de még hatalmasan az égre meredő faóriás utódjaként a tavalyi levelek alatt duzzadó új csirát énekli? Bizonyára nem.

De a fiatalok sem törődhetnek az öregek igényeivel. Nekik joguk és kötelességük csak a jövőbe nézni s ha olyan bukott korban élnek, mint a mai, mely új alkotást nem enged meg, legalább lármás múlt-tagadással ébrentartani az emberiség teremtő lelkiismeretét, melyből ki kell majdan sarjadzani annak az új szellemi létalapnak, melynek művészi kifejezése lesz a jövő század új klasszicizmusa. Klasszicizmus, mert az örök emberinek új megnyilatkozását fogja kikristályosodott formába önteni. A ma tagadó és üres térben kapaszkodó költészetéből bizonyára semmi sem lesz az emberi beteljesedéstől duzzadó és létigenlő új művészetben. S mégis, ha lesz elődje korunkban, az csak a ma ifjú költészeté lesz, mert ő plántálja s menti át az Új akarásának csiráját a jövő talajába.

A MAI FRANCIA IRODALOM ÚTJA

Az az ember, aki ma tényleg a mában él s nem elefántcsonttornyába zárkózva védi meg dobhártyáit a mai izgalmasan kavargó élet zsi-vajától. melyből vastag csontfalain át csak messziről jövő koppanások jutnak el kényes füleihez, az az ember, aki ma él és nem élő-halott, az az ember, aki ma ébren van s nem aluszik, aki tágranyitott szemmel néz s nem zárja le erőszakkal könnyező szemeit, az az ember ma a fájdalmas keresés maga. Akár-hová nézzen az ilyen ember, akármit lásson, mindig csak egyet keres: ut-e az a jövőhöz. Aggódó szorongással lapozunk fel minden új könyvet: talán tartalmazza a varázsszót, a „szezámot“, amely felnyitja szemeinket, hogy látva lássuk azt, amire vágyva vágyunk. S ku-tatjuk szomszédunkat, igyekszünk kilesni gon-dolatát: némasága nem a fősvény kincsrejte-gető hallgatása-e?

Ilyen érzésekkel és ilyen érdeklődéssel né-zünk különösen minden szellemi történést: tu-dományt, irodalmat, művészetet, vallást. Keres-sük bennük az új világérzést vagy legalább is próféciáját. S csak az érdekel igazán bennük.

Ha ezt nem adják, nem kellenek. Egy nép szellemi produkciója is csak ebből a szempont-

ból érdekel: talált-e utat, mely kivezeti a mából s járható út-e az nekem? Kutatom: más fajiséga nem nyitott-e meg előtte távlatokat, melyek nekem zárva maradnak?

Mert a régi nagy művészetek korszakai nyomán tudjuk már, hogy az emberiségen végighullámzó nagy szellemi áramlatok, amelyek természetüknél fogva hivatva volnának arra, hogy faji különbségeket egy magasabb szellemi egységben eltüntessenek, mennyire nem teszik ezt. A gót templom, mely ugyanannak a keresztény vallásnak hajtása mindenütt, más Franciaországban és Nyugatnémetországban, mint Keletebbre, vagy mint délfelé Olaszországban. Vagy a Renaissance, amely ha lényegesen befolyásolja is a francia vagy németalföldi festészetet, még sem tudta eltüntetni belőlük azt a valamit, amiről még a legtapasztalatlanabb laikus is felismeri a németalföldi képet az olasz mellett.

Ugyanez áll az irodalomban is. A felvilágosodás irodalma csak Franciaországban érhetette el azt a fokot, amelyet elért, s az új északi irodalom olyan utakon jár, amelyről Párisban sokáig nem tudták mit gondoljanak. Ez a különbözőség megvan az egyes népek művészei között, s ez épen érdeme, — az egyedüli igazi érdeme — a „nemzeti művészekének. Az, hogy mindegyik faj olyas valami abszolút értéket ad a közös nagy szellemi építményhez, ami a másoknak a skálájából talán egészen hiányzik. De hogy ez így lehessen, ahhoz szükséges, hogy az egyik faj ne zárkózzék el a másoknak művészi akarásai

elől, mert a fentebbi megállapítás azt is jelenti, hogy az egészhez eljutni, az egészet magunkévá tenni csak ezen a sokféleségen keresztül lehet igazán. Pedig az emberekben nagy a hajlandóság az elszigetelődésre.

A régi Magyarországon az általános műveltség mindig leginkább német hatás alatt állott, elsősorban német könyvek, német kulturtermékek jöttek el hozzánk. Ady és közvetlen kortársai voltak azok, akik megpróbálták megszébb menni, akik Párisban keresték azt, amit itthon megtalálni nem tudtak. De kevesen voltak, s a háború még megapasztotta számukat azzal, hogy minden újabb francia termék bejövételének útját vágta. S most a háború után, amikor francia és angol könyvek bejövételének már nincsenek akadályai, ha csak magas árak nem, most egyszerre meglepődve ébredünk arra, hogy a francia művészet nem szűnt meg haladni, amióta mi nem tudtunk sokat róla, s nagyon kell igyekeznünk, ha új útján követni akarjuk.

Paul Westheim, a „Kunstblatt“ szerkesztője írja, hogy ő, aki a háború előtt majd minden művészt személyesen ismert Párisban s tisztában volt mindegyiknek akarásával, hét és fél évi kényszerült távolmaradás után megérkezvén Párisba, bámuló csodálkozással állapította meg, hogy mennyire elmaradt a francia művésztől. S megállapította, hogy olyan ez az új francia művészet a némettel összehasonlítva, mint két vonat, amelyik egyidejűleg párhuzamos síneken haladt egymás mellett, mígnem egyszerre csak az egyik jobbra fordult, a másik

balra s most egymással ellenkező irányban rohan mindegyik előre. De az elidegenedésnek, eltávolodásnak ez az érzése lep meg bennünket az irodalomban is.

Ami a német szellemben a német törekvéshez szokott műértőt legjobban meglepheti és ami neki legjobban imponálhat, az éppen a franciák haladási vonalának az a meglepő szilárdsága, amelyet művészetük minden megnyilatkozása mutat. Ez a vonal egy magasabb egység iránymutatója, ez a vonal közös szellemi irányt szab a művészetek minden fajtájának. Ez adja éppen meg a jogosultságot arra, hogy francia művészetről beszéljünk.

Nincs talán másik nép, amely oly precizitással, oly kevés kilengéssel, olyan szinte logikai szigorúsággal követné a maga szellemének fejlődési vonalát, mint a francia. Ha a ma művészetének művelőit meghallgatjuk, amint akarásaikat formulázzák, vagy műalkotásaikat igyekszünk megérteni, örömmel ismerünk rá ugyanarra a szellemre, amely a francia művészetet évszázadok óta jellemezte. A német expresszionizmusra azt mondhatjuk, hogy új fejlődés lehetősége, de még el kell válnia, hogy belőle log-e sarjadni a jövő nagy művészi fellendülése Németországban. A francia művészetről azonban rögtön az a benyomásunk, hogy művelői nagyon is tudják, hogy mit csinálnak. Ez nem jelenti azt, hogy ez általában egyedül lehetséges út s hogy más fajú népek művészete, ha nem ezen az úton jár, nem lehet igazi művészet. De ez az út, amely a francia szellemnek, amilyenek az évszázadok óta mutatko-

zott, egyedül felel meg s szinte elképzelhetetlen elgondolni azt a lehetőséget, amely őt ettől eltérítse. Korunk világnézeti krízise, amely pedig Franciaországban is érezteti magát, sem volt eddigelé elég megrázó erejű arra, hogy a francia szellemet eddigi egyenesvonalú uljából kitérítse.

S mégis ezen egyenesvonalúság dacára a mai francia irodalom lényegesen különbözik a 19. századvégi, főleg a naturalizmus és szimbolizmus címkék által jellemezhető irodalomtól.

Ami megmaradt a mai francia irodalomban a régiből s ezzel egybekapcsolja, az racionalizmusa, az emberi értelem feltétlen tisztelete.

Nem mintha a modern filozófia irracionalisztikus áramlatai megkímélték volna Franciaország földjét. Sőt az irracionalisztikus bölcelet legnagyobb modern képviselője. Henri Bergson éppen Párisban szórta romboló érveit az ész mindenhatósága ellen s állította fel egy intuitív, az abszolút közvetlen élményéből merítő bölcelet követelményét. De Bergson hatása sokkal nagyobb volt Németországban vagy Amerikában, mint saját hazájában. Nem mintha sikere nem lett volna óriási. A háborút megelőző évtizedben előadásaira nem lehetett bejutni hosszszas sorbanállás nélkül s a bergsonizmus hamar divattá lett Párisban. Akkoriban az írókra is mutatkozott hatása. De nem sokáig s nem mélyen. A francia lélek gyökeres racionalizmusa nem tudta befogadni a világos, tiszta értelem háttérbeszorítását a homályos és zavaros intuitív megérzések javára. Bergson filozó-

fiája Franciaországban sokkal nagyobb racionalista reakciót váltott ki, mint amilyen mély hatást tett irracionalista bölcselete.

Egy nagy maradandó hatása azért mégis volt: kiemelte a francia lelket is földhöz ragadt empirizmusából s felébresztette benne a metafizikai vágyat. S ezzel bekapcsolta a mai nagy európai filozófiai és vallásos renaissance-ba. S az az új a fiatal francia irodalomban szemben idősebb kortársával: az Abszolút vágya s az Isten-keresés.

A tegnapi francia irodalmából hiányzott az Isten. Ezért megmaradt a relativitásban, a *l'art pour l'art* festegetésben, amely alig több, mint szórakozás, önmagában bevégzett valami, mely semmi rajta tulfekvőre nem mutat. Ezzel szemben a ma irodalma transcendens, önmagán kívül eső célokat akaró, kísérlet az abszolút megfogására s várakozása: reveláció. Szinte a vallás szerepét veszi át az irodalom, a költő szinte pap, akinek kezében a vers csak eszköz, hogy lehívja az égből a lélekbe a megértés csodáját.

A mai francia fiatalságot is az Abszolút vágya kínozza. De nem látja a módot, ahogyan hozzájuthatna. Nem tudja eldobni, mint a német, a racionalizmus kényszerzubbonyát, hogy kiszabadulva, szabadon kövesse az intuitív megértés bár ködös, valamely eredményhez mégis vezető útját s ma is még a logika prokrusztesz ágyába kényszeríti metafizikai szomjúságtól kínzott lelkét.

Irracionalista Isten-keresés és racionalista forma-kényszer: ez az ellenmondás adja meg a fiatal francia irodalom karakterét. Innen a

belső nyugtalanság, innen a dadaista szkepticizmus, mely azt kérdi: „Miért írtok? Nem látjátok, hogy nincs semmi való, semmi pozitív, semmi bizonyítható, csak az üres semmi? Innen a formák összetörése, a formáké, melyek, úgy érzik, gátolják a közvetlen, direkt kifejezést. Innen a vágy s a kísérlet forma nélkül kifejezni a létet, kifejezni anélkül, hogy átbocsátának önünkön, amely kölcsön formákkal ferdíti el.

Az új francia irodalom nekünk csak egyet ad: megerősítést abban, hogy helyes utón járunk, amikor dilemmáját egy elhatározott gesztussal úgy oldjuk meg, hogy lemondunk a racionális lelki formáról, Az európai embernek nehéz elhatározás ez: hosszú nevelés és szokás gátolja benne s alig lépett egyet kifelé belőle, már féllépéssel megint visszaesett belé. S mégis ez az egyetlen, bár csúszós és nehezen járható ut, melyen ma előre lehet menni. S ha a francia lélek hamarosan nem jut el ennek megértésére, nem csak elveszti sokszázados vezető szerepét az európai kultúrában, hanem megmeredve régi kiélt formájában, a múlt kísérteties fantomjaként fogja csak árnyékát rávetíteni az új Európára, mely semmi közösséget nem fog vele érezni többé.

GUSTAVE FLAUBERT

(SZÜLETÉSÉNEK SZÁZADIK ÉVFORDULÓJÁRA)

Vannak nevek a történelemben és a művészetben, melyek nem egy embert, még csak nem is egy nagy embert, hanem egy egész korszakot, egy egész világnézetet jelentenek. Ezek közé tartozik az irodalomban Flaubert neve, akinek századik születése évfordulóját ünnepelte 1921 december 12-én nem csak Franciaország, hanem az egész irodalmi világ. Flaubert azok közé az erős, markáns egyéniségek közé tartozik, akik kiélezve, a maguk tisztaságában leegyszerűsítve és összesűrítve tartalmazzák koruk ideálját s lesznek ennek legtökéletesebb, ha többnyire túlzó kifejezői is. Ezért a Flaubert-évforduló egész művészi irány s melynek kifejezője: egy egész, még csak ma letűnőben lévő világnézet évfordulója.

Egy nagy művész oeuvre-je: egész világa. Objektivációja lelke lényeges tartalmának, mely pedig leszűrt, kiforrott élménye sok millió kortársának. Megérteni az oeuvre-öt csak ezen át lehet. Az út vezet a múltól a korhoz, melyet kifejez s vissza a kortól a műhöz, melyet magyaráz. S a korok magyarázzák egymást: mert egyik akarja azt, amit a másik tagad. Az egymással szembeállított világnézetek fejezik ki legjobban lényegüket.

Flaubert lelke: harctér. Két világnézet tusája tiporja egy életen át az élmény spontán hajtásait. Az eredmény: egy nagyszerű zárt forma békjőiba kovácsolt világlátás, melynek kemény húst és sűrű vért épen a szorosra kötött zsinór ad. Flaubert a romanticizmusban született, világnézetének gyökere ugyanabból a törzsből fakad, melynek Victor Hugo lett hatalmas derekú tölgyévé. De élményének s általa oeuvrejének formáját a realizmus szabja meg. E kettősség nélkül Flaubert érthetetlen. Kiabáló kifejezése e kettősségnek zárt formákba szorított műveinek ellentéte spontán megnyilatkozásait formátlan dobáló leveleivel. Tomboló romanticizmus itt, kimért, lefaragott, esztergályozott élmény ott, a „valóság-kifejezés“ prokruszesz ágyába szorítva.

A romanticizmus a klasszikus világnézet reakciója. A lélek, a szív forradalma az ész egyedulalma ellen. Az emberi egyéniség lázadása egy vonásának monarchikus túltengése ellen.

Minden klasszicizmus, de különösen a XVII. század neo-klasszicizmusa dogmatizmus.¹ Diszciplina, kétségbe nem vonható alapelvek, semmi nyugtalanító. Minden úgy van jól, ahogy van. Mert a világ nem véletlenül olyan, amilyen, hanem felsőbb isteni értelem rendezte el változhatatlan törvények szerint. Minden állandó, kikristályosodott. Mert a világ törvénye az észszerűség, mely róla leolvasható. Az ész bizonyosságához kétség nem fér. Habozásnak helye

¹ Lásd az itt következőkre: Georges Pellissier: *Le mouvement littéraire au 19. siècle. Paris 1900.*

nincs, se tévelygésnek és bizonytalanságnak a szabályos, arányaiban harmonikus világban, melynek egysége magától értetődő, hiszen az értelem adja, melynek lényege vele egy.

Ezért a klasszikus művészet: rend és konvenció, mely mindent jól kiszabott keretek közzé szőrit, mindennek előírja a maga művészi formáját, elosztja és fokozza tudatosan a hatást, egyetlen egy cél érdekében kombinálja az eszközöket, kizár minden komplikációt a harmónia, minden szeszélyt az értelem javára; világosság, szimmetria, teljes lelki egyensúly, mérséklet, önmagát féken tartó erő, szabályszerűség, ugrás valamint monotonia nélkül. Jelszava: megindítani a szívet, de meg nem zavarni, elbájolni a képzeletet, de el nem ragadni.

S a konvenció megköveteli az egyéniség elnyomását. Egy kor sem gyűlölte annyira, mint a XVII. század az „én“-t, soha a művészet nem volt „objektívebb“. E kornak nincs sem kedve, sem ideje önmagával foglalkozni, álmodni, gondolataiban elmerülni. Nincs több érzéke a természet iránt sem. Mert számára a természet halott gép, kerekék és rugók rendszere s nem élő valóság. Mindent amihez nyui, mint egy mesebeli Midás király, hideg ideává merevít e kor. Az elvont értelem dominál minden lelki tevékenységben, amely elnyomja az érzést. A Descartesi racionalizmus lehetőleg eltávolít mindent, ami relativ, tehát az érzelmi képességeket is. Bizalmatlan mindeni ránt, ami megzavarhatja az ítélőképességet, a személytelen és állandó értelmet teszi mindennek alapjává.

Ez a racionalizmus uralkodik a kor egész

irodalmán. Az ember sem egyéb, mint tiszta ész. Az írók nem húsból és vérből való egyéneket, hanem erkölcsi állapotokat rajzolnak, alakjaikban, mintha nem is volna testük, nincs semmi egyéni, csak általános, nem portaitk, hanem típusok, abstrakciók. Az eseményeket és az embereket lehetőleg kivetkőztetik egyéni jellegükből. Mert az „esetlegességek“ nem méltók a tiszta ész emberének az érdeklődésére, aki nem érdeklődik a tények és tudományuk, hanem egyedül az ideák iránt, mélyen megvetve mindent, ami változó és esetleges, az állandóban és az általánosban keresvén egyedül az igazat.

A XIX. század elejének romanticizmusa az érzés és képzelet reakciója az értelmi képesség e túltengésével szemben. A forradalmak megzavarták az embert nyugodt, optimista dogmatizmusában s elvették hitét az értelem mindenhatóságában, Új hitet s reménységet keres, bizonytalan szentimentalitás fogja el, anélkül, hogy kielégítené s morális anarchiájában a kereszténység felé fordul újra segítségért. A romanticizmus a spiritualizmus renaissance-a a keresztény vallásos érzéssel párosulva. A keresztény spiritualizmus tradíciójához való visszatérést jelzi Chataubriand. Nem az egyház dogmáihoz (ez volt a klasszicizmus kereszténysége), hanem egy szentimentális kereszténységhez. A XVIII. század agresszív hitetlensége, mely megtiltotta az embernek, hogy misztikus hajlamait kielégítse, helyet adott, ha nem is a hitnek, de egy vallásos érzésnek.

E keresztény spiritualizmus hatása alatt

az irodalom szubjektív lesz. A társadalmi konvulziók által megrendített ember önmagához fordul vissza s belső világában keres inspirációt. A romantikus költő minden hősében önmagát festi, saját életét, fájdmát, kétségbeesését. A kor lírikusai lelkük legmélyéig felfedik magukat s a lant húrja, mellyel éneküket kísérik, saját szívből van kihalítva (Hugo, Lamartine, Vigny, Musset). S a fájdalom, a szomorúság hangja az, mely uralkodik mindnél. A felébredt kereszténység hatása ez a panaszos melankólia. Az ókori költészet nem ismeri ezt. Neki az élet öröm s boldogság, a természet az ember vidám birtoka, melynek dicsőíti szépségeit. Az ókori költészet az öröm himnusza, melyet az ifjú emberiség énekel a termékeny földnek s a ragyogó égnek. A kereszténység tanítja meg az embernek, hogy gyenge és nyomorúságos lény, tanítja meg arra, hogy elrejtözve lelke sötétjébe, a dolgok semmisége felett elmélkedjen. S az ember dereka meghajlik a végtelen eszméjének súlya alatt, melyet felfedez nem csak az öntudatlan természetben, hanem saját lelkében is egy oly ideál álmában, melyet nem tud elérni, de melyről lemondani sem tud. Az ókor, valamint az újkor klasszicizmusa előtt ismeretlen a modern lélek konfúzus szomorúsága, nyugtalan vergődése s fájdalmas fáradtsága. A XIX. század elején születik meg a nagy megrázkódtatások után, a múlt fájdmából és a jövő bizonytalanságából az a keserű és kesergő költészet, melyben visszatükröződik a harc kimerültsége, a várás fáradsága, az akarat elsenyvedése, a remény bizalmatlansága.

Legelőször Renében nyer festet. René betegsége: az ürességben vergődő lélek gyógyíthatatlan nyomorúsága. Ez a század betegsége, melyet mindenütt megtalálunk ezer különböző alakban. Alfred de Vigny elkülöníti magát az emberektől, hogy a magányban énekelje fájdalmát. Musset csak akkor nagy költő, ha nagy fájdalom nyomása alatt énekel. Mind azt fejezik ki, ami tökéletlen, nem teljes végzetünkben, keserű utóíze van költészetüknek, benne érezzük mindig az égből földre lebukott isten nosztalgiaját az ég után, melyet feledni nem tud.

Igaz és természetes. Ez volt a romanticizmus jelszava a klasszicizmus racionalisztikus konvencionálisával szemben. Ez volt a romanticizmus ellen fellépő realizmus jelszava is.

De ez a szó pozitív értelmét szegezte szembe a romantikus költészet szentimentális idealizmusával. Amíg ez a szív ihletének, a fantázia szárnyas álmának, a szimbolikus megéreztetés mágiájának fogta fel a művészetet, a realizmus a realitás száraz és hideg anatómiájának, ténygyűjteménynek, okmánytárnak tekinti azt. A romanticizmus az egyéni győzelme az általános felett, az „én“, vagyis az érzés és képzelet visszahatása a túlhajtott racionalizmussal szemben, egy lelki állapot inkább, mintsem irodalmi doktrína. S mint ilyen, egy túlzott, felfokozott lelki állapot, melynek fő jellemvonása az érzelmek exaltációja, az érzékenység beteges paroxizmusa, egy lázas állapot, mely nem tarthat soká, mely kell hogy engedjen a kifáradt lélek reakciójának, mely szilárd talajt keres a pozitív realitásban. Az igazat a roman-

tikusok önmagukban keresték s nem a dolgokban. Az ő igazságuk tisztán szubjektív igazság volt, nem a jelenségek érdektelen és személytelen megfigyelése útján nyert, hanem az isteni ihlet által inspirált igazság. Sokkal szenvedélyesebbek, mintsem, hogy mást fejeznének ki, mint saját szenvedélyeiket, nem az emberi lelket rajzolják, hanem saját lelkük elragadtatását énekelik. Intuitív fogalmakat tettek a realitás tanulmányozása helyébe, ideáljuktól megreszvedve, elvesztették az érzéki világ tudatát. Filozófiában, politikában, irodalomban a tények fenséges megvetése jellemzi őket.

De a tények megbosszulták magukat. A realizmus diadala a romanticizmuson megint az értelem diadala, de most nem a logika, hanem az induktív tudomány alakjában az érzés és a képzelet felett. A tudomány nem kutatja a létezés talányait, a természetről igyekszik fokozatosan pontosabb és teljesebb fogalmat szerezni. Legmagasabb ambíciója az összetett és partikuláris tények visszavezetése egyszerűbb és általánosabb tényekre, az analízis által felemelkedni az egyes tényéktől a törvényekhez s legfelső fokon, mint ideál, visszavezetni a törvényeket is egyetlen egy formulára, mely a világegyetem logikai egységét igazolná. A pozitívista filozófia vagy felhagy a végső okok kutatásával, melyek az értelmet szerinte meghaladják, vagy pedig visszavezeti az okok rendjét a tények rendjére, azaz a metafizikát a a fizikára. A spiritualizmus a végső okokban önnálló léttel bíró lényeket lát, melyek egy immateriális világot alkotnak, melynek a mi

világunk mintegy csak dupluma. Hogy megmagyarázza a világot, kívül kell mennie rajta, transcendenssé kell lennie. A pozitivizmus szakít minden világon kívülivel, transcendenssel, kizár mindent vizsgálódásai köréből, mely alkalmatlan empirikus igazolásra. A tények megállapítására szorítkozik, a közöttük levő természetes kapcsolatok összessége az egyetlen rendszer, melynek jogosultságát elismeri. Nincsen szubsztancia, sem bennünk, sem kívülünk: apró tények végtelen sorozata — ez az egyedüli realitás úgy bennünk, mint rajtunk kívül.

E tények feljegyzése és osztályozása a tudomány.

Ez akar lenni a realista irodalom is. A konkrét valóság hiteles okmánytára. Az „én“ megint száműzetésbe kerül, az érzés és fantázia zabolát kap. Az objektív világ, a tárgy veszi át megint az uralmat a műalkotásban, a művész igyekszik minél jobban elnyomni egyéniségét s beolvadni a tárgyba, hogy ne legyen egyéb, mint pontos felvevő és visszaadó közeg: egy egyéniség nélküli, neutrális apparátus csak a világ s kifejezése között. Mert csak a tény, a tárgy jelent értéket, valóságot e pozitivisták kornak, melynek nincsenek ideáljai, nincs más vallása, mint a tények, nincs másban hite, mint az érzékekben, nincs más módszere, mint a megfigyelés.

E két ellenséges világnézet marcangolja egymást Flaubertben. Nevelése, temperamentuma, irodalmi ízlése romantikus. Hugóért rajong. Romantikusak előítéletei, mániái: szenvedélyesen gyűlöli a középszerűt, a nyárspol-

gári életet és erkölcsöt. Szomjazza a különöset, az exotikust, a rendkívülit. Művész, aki kirobbanásig telített lelke kifejezésére vágyik. S e romantikus beleszületik egy korba, amelynek az induktív tudomány az ideálja, amely nem akar tudni sem a lélek misztikus vágyairól, amely alárendeli a lélek mélyebbről fakadó formáit az empirikus megismerés felületesebb, de könnyebben megfogható világának. S megfogja őt is a kor pozitívizmusa. Nem élményeiben. Sokkal eredetibb egyéniség s sokkal inkább művész, mint hogy ez lehetséges volna. De meggyőződéseiben, elveiben.

S ezzel kezdődik egész életén, egész munkásságán végighúzódó küzdelme önmagával. E saját magával robbanásig telített művész, aki képes volt távol Páristól, falusi magányban egyedül tölteni el életét, pedig mily szenvedélyes, zsúfolt életet, ez a született lírikus, aki rajongott a pátoszért és a koturnuszért, ez teremtette meg a pozitívista kor igazi művészi formáját, az objektív regényt. Mert a regény e kor műfaja. A líra az én kifejezése, az eposz azon gyermekkoroké, melyekben az én még nem vált el a nem-éntől s objektív világában egyúttal önmagát is kifejezi. A regény az éntől különvált s a különválnak tekintett nem-én megfogásának művészi formája, A dualistává lett s a természet és ember dualizmusában az egység kedvéért most önmagát feladó ember művészi kifejező formája.

Hogy az éntől való elvonatkozás, az „objektivitás“ nem ment nagy s fájdalmas küzdelmek nélkül a lelkét intenzív valóságnak érző

Flaubert-ben, azt levelei mutatják. A folyton leszorított emberi énje tör itt ezekben magának utat szenvedélyes, elkeseredett kirobbanásokban. George Sand-nak írja: „Szétpukkadok a visszanyomott dühtől és méltatlankodástól. De a művészetről alkotott ideáлом megtilt a, hogy bármit is mutassak belőle. A művésznek nem szabad megjelenni művében, mint ahogy az Isten sem jelenik meg művében, a természetben. A művész semmi, a mű minden. Mindig arra törekedtem, hogy a dolgok leikébe jussak s megállottam a legáltalánosabbnál, az esetlegestől és drámáitól mindig elfordultam. Nem kell se hős, se monstrum“. Egy másik levélben: „Leküzdhetetlen ellenszenvet érzek aziránt, hogy papírra tegyek valamit lelkemből. Azt hiszem, hogy a regényírónak nincs joga kifejezni véleményét semmiről sem, Talán a jó Isten elmondta valaha véleményét valamiről? Ezért van hát bennem annyi minden, ami elfullaszt, amit ki szeretnék adni magamból s amit mind visszanyelek. Mire is volna jó elmondani mindezt? Az első jött-ment érdekesebb, mint Gustave Flaubert, mert általánosabb s éppen ezért tipikusabb.“

Íme Flaubert poétikája s mint az Isten, oly személytelen legyen a művész művében. De téved, mikor azt hiszi, hogy nem tesz semmit a papírra leikéből. Az Isten sem mondta el soha véleményét, az igaz, de önmagát fejezte ki a teremtett világban, mely személytelen ugyan s mégis semmi más, mint az objektívált isten. Éppen úgy a művész alkotása, helyes, legyen személytelen, de nem lehet más, ha művészi

mű, mint a művész világlátásának objektivációja. S nincs talán író, aki jobban benne volna művében, mint Flaubert: nem személyesen, kifejezetten, hanem a mű alapját képező világnézet s az ezt kifejezésre hozó szigorú konstrukció és zárt forma által. De leveleiben el is árulja magát. Egy helyen ezt írja: „Nem ismerem el azt a jogot magamnak, hogy bárkit is vádoljak. Nem hiszem, hogy a regényírónak ki kellene fejeznie véleményét a világ dolgairól. Közölheti azt, de nem szeretem, ha kimondja (ez az én poétikám egyik alapfeltétele). Én megelégszem azzal, hogy lefestem a dolgokat úgy, amint látom őket, hogy kifejtsem azt, ami nekem igaznak látszik ... Nem akarok se szeretetet, se gyűlöletet, se szánalmat, se haragot. Ami a szimpátiát illeti, az más, abból soha sincs elég“. Ami a gyűlöletet illeti, arra nézve idézzük egy másik levele. következő sorait: „Milyen formát válasszon az ember, hogy úgy fejezze ki véleményét a világ dolgairól, hogy később hülyének ne tartsák? Nehéz probléma. Én azt hiszem, a legjobb lefesteni a dolgokat, amelyek dühítik az embert, úgy, amint vannak. A boncolás a bosszú egyik neme“.

Mert nem volt talán még egy író, aki anyyira tudott volna gyűlölni, mint a „szenvtelen“ Flaubert. S éppen azt, amit leírt. Ez a romantikus idealizmussal telített lírikus, aki külsejében is gondosan kerülte a nyárspolgári látszatot, szenvedélyes lelke minden porcikájával gyűlölte a középszerűt, a színtelent, a nyárspolgárit, a valóságot. Mert ez volt pozitivista

kora által rákényszerített legnagyobb előítélete: hogy csak a közepes, „az átlagos“ a valóságos, hogy csak a közönséges, ideál nélkül élő ember igazi, minden más, ami a hétköznapiság szürkésége felett van, irreális fantazmagória, Ezért aztán poétikája alaptétele, hogy csak az átlagembert, csak a középszerűt szabad rajzolni, ezért „érdekesebb az első jött-ment, mint Gustave Flaubert“ s ezért „nem kell se hős, se monstrum“. Kora pozitivista világnézetének kényszere alatt kigyomlálja az emberi lélek szélesen s laposan elterülő egyhangú sárga gabonaföldjéről a piros pipacsokat és a kék búzavirágokat, Mert e világnézet csak a hasznosat engedélyezi.

De fájnak a kigyomlált virágok. S az író megbosszulja magát. A sárga kalásztengernek nem hullámszélét írja le. Nem megy fel a dombra s nem keresi meg a táj monumentális szépségeit. Ha nektek valóság kell, na várjatok, majd adok nektek. S belefurakodik a tények sűrű kalászerdejébe s egyenként helyezve mikroszkópja alá, könyörtelenül leírja őket meztelen valóságukban. Nem mond se jót, se rosszat, nem ítél, nem szeret, nem gyűlöl, állást nem foglal, csak kérlelhetetlenül igazat mond.

S oly erővel, a valóságosság oly magas fokával mondja, hogy nincs menekvés előle. Nem lehet el nem hinni, amit mond. Csak kétségbeesni lehet az emberlélek kietlen nyomora felett.

A Flaubert-regények világa a XIX. század második felének világa. Nem úgy, amint a XIX.

század második felében tényleg volt. Hála istennek nem. Hanem úgy, amint e kor pozitivistamaterialista világnézete szerint kellett volna, hogy legyen. Flaubert alakjai azok, akiknek nem lelkük, hanem agytekeres reakciójuk van. Akik pontosan eleget tesznek az előirt fiziológiai reakcióknak. Akiknek tényleg egész léte megérthető fizikai-kémiai mozgások alapján. Akiknek léte tényleg nem nyúlik át egy másik világba, akiknek megértésére tényleg nem kell a transcendensbe átmenni.

Így lett Gustave Flaubert a romantikus, a lírikus lélek, a köznapit, a banálist megvető s a magasabb emberi lét után sóvárgó Flaubert, a középszerű senkik, a nullák, a banáliás megtestesítői, az ideáltalan materiális létbe elmerültek reprezentatív írójává. S lett legnagyobb művészevé, a legjellemzőbb kifejezőjévé egy kornak éppen az által, hogy nem követte a kor művészi receptjét. Mert a pozitivistamaterialista kor, tudománya mintájára, kortörténetet, pontos tényfelvételeket kívánt az írótól és festőtől. A kor másképp értette az objektivitást, mint Flaubert: mint ahogy az istent detronizálta a világ mögül, melynek nem ismert el alkotót, hiszen az üres tény-egymásutániságok erre nem kényszerítették, ép úgy törölni kívánta nemcsak a műből, de a mű mögül is a művészt. Flaubert csak személytelennek kívánta a regényt s ebben igaza is volt, a kor azonban az alkotó művész énjén át a műbe objektivált világnézeti egységet is törölni akarta belőle, pusztá tükörré, másoló írnokká sülyeszteve le az író. Flaubert erre nem volt képes s ezt

nem is akarta volna. Ezért tiltakozik erélyesen az ellen, hogy őt reálistának s az u. n. realista írók mesterének nevezzék. Az ő „realizmusa“ a művészi kompozíció legmagasabb terméke: egy realista világnézet objektivációja. Tehát nem a realitás reprodukciója, visszatükrözése. Hanem: a realitásról egy világnézetnek művészi formába öntése. Ami itt összezavarja a fogalmakat, az az, hogy ez a világnézet magát realizmusnak nevezi s ezzel azt a hitet kelti, mintha tényleg a valóságot fejezné ki. Pedig ép oly kevésbé teszi azt, mint akár a romantizmus, vagy a spiritualizmus. Sőt mondhatnák még kevésbé, mert ezek legalább kísérletet tesznek a lét. tehát a realitás megértésére. Míg ellenben az u. n. realizmus vagy helyesebben az empirikus pozitivizmus realizmusa a probléma egyszerű letagadásában áll. Flaubert éppen azért művész, mert nem »realista« abban az értelemben, hogy szóról-szóra másolná a realitást. Az a világ, amit ő ad regényeiben, nem a reális világ, hanem a realizmus világnézetének a valóságtól nagyon is eltérő világa.

A világ úgy, ahogy azt a pozitivizmus elképzeli.

Hogy Flaubert mennyire nem „másolt“, azt mutatja regényeinek külső formája. Alig vannak könyvek a világirodalomban, melyek úgy meg volnának írva, mint az ő könyvei. Megírva, abban az értelemben, hogy megkomponálva, kiszámítva, tudatosan a legmegfelelőbb formába öntve. A valóság szolgálai leírásában minderre nem volna szükség. Ezt csak egy nagyon erős világlátás kifejezésének szüksége kívánja. S Flaubert tömértelen munkával írta

meg néhány regényét, anyagi gondoktól mentes élete összes termését. Hihetetlen energiával kereste a „legmegfelelőbb kifejezést“. Csaknem fixa ideája volt, hogy a gondolat s a nyelv között egyértelmű megfelelés van, minden gondolatnak meg van a legmegfelelőbb nyelvi kifejezése s sokszor napokig kereste ezt, kétségbeejtő kitartással őrölve, gyúrva, kínozva égő agyvelejét. Unokahúga, Caroline Commanville emlékezéseiben olvassuk: „Este a lámpánál ülünk mind a ketten. Ő kínlódik munkájával; egyszer előrehajolva lázasan ír, aztán hátraveti magát, megragadja a karosszék két karját s nagyokat nyög, néha csaknem hörög. Majd hirtelen szája mozogni kezd, halkan nevetet mormol, melle emelkedik s egyszerre kitör: megtalálta a keresett kifejezést. Felugrik, nagy léptekkel rója végig a dolgozó szobát s skandálja a szótagokat. Boldog: egy pillanatnyi diadal hosszú kimerítő kínlódás után.“ Más nem, létezett számára az életben, mint a művészet. Érte lemondott mindenről. Szerelmem, családi melegség nélkül, barátoktól távol croisseti magányos házában őt ablakos dolgozószobájában, melynek csöndjét csak a padlason futkosó patkányok zavarták néha meg, áldozott ez a nagy és becsületes művész egy egész életen át a lelkébe eleven lánggal égő művészi ideáknak, mely lassú biztos lángjával emésztette fel a kegyetlen múzsák szokása szerint hódolóját.

ANATOLE FRANCE

1844-1924

Anatole France-szal letűnő nyugati kultúránk egyik legnagyobb reprezentánsa távozott e! közülünk. Talán nem volt még egy alakja a 19. századbeli Európának, aki oly markánsan fejezte volna ki e század kultúrájának legmélyebb lényegét. Anatole France az újkori európai embertípus legtisztább képviselője, akiben ennek az embertípusnak lelki sajátosságai a legkikristályozottabb formában jelentkeznek. Anatole Francéban saját magunk idealizált tükröképét találjuk viszont, összesűrített s mégis kristálytisza kifejezését mindannak, ami bennünk európai emberekben egy félszázad óta vívódik. Ezért van az, hogy Anatole France-szot nemcsak bámuljuk, hanem főként és első sorban szeretjük. Anatole France nem elvonatkozott, légüres térben lebegő műélvezetet, nem raffinált érzékcsiklandozást, hanem könnyeket és derűs mosolyt jelent nekünk, saját szívéből fakadó meleg életet, amely ugyanazt a kálvária utat járja, mint mi magunk, de sokkal nagyobb erővel és szerető odaadással példázza a mi saját bukdácsoló, téveteg pályafutásunkat. Ezért nemcsak író nekünk Anatole France, hanem sokkal több ennél: velünk érző, értünk aggódó drága embertárs, melegszívű,

könnyesszemű apa, aki remegő kezünket biztos tenyérbe fogva megnyugtató biztatással vezet át az életen.

Anatole Franceban énünk legjavát szeretjük, azt, ami szeretnénk lenni, ha a hétköznapiak le nem törnék legszebb nekilendüléseinket, a vasárnapi megtisztult embert, a mindig keresett társat, a mindig hiányzó barátot s a megértő szeretetben felolvadó szülőt,

Anatole France a görög-római kultúrán nevelkedett nyugati kultúra legtisztább kifejezője. Benne kristályosodott ki talán legélesebben e kultúra problematikája, az ő élete és oeuvreje nyújtja talán legtisztább fogalmazását annak az ellenmondásnak, amely e kultúra gyökerét elvágta s ma fájdalmas világnézeti krízisben jut mind élesebb kifejezésre. Anatole France szimbóluma annak az európai léleknek, amely a hitetlő szkepszis s a megváltó hit vágya közt felmorzsolódik, annak az európai ember-típusnak, amely értelmének rabságában vívódik lelke szabadsága után. Fölényes mosolyu természettudományi kétely egyrészt, másrészt könnyes szemű részvét és segíteniakarás. amely hinni szeretne, hogy cselekedni tudjon, ez a két lényeges komponense annak a megtisztult európai léleknek, amelynek legmagasabb kifejezője Anatole France.

Minden munkáján végighúzódik ez az elentétes kettősség, ez az éppen, amely az emberi, élő melegséget, az élet, a mi életünk közvetlenségét kölcsönzi minden írásának. Mert csak félig s egyoldalúan látja France-ot az, aki csak az örök kételkedőt, a finom, elnéző

mosolyú szkeptikust látja benne. Igaz ugyan, hogy az élet és társadalom szkeptikus kritikája — épen a kritika természeténél fogva — nagyobb teret foglal el művében. De mindig ott érzik, néha csak sorok közt, de gyakran kifejezve, a hinni akarás: a vágy valami után, amiben hinni lehessen s amiért cselekedni, élni érdemes legyen. Az örökös küzdelem e két ellentétes tendencia között, az értelem között, amely felbont mindent egy végnélküli relativitásban, amely előtt nincs jó és rossz, nincs szép és csúnya, és az érzés között, mely értéket akar, amely az életnek értelmet adjon, ez a meg nem oldott s be nem fejezett harca az újkori európai léleknek Anatole France oeuvre-jének legmélyebb jelentősége.

Egyik oldalon minden babona, minden dogma éles, de megértő kritikája. Mosolygói de felülről néző jóakarata, amely mindig a dolgok visszáját is ilátja. Abbé Coignard elnéző bölcsessége, nagylelkű szkepticizmusa, amely tisztában van az összes dogmák relativitásával s amely ép ezért nem haragszik, hanem úgy veszi az életet, mint egy nagyszerű látványosságot. Nincs rendszerem, írja, szemlélőnek születtem s remélem egész életemen át nagyvárosi báméskodó leszek, akit minden mulattat s aki az ambíciók korában is megőrzi a kis gyermekek érdeknélküli kíváncsiságát. Mint a kíváncsi gyermek játszik az emberiség nagy dogmaival: szétszedi őket, hogy megnézze, mi van bennük. S csöndes rezignációval törődik bele, hogy nincs bennünk semmi, egészen üresek. Szereti alkatrészeire bontani a legendákat,

szereti csöndes gúnyal pucérra vetköztetni az emberi intézményeket s így rávezetni hiábavalóságukra. S pedig nemcsak a szkeptikus mulatozás kedvéért. Célja van ezzel: harcot jelent ez minden fanatizmus ellen, amelyben az emberi boldogság legnagyobb ellenségét érzi. S mégis Coignard abbé utolsó szavai ezek: „Aki cselekedni akar az emberekért, az dobion el minden okoskodást, mint fölösleges ballasztot s emelkedjen fel a lelkesedés szárnyain a magasba. Aki okoskodik, nem fog repülni soha“.

S Monsieur Bergeret. akit az emberek és az emberi intézmények kicsinysége arra a konklúzióra vezet, hogy remélhetőleg az organikus élet csak ennek a csúf kis bolygónak sajátos betegsége, ugyanez a Bergeret ily szavakban ünnepli a gondolat mindenhatóerejét; „Semmi sem hatalmasabb, mint a szó. Az erős okok és magasröptű gondolatok láncá oly erős kötelék, amelyet semmi sem tud elszakítani. A szó, mint Dávid dárdája, leteríti az erőszakosokat és elbuktatja az erőszakot. Enélkül a felfegyverezett vadaké volna a világ! Mi tartja ezeket vissza? Egyedül, fegyfertelen és mez nélkül, a Gondolat“.

S Anatole France folytatta a Gondolat kereszties hadjáratát a tudatlanság és a gyűlölködés ellen egy egész hosszú életem keresztül. S bár a harcban fő fegyvere a logikus gondolat minden előítéletet átmetsző éles pengéje, küzdelme, mint minden emberi cselekvés, egy saját logikai fegyverének hatalma előtt bár meg nem álló, de az érzés irracionális bizonyosságának megingathatatlan hitén alapszik. „A világ-

béke meg fog valósulni egy napon, nem mert az emberek jobbak lesznek, (ezt nem remélhetjük), hanem mert a dolgok új rendje, egy új tudomány, új gazdasági feltételek a békét fogják az emberekre kényszeríteni, mint ahogyan eddig is létfeltételeik voltak azok, amelyek őket az örök háború állapotába helyezték s őket abban megtartották“. A természettudományos szkepticizmus sajátosan vegyül itt egy jobb jövő irracionális hitével.

„Ne féljeteK, hogy utópistáknak mondanak benneteket, ne féljeteK a fellegekbe építeni, ne féljeteK fantasztikus államokat kitervelni, mint Plato, Morus Tamás vagy Campanella. Utópista! ez a szokásos becsmélés, amit a korlátolt elmék a nagy szellemek arcába vágnak s amelylyel a politikusok üldözik a gondolat hercegeit. De hiába! Mert az utópia minden haladás alapja. A múlt utópistái nélkül az emberek ma is nyomorultan és meztelen élnének a barlangok mélyén. Az utópisták azok, akik a jövő városának alapvonalait felrajzolják. A nagylelkű álmokból lesznek a jótékony valóságok“.

Volt-e valakinek nagyobb hite a Gondolat alkotó erejében, az Eszme mindenhatóságában, mint ennek a nagy európainak, aki oly szenvedélymentes tiszta szemekkel s mégis mélyen átérző szeretettel nézte a világot? Hirdette-e még valaki ily hittel az ifjúságnak: „Álmodjatok, kedves fiam, cselekedjeteK és álmodjatok!“

És főként, oh főként ne legyetek túlságosan okosak. Ne legyetek óvatosak. Az óvatosság a leggonoszabb erény. Álmodjatok és cselekedjeteK!

A logikus gondolat Prokruszesz-ágyában megkínzott lélek feljajdulása ez a szabadság után, a szkepszis végnélküli csatáját vivő öreg ember intő szava a hasonló harcba induló tapasztalatlan fiatalsághoz.

„Ne féljeteK soha bátran kimondani gondolataitokat. Csak e feltétel alatt jó az ember“. S Anatole France nem félt nyolcvanéves korában, akkor, amikor az öreg ember már nagyon érzékeny az emberek elismerésére, mert saját ereje kezdi elhagyni, Anatole France nem félt kockáztatni ezt az elismerést s a legnagyobb sovíniszta zenebona között nyíltan szint vallott, a sovínizmus leggyűlöltebb ellensége, a 3. Internationale zászlója alatt harcoló eszme mellett, mert ettől remélte a „nagylelkű álmok jó-tékony megvalósulását“.

Senkire sem illenek jobban, mint ő reá azok a szavak, amelyeket egykor a Renan szobránál tartott ünnepi beszédében Pallas Athénének, a Tudás Istennőjének szájába adott, mondván: „Te drága Keltám, te mindig engem kerestél s valahányszor találkoztál velem, teljes sziveddel és elméddel azon voltál, hogy felismerj engemet... Fogad el kezeimből az aranyágot, amelyet gondoskodásod növesztett nagyra: élj a dicsőségben, élj a legnemesebb szivekben és a legerősebb lelkekben, élj bennem, legjobb barátom aki voltál. Elnyerted a halhatatlanságot, amelyre vágytál. Mind az a szép és mind az a jó, amit elgondoltál, megmarad, semmi belőle elveszni nem fog. Lassan bár, de mégis folytonosan az emberiség megvalósítja a bölcsék álmait“.

ÁZSIAI HATÁSOK EURÓPA SZELLEMI ÉLETÉBEN

Az utóbbi időben mind több és több szó esik Keletről. Lapok, folyóiratok — politikaiak, művésziek, irodalmiak — sűrű egymásutánban foglalkoznak a távol Kelet dolgaival s kezdik felfedezni, hogy Ázsia mind nagyobb szerepet játszik európai kultúránkban.

Ez még nem régen nem volt' így. Európa szellemi élete teljesen függetlenül fejlődött Kelet ősi kultúrájától, alig volt a két kontinens között élő kölcsönhatás. Ez igen szembeszökő tényekben nyilvánult meg. Szellemi életünk történetének kutatói a legritkább esetben léptek át a Bosporuson s a filozófia története filozófusaink legnagyobb részére kimondottan csak az európai filozófia történetét jelentette, S ha akadt is Deussenben európai filozófia történész, aki a régi keleti bölceletet organikusan összefüggésbe hozta az európai bölcelettel s ha akadt is filozófus Schopenhauer személyében, aki a régi keleti bölcelet nyilvánvaló hatása alatt gondolkozott, nem volt még jelentékenyebb gondolkozója Európának, aki a mai keleti gondolkozás, a mai keleti szellemiség atmoszférájában élve alkotta volna meg Kelet és Nyugat régen szétvált irányait egy egységbe hozó gondolatépületét. Sőt mélyebbre hatoló ismertetője is

alig volt Kelet mai szellemi életének egészen a legújabb időkg.

S ez most egyszerre megváltozott: úgy látszik, mintha Nyugat visszafordítaná arcát Kelet felé s a megkínzott Európa hűtlenül hagyott anyjától, Ázsiától várna új reménységet. Miért? A háború okozta szenvedések kiábrándulásai csak azok, amelyek új utak keresésére ösztönzik Európa csalódott népeit? Nem. Európa szellemiségének fordulása már régebben elkezdődött s a változás forrását máshol, mélyebben, az európai civilizáció alapjainak megrendülésében kell keresnünk.

A mai európai kultúra alapjait a Renaissance rakta le, a Renaissance, mely kiszabadította az európai ember gondolkozását a dogma béklyóiból, lehetőségessé tette a természet azon objektív kutatását, melyből a korunkat determináló természettudományok kifejlődtek. Mert a Renaissance óta az európai gondolkodás fejlődése a pozitív-rationális megismerés felé folytonos és emelkedő. A mindig nagyobb sikereket elérő természettudományok rányomják bélyegüket az egész európai szellemi fejlődésre s megkísértik, néha erőszakosan is, az ember egész testi és szellemi lényét a maguk hasonlatosságára átformálni: logikusan, ésszerűen kell kezelni fizikumunkat, nincs helye az organikus életben sem misztikumnak, racionális legyen a morál, mely cselekvéseinket nem irányítja, hanem determinálja, racionális legyen a kép, melyet a világról alkotunk, nincs helye a vallás irracionális útjainak, melyek csak elvezetnek a pozitív, megfogható élettartalomtól,

nincs hit, csak tudás s ahol nem lehetséges tudás, lemondás.

Ez a fejlődés természetes reakció volt a Középkor dogmatizmusával szemben. mely vas-kapcsokat kényszerített az emberi értelemre s megakadályozta szabad kibontakozásában nemcsak a racionalizmus, de az irracionálizmus teljessége felé is. De el kellett jönni az időnek, mikor ez a Renaissance megindította nagy európai racionális hullám is kiváltja a maga jogos reakcióját. Mert a dogma ellen feltámadó értelem újra dogmákba zárta önmagát. A racionalisztikus fejlődés, a mindent értelemmel, ésszerűen megfogni akarás hulláma elborított mindent, maga alá temetett oly területeket is, melyek nem tartoztak volna érvényességi körébe. Eleinte ezt nem vette észre a mindent magyarázó teóriákat konstruáló tudomány, De pár évtizede már kezd rájönni saját törvényszerű fejlődése folyamán, hogy bizonyos területeken, bizonyos megértenivágások kielégítésében inkompetens.

S be kell látnia azt is, hogy e területek létezését letagadnia nem lehet, de nem is kell, nincs is szüksége rá. A tudomány épen fog kikerülni a túlkapásai ellen emelkedett reakció harcából, mert nem fogja, mint a középkori dogma, racionalizmusát rákényszeríteni az ember irracionális megértenivágásaira, hanem elismerve ezeket, segíteni fog kielégítésük előfeltételeinek megteremtésében.

S itt kell keresnünk mai Európánk arcváltozását, annak a jelenségnek okát, hogy egyszerre termékeny talaj lett Kelet tanításainak befogadására. Az utóbbi pár évtizedben az

európai ember kezdi felfedezni, hogy tudományával — nagyszerű eredményei dacára is — nem tudja megérteni a világot: hogy tudománya valahogyan mindig mellette megy el a dolgoknak s minden magyarázat, minden elmélet csak egy újabb, még nagyobb ismeretlen felé visz. Kezdi észrevenni, hogy a racionális magyarázat-láncnak tényleg nincs soha vége, hogy tényleg nincs egy utolsó láncszem, mely szilárd falba erősítve megtartja az egész láncot. S kezdi másképp, máshol, más úton keresni azt a szilárd alapot, melyen megállhat.

S ha a racionális ut, az értelem útja nem volt jó, nem marad csak az irracionális ut, az intuitív megértés misztikus útja. S Európa kezd erre az útra lépni, a tudomány mellé (s nem helyett, mert a tudomány a maga jogos hatáskörén, a racionálisan megfoghatón belül teljes érvényben marad) vallást keres, melyben megtalálja azt, amit a tudomány meg nem adhatott.

S ezért fordul Kelet felé. A racionalizmus évszázados hajszájában kifáradva, helyes ösztönnel Keresi Kelet épségben maradt irracionálisában a segítséget.

A legrégebb s eddig a legjáratottabb ut, melyen át a nyugati népek Kelet bölcsességéhez jutottak, Dosztojevszkin keresztül vezet. *Dosztojevszki* adta meg a keleti világmegegrzésnek azt a formát, mely legközelebb tudta azt hozni a nyugati kultúrába belenőtt embernek. *Dosztojevszki* volt a nagy közvetítő a két egymástól elidegenedett kultúra között. Nem hiába vallja mesterének Európa legmodernebb ifjúsága: ő

volt az, aki átvezette Nyugat bomló kultúráját új, termékeny talajra, melyből új életet és új erőt szívhat majd magába. Dosztojevszki misztikus.

Ami legtágabb értelemben csak annyit jelent, hogy az Egészet keresi, még pedig nem egyes részletekből akarja összerakni azt, mint a gyermek a tornyot a Horgony-építőszekrényből, hanem mert érzi ennek az összerakásnak lehetlenségét, cselekvőleg, a maga élő teljességében próbálja megfogni a világot. Egy olyan aktusban, melyben a megismerés egy a cselekvéssel, azaz, az öntudatra ébredt életben.

Ez ám már lényegesen más dolog, mint a természettudományok racionalizmusa, mely egymásmellettiségek és egymástutániságok szabályos ismétlődéseinek konstatálásában merül ki (mert csak ennyit mondanak az úgynevezett természettörvények) s sohasem adja az igazság, a történéis belső szükségszerűségének átélését.

S nem is adhatja, mert mindig kívül marad a dolgokon, csak egymáshoz való viszonyaikról beszél s sohasem róluk magukról.

Dosztojevszki rányomja bélyegét az egész legmodernebb, ifjú irodalomra. *Hermann Hesse* megállapítja, hogy a német ifjúság irodalmi hőse nem Goethe s nem Nietzsche többé, hanem Dosztojevszki. „Vessünk egy pillantást napjaink költészetére, írja s mindenütt Dosztojevszkiivel találkozunk, ha másként nem, gyöngye utánérzésekben. Karamazov ideálja, az ősi, okkultizmussal színezett ázsiai ideál lassanként Európa ideálja lesz s elnyeléssel fenyegeti a nyugati szellemiséget. Ez az, amit én részemről, Nyugat összeomlásának nevezek.

Ez a bukás visszatérés az *Alma Mater*-be, visszafordulás Ázsiába, a forráshoz, az ősanyához, melyről Faust beszél s biztos, hogy mint minden halál, ez is új születést készít elő...“ Hesse is érzi az új születés szükségszerűségét, de ő még nem tudja nem sajnálni a régi világ összeomlását. Mert nem érzi, hogy az igazi szellemi értékek átöröklődnek az újszülöttbe s csak a feleslegesek, csak a cicomák s az álértékek pusztulnak el a világvajadás görcsös rángatózásaiban.

De most már közvetlenebb utat is keres Europa Kelet rejtett gondolatkincseihez. Az utolsó két évtizedben több keleti bölcséleti munkát tettek fordítások és új kiadások hozzáférhetővé, mint amennyit előtte összevéve. A „taoizmus“ lett egyik legnépszerűbb Kelet felé vezető út. *Martin Buber* kiadta németül *Csuang-Cse* beszédeit és paraboláit, melyek a *Tao* tanát tartalmazzák. S a könyv rövidesen egyik legolvasottabb könyv lett Németországban. S igen nagy vonzerőt gyakorolt már a háború alatt a német ifjúság legtehetségesebb elemeire. Valóságos evangéliuma lett a *Freideutsche Jugend*-nek. Ugyanezen időben több kiadásban megjelent *Lao-Cse* könyve, a *Tao-te-King*. *Linke Foot* így irt róla a *Neue Rundschau*-ban (1920) „Egy könyv sem versenyezhet ezzel, mert ez a könyv az összes többit tartalmazza. Uralkodik az összesen, a szó hégeli értelmében, azaz anélkül, hogy megsemmisítené és megcáfolná őket, mindegyiknek kijelölve a maga helyét. Ezt a könyvet ki kell adni kényelmes, kis alakban is s bizonyára ki is fogják adni; mert ez

lesz a breviáriuma igen sok európainak a következő ötven év alatt: mert ez a könyv egy életünket érintő kérdést ad fei.“ S a Buddha-beszédek fordításai jobban kelnek, mint bármely más könyv: csak az egyetlen Piper-kiadásból 35.000 példány kelt el néhány év alatt.

S Rabindranath Tagore óriási európai sikere is az európai szellemnek határozott Ázsia felé fordulását mutatja.

Természetes, hogy a háború s még inkább a háborút követő általános gazdasági összeomlás, mely aláaknáztta egész Európa társadalmi rendjét, még inkább elvette az emberek hitét a nyugati kultúra életképességében. Úgy látszott s még ma is úgy látszik, hogy Európa nem tudja kiheverni a háború által rásújtott csapást, mert hiányzik hozzá a megfelelő erkölcsi alap, a szellemiségnek olyan élő ereje, mely a régi társadalom összefoldozását igazolná. Ezt a szellemi erőt keresni indult el Európa a távoli Kelet felé. Ahogy Spengler találóan nevezi: metapolitikussá kell lenni a világnak, hogy kigyógyuljon sebeiből. Ami annyit jelent, hogy a mai túltengő politikai öntudatot a metafizikai öntudatnak kell felváltani. Ki kell tágulni az ember látószögének, meg kell tanulnia túl látni a politika, azaz az egyénekre darabolt, szétporzott társadalom spanyolfalán s meg kell szoknia metafizikailag, azaz az Egészben élni, mindig minden cselekvésében az Egészset kívánni és akarni.

Ezt megtanulni iratkozott be a vén Európa az ősi tanítómesternek, Ázsiának iskolájába. Mert a hindu filozófia, a régi brahmánok filo-

zófiája s az életbe kivetített objektivációja, az egész létet egy harmónikus egészbe ölelő erkölcsi tanításokkal az, mely legközelebb ért el a lét gyökeréhez, az én és világ egységének megérzésében. Az ősi, de Keleten még ma is élő Vedanta-bölcsélet már azt tanította, aminek vágya most kezd fakadni a félreértett s túlzott racionalizmus kábultságából ébredező Európában. Az egész világ egy oszthatatlan egész és én egy vagyok vele. Én és nem-én között a különbség csak látszólagos: csak Mayanak fátyola, azaz az érzéki tapasztalat borítja el tiszta látásunkat s tesz vakká az Igaz előtt. Megkell tanulnunk érezni önmagunkban az Egészet, akkor szertefoszlik Maya ködfátyola s meglátjuk Brahmát, önmagunkban az Istent.

Ez a legtisztább miszticizmus. A cselekvésben azt jelenti: nincs külső cselekvés, nincs politika. Csak egyfajta cselekvés van: én cselekszem önmagamért, azaz az egészért. Egy implikált altruizmus. A szeretetnek a legnagyobb felfokozása, olyan fokra, melyen már nem is szeretet. Mert Brahma nem szeretheti önmagát. Brahma éli önmagát. S ez sokkal több. Mert minden ember Brahma, egy s ugyanazon Brahma.

A társadalmi kérdés s vele Európa létének, vagy nem létének kérdése csak ezen a metafizikai alapon oldható meg. Ezért Európa helyes ösztönnel fordult Kelet felé segítségért. A kérdés csak az, hogy eljutott-e már tényleg az emberiség oda, hogy szellemisége cselekvéssé tudjon szilárdulni s nem fog-e ismét, mint eddig mindig, mikor a cselekvésben az anyaggal ta-

lálkozott, ebbe visszasülyedni. Történelmi távlatból nézve a legvalószínűbb most is, mint eddig mindig, egy kompromisszum: egy kisebb-nagyobb lépés a szellemiség felszabadulása felé.

VILÁGNÉZETEK ÚTJÁN

A világnézet-probléma kezdődik az öntudatraébredéssel. Az öntudatra eszmélt ember, éppen a tudatossá válással kiszakítja magát a lét nagy egészéből: különálló egyéniséggé válik s ezzel szembekerül a lét többi részével, azzal, ami nem ő s aminek neve lesz a világ. S ezzel megszületik az a felül nem múlható kettősség, melynek sikertelen lebírási kísérlete az emberiség szellemi története.

Az önmagára eszmélt ember szembe találja magát egy tőle különböző világgal, a dolgok és jelenségek óriási tömegével, melyek mind problémákat rejtenek magukban reá nézve, aki- nek élnie kell közöttük. Az Emberre és Világra szétszakadt létben az embernek állást kell foglalnia a világgal szemben. A dolgok és jelenségek tömkelegé a világ, a Kozmosz s a világnézet az ember állásfoglalása a kozmikus mindenséggel szemben.

Ez az állásfoglalás nehéz és fájdalmas. Ezért az emberiség mitológiájában, valamint metafizikai elképzelésében szereti úgy elképzelni a dolgot, hogy volt egy eredeti állapot, amelyben ezen állásfoglalásra nem volt szükség, mert az ember nem szakadt volt még el a világtól, nem állott vele szemben, hanem egy meg nem osztott

egységben volt vele. Ez a görög mitológia aranykora, ez a keresztény vallás Paradicsoma: öntudatlan, problémánélküli egysége az embernek a környező világgal. A bűnbeesés: evés a tudás fájáról, azaz az ösztönszerű, öntudatlan, állati létből az intellektuális értelmi útra lépés, melynek következménye: kiűzetés a Paradicsomból. Vége az ember és világ öntudatlan és békes egységének s a Paradicsom kapuján kívül kínzó problémák várnak az ezentúl verej* tékével dolgozó emberre.

Plato is arról a honvágyról beszél, melyet a lélek érez régi hazája után, ahol tisztán szemlélte a földi dolgok ideáit, szellemi típusait, míg most halvány zavaros emlékeivel kell beérnie.

De legszebben kidolgozta e gondolatot Plotinos: a hajdan a nagy mindenséggel egységes lélek önhittségében azt képzelte, hogy egyedül, külön jobb lesz neki s elvált az Egészről. Különálló kis világ lett, mikrokozmosz a makrokozmoszban s azóta nem tud visszatálatni ösforrásához, mely után tikkasztó vágy epezti, mert, mint a tövisről leszakadt ágnak, életnedüje kiszáradt. A bukott lélek sorsa: folyton szembe találni magát a világgal, saját maga által önmaga körül épített válaszfallal zárni el magát attól, ahová minden vágya vonzza.

E mitologikus elképzelések jól megéreztetik azt a problémát, melyet ma világnézeti problémának hívunk: igen, szemben érezzük magunkat valamivel s ez a szembenállás fájdalmas, melyből kivágyunk. A monda vizsgálása: egy régi bűn következménye, melyre tehát a büntetés kitöltése, vagy megváltás útján jöhet bűnbocsánat.

Hogy mi volt a mitológia Paradicsomában, azt nem tudjuk, Mi az emberrel e földön a Paradicsom kapuján kívül találkozunk először. S hogy ekkor mily álláspontot foglalhatott el a világgal szemben, valamennyire el tudjuk képzelni.

Tudjuk, hogy a primitív ember állandó, nehéz küzdelemben élt a környező világgal. S tudjuk, hogy alig tudott róla valamit, tapasztalatlán volt. Mint egy kicsi gyermeknek, a külvilág összefüggéstelen jelenségek kábító zuhataga volt neki, aki még nem tudott állandó kapcsolatokat találni közöttük. Értelmetlenül és gyámoltalanul állott az összefüggéstelen, folyton váltakozó képekből álló káosszal szemben, melybe minduntalan beleütődött. De mert élnie, cselekednie kellett benne, a tudatlansága miatt káotikus világ egyúttal ellenséges is volt. Mert legtöbbször, ismeretek híján, nem tudta kiszámítani az események menetét, nem tudta irányítani sem azokat saját javára s így szembe került velük. Így lett a primitív ember világa ellenséges, szeszélyes, kiszámíthatatlan hatalmak káosza, melyektől örökösen félni, rettegni kell.

S természetes, hogy ezen ellenséges hatalmakat, melyek reátörtek, a primitív ember nem képzelhette el másként, mint saját képére. Saját képére, de erőben, hatalomban felfokozva, így népesítette be a világot szellemekkel, maga képére teremtett, láthatatlan, hatalmas lényeket képzelve minden természeti jelenség mögé, melyet nem értett. Mindent megszemélyesít, élőnek tekint, szabadon, szeszélyesen cselekvő lénynek, mint önmaga. Nem tudván még a

jelenségek között okozati összefüggéseket találni, kénytelen a természetet is a maga emberi mivolta mintájára elképzelni. A világnézet e legkezdetlegesebb formáját animizmusnak hívják. Anima annyi mint lélek. Tulajdonképpen monizmus, egy primitív spiritualizmus ez, mert hiszen egyformán lelkesnek tekinti az embert és a dolgokat; tehát egy egységes magyarázó elv alapján áll. De ami az ember és a világ viszonyát illeti, a legridegebb dualizmus: kérelhetetlen és áthidalhatatlan kettősség szakadékkal választja el az embert és világát.

A primitív ember világa embernél hatalmasabb szellemekből áll, akiket vagy meg kell nyerni, vagy akiktől védekezni kell. Ezért a primitív ember vallása csupa ígézés, varázslás. Olyan szertartások sorozata, melyeket mindenüvé beilleszt, ahol az ismeretlen veszélyek ellen védekezni akar. A metafizikai szorongás nyomása alatt a primitív ember minden cselekedetét vallásos, védekező rendszabályokkal tetézi meg, állandóan kapaszkodni igyekszik valamibe a lábai alatt bármely pillanatban megnyíló szakadék ellen.

Művészete is ezért absztrakt és geometrikus: a jelenségvilág zűrzavarában valami állandó, szükségszerű szemléleti értéket keres, ami mindig megmarad. A mozgó, a sokszerű, a változó, az az élő. Tehát az élettelenl fogja keresni, mely nyugodt és változatlan. Ennek pedig szemléleti jelképe a merev, állandó geometrikus vonal és figura. Még pedig a síkban.

Mert a tér éppen az, ami a dolgok testszerűségét kiteszi s lehetővé teszi a világkép bonyo-

lultságát növelő egymásmögöttséget. Ezért rajzol a primitív ember geometrikusan és mindig síkban. Menekül az élet végnélküli relativizmusából, mely nyugtalanítja, a neki egyedül lehetséges abszolútumba: a térnélküli geometrikus vonalba.

Az ember lassan kiemelkedik e primitív állapotból, melyben tudatlansága miatt gyámoltalanul és örökös félelemmel áll szemben a természettel, világával s ismeretei gyarapodása folytán, kezd barátságosabb viszonyba lépni vele. Évezredek tapasztalatok megtanítják állandó összefüggésekre az eleddig chaotikus jelenségek között, melyek lassanként elveszítik szeszélyes, érthetetlen jellegüket. Mind több és több jelenség kapcsolódik össze egymással, azaz nyer magyarázatot s veszíti el fenyegető jellegét. A régi tudatlanság ködéből kezdenek a dolgok kibontakozni, körvonalaik állandósulni s a világ kezd biztonságosabb és barátságosabb lenni. Az ember felfedezi értelmét s rájön arra, hogy általa uralkodni tud a természet dolgain. S ezzel az óriási felfedezéssel kisüt a nap a világon, eloszlik minden köd, minden bizonytalanság és félelem, a külvilág egyszerre barátságos lesz az embernek, mert úrnak érzi magát benne, S ezzel megszületik a klasszikus ember típusa.

A káosz, a kiszámíthatatlan jelenségek összefolyó halmaza, kozmosszá, azaz jól rendezett, értelmes egészé lesz. Eltűnik a jelenségvilág minden megismerést kicsúfoló relativitása, az emberi ismeret biztos és megbízható lesz.

A primitív ember ösztönszerű, homályos is-

meretkritikája helyébe öntudatos, magabizó ismeretdogmatizmus lép: az ember nem kételkedik a világról nyert ismeretei helyességében, teli bizalommal s örömmel fogadja azt. S ezzel emberi önérzete is megnő, nem fél többé a világtól, melyet most már nem valami idegennek, hozzáférhetetlenül misztikusan óriásinak, hanem saját énje természetes, eleven kiegészítésének gondol. Belső, barátságos viszonyba jut a világgal, élete szép és örömteljes lesz benne.

De ugyanakkor sokat vészit mélységében és nagyságában. Mert az antropocentrikus görög elnyomja benne a primitív emberben még eleven érzését a lét mély, áthidalhatatlan kettőségének. Növekvő önbizalmának dogmatizmusában az ember saját magát teszi minden dolog mértékévé s a nagy mindenséget lehúzza a maga kicsiny emberségéhez. Megszűnik számára — igaz — a lét, az ember és a világ problematikus kettőssége, mely ránehezedett, de nagy árat kellett adni érte: a világot. Mert a klasszikus ember úgy oldja meg az ember és a világ dualizmusának kérdését, hogy elnyomja a világot s helyébe teszi önmagát. A görög ember — a klasszikus embertípus legkimagaslóbb példája — a természetben csak azt látja meg, ami ő maga, önmagára vonatkoztatva van rá nézve csak értelme a világnak. Az isteneit is lehúzza a földre, csak önmagának megnagyított képmásait látva bennük.

Művészete is ennek megfelelően nem menekvés lesz a természettől, az élettől, az élő-től, hanem ellenkezőleg az élők fokozása.

A művészet megszűnik a vallásos élet egyik egyik főeszköze lenni s az életérzésben való gyönyörködés eszközévé lesz.¹ A görög-római kultúra a földre helyezi az emberi élet súlypontját, nem nagyon nyugtalankodik az ember halála utáni sorsa iránt, másvilága csak árnyékvilág, a földi világnak árnyékképe, nem igazi létezés.

De a boldog megelégedésnek, a külvilággal való egységnek a kora nem sokáig tart. Az ismeretek bizonyos fokon túl ismét rávezetik az embert az én és nem-én ellentétének éi zésére. Kitűnik, hogy az emberi megismerés egyáltalában nem oly megbízható, mint azt első lelkesedésében az ember hitte, hogy az a tudás, amit eszünkkel szerzünk a világról, elégtelen annak megértésére és kormányzására. A klaszszikus görög számára a logika törvényei egyúttal az emberi ész és a világ törvényei is s az adja meg egységüket, melyből az ember megéri azt és uralkodik általa rajta. A logikus gondolkozás felfedezése megszédítette felfedezőit: azt hitték, a világ kulcsát találták meg benne, mellyel minden rejtélyét kinyithatják.

S egy ideig ment is a dolog. Mert a görögök természetismerete kvalitatív volt csak. Még nem tudtak s nem akartak pontos lemérhető mennyiségi összefüggéseket megállapítani a jelenségek között, mint azt a mai természet-tudomány teszi. Csak megjelölik általában az okokat. S ezzel a természetismerettel összefér

¹ Lásd Wilhelm Worrigen *Formprobleme der Gothik* (1910.)

még a világ logikai alapelvekből kiinduló magyarázata.

De csakhamar kitűnik az, hogy a magyarázatok sokfélék s egymásnak ellenmondók lehetnek s logikailag mégis helytállóak. Az eleai bölcsek a világ egységét, változhatatlanságát tanították. Herakleitos szerint pedig a világ folyton változó, mint a folyó, melybe nem lehet kétszer belépni. Kitűnik, hogy az emberi gondolkodás és a világ között ellentét van, a kettő nem fedi egymást.

Így jön rá, már a görörségen belül, a filozófiai gondolkodás megint a lét kettősségének érzésére. Plato és Plotinos felfedezik a lelket s szembeállítják az anyaggal. S ezentúl az emberiség örök problémája e kettő viszonya. Már a görög filozófia kimeríti az összes lehetséges válaszokat e problémára. De csak teoretikusan.

*

Az egységet kell helyreállítani a lélek és az anyag, azaz az ember és a világ között. Lényegében négyféle megoldás lehetséges. 1. Csak lélek van: minden, ami van, annak alapja, lényege, szellemi: ez a spiritualizmus. 2. Csak anyag van, a lélek is csak ennek egy jelensége: materializmus. 3. Mind a kettő van, de rajtuk kívül van egy harmadik, mely egységben összefoglalja őket, melyből erednek: az isten. Ez a theizmus. 4. Mind a kettő van, de van egy harmadik, nem kívül, hanem bennük, melyből erednek, az isten; az anyag és lélek csak két megjelenési formája az egy istennek, mely azonban e megjelenési formákon kívül

nem létezik. Ez a panteizmus.

Ezek a bölcselet elméleti válaszai. Mit jelentenek e válaszok az embernek világához való viszonyára, azaz világnézetére?

Az első választ a kereszténység adta meg. Tartalmilag ugyanazt, amit a görög filozófiában Plotinos: az ember és a világ közötti űr áthidalhatatlan közvetlenül, az ellentét ember és természet között nem egyenlíthető ki egymás között. Csak egy harmadik utján. Ez az isten. Ne törődjünk tehát, tanítja a kereszténység, a velünk szemben álló világgal, megbirkózni vele úgy sem tudunk. Hagyjuk ott s forduljunk az istenhez, emelkedjünk fel hozzá. Ha őt elértük, benne megoldást találnak a világ problémái is. így tolja el a kereszténység az élet súlypontját a földről a túlvilágra. Lemondást hirdet e földön, hogy mindent ígérjen érte egy másik világon.

A primitív ember tagadja a világot, mert fél tőle, nem bírván megérteni. A klasszikus ember magába olvasztja fel a világot s így oldja meg a kettősség kínzó problémáját. A kereszténység (mint minden igazi vallás) lebecsüli, semmisnek nyilvánítja a világot, melyet nem bír megérteni, nem bír összeegyeztetni emberi lényegével s helyébe tesz egy elképzelt másik világot, mely összhangban van vágyaival és morális igazságérzetével. Mert ne feledjük el, hogy a kereszténység keletkezésében az elnyomottak az élet javaiból kirekesztettek világnézete: proletár-vallás szemben az uralkodó osztályok, a gazdagok görög-római pogányságával, mely, mint láttuk, a földi léttel megelégedett

emberek világnézete. A római birodalom sok elnyomott rabszolgánépe viszi diadalra az életben már a görög bölcselők által hirdetett új világnézetet: a földi világ megvetendő, javai értéktelenek, a földi lét csak átmeneti rossz, büntetés egy régi bűnért, vezeklés, melyért a halói után jár a jutalom.

S hosszú évszázadokon át kielégülést, vigasztalást talál az európai emberiség új hitében. Hosszú időre sikerült elfordítani az emberiség szemét a földről s az égre függeszteni azt.

De a menyország magasan van s bizonytalan. S az ember már e földön megnyugvást szeretne találni. Az Egyház Istensége, messze van s az értelemnek hozzáférhetetlen. Épp úgy, mint a világ, mely különben is múlandó és tökéletlen. A kettősség most is meg van, sőt hármaság lett belőle: világ, isten és az ember. A világ, az értéktelen, az Isten, az messze van, megint egyedül maradt az ember. Lehozza hát magához istenét. Most már nem, mint a természetnek örülő görög, a világban, nem népesíti be barátságos földi istenekkel berkeit és folyóit, hanem önmagában, lelkének legtitkosabb rejtekében véli megtalálni a mérhetlent, a mindent magábazárót, az abszolút, az Istent.

A keresztény misztika, mely azt tanítja, hogy az emberi lélek isteni természetű, melyen át az ember eljuthat istenéhez, megteremti az élő egységet az isten és az ember között. Érzelmi élménnyé teszi az istent, lehozza a tényleg átélhető valóságok közé, már a földön elérhetővé teszi a menyországot. A misztikus elragadtatásban, az extázisban felolvad az ember

istenében s megtalálja a sóvárgott egységet a mindenséggel.

De csak percekre. Mert az isten csak teoretikus, elképzelt helyettesítője a mindenségnek. S hamarosan jelentkezik megint az erőszakosan kifejejtett, az elnyomott harmadik: a földi Világ.

A test, az anyag követeli jogait s a misztikus álomból jön a felébredés, a Renaissance. A Renaissance jelenti a természet visszaiktatását jogaiba, az élet értékeinek újraérzését, jelenti az európai emberiség újabb kísérletét az anyaggal való megbirkózásra.

De a Renaissance embere másként fog hozzá, mint a régi görög. A klasszikus görög felfedezte a logikát s ettől megbűvölve, mindent ezzel vélt megérteni. Az Újkor tudománya — mert ez az, ami a Renaissance-szal megszületik — örökségkép kapja a Középkor szkolasztikus filozófiájától a logika meddőségét a világ megértésében. Új fegyverrel vág neki: az induktív kutatás csákányával lép a titkait elárulni nem akaró természet elé. A természetet önmagában kell megérteni, írja az új metódus zászlajára: a jelenségek egymással összefüggő, szükségszerű láncot alkotnak, csak ki kell fejteni a szemeket, világossá tenni a kapcsolatokat s érteni fogjuk az egészet. S a kifejtés eszköze: a megfigyelés és a kísérlet, a bonyolult jelenségek szétválasztása, egyszerűekre bontása. Az eredmény: állandó, szilárd, mennyiségi kapcsolatok a jelenségek között, természet-törvények, melyek megmagyarázzák a világot.

S az ember, a világ ily felfogása szerint,

nem különálló lény a világon, mely más feltételek között s amazzal szemben állana. Nem, az ember egyszerűen egy kis pont az Egészben, egy a többi között s ugyanazon törvények járma alatt. A természettel együtt s vele egy módszer szerint ismerjük meg az embert is benne. Az ember a természet egy kis része, nem különálló kiváltságos lény, mely megtörné annak egységét. Nem, nincs külön? világ és ember, hanem van csak a világ s benne az ember, a Természet, melynek törvényszerűségét a tudomány kutatja.

Íme az örök dualizmus újabb megoldási kísérlete: míg a régi görög a világot nyomta el, magát téve bele, addig az újkori tudomány világnézete az embert nyomja el a világért.

Eléri az egységet, de megint nagy árat fizet érte: mert az embert, önmagát adja fel, hogy nyugalmat találjon a lét kínzó kettősségében.

S innen fog kiindulni e világnézet bomlási folyamata.

Mert a nagy ambíciókkal indult modern természettudomány az ellenkező végén lyukadt ki annak, a hová indult Csak a természetet kutatja, azt akarja megérteni s azért le akar vetni magáról minden emberi szubjektivitást. Természettörvényeket vél megállapítani, melyek függetlenek az embertől, melyeknek az is alá van vetve. S nagyszerű eredményeket ér el, különösen a technika terén. Találmányaival átalakítja az egész termelést, naponként új, csodaszamba menő lehetőségeket nyit meg. Úgy látzik már, az ember uralma alá veti az egész természetet, melynek titkait ellesve, parancsolója

lesz. S így más formában bár, de mégis különválva a természettől, újra megjelenik a dolgok közé temetett ember.

Saját nagy gyakorlati eredményei és elméleti eredménytelenségei viszik a természettudományt arra, hogy tudását a világról kritika tárgyává tegye. S e kritika eredménye a tudomány nagy ambícióira kiábrándító: kitűnik, hogy az embertől függetlennek vélt, objektív természet-törvények önteremtényei csak, melyek nem a világot, hanem a világból az ember által önkényesen kiszakított részeket magyarázzák csak meg. Kitűnik, hogy legegyszerűbb ténymegállapításai is tele vannak már emberi, szubjektív momentumokkal, hogy legalapvetőbb elvei, melyeket örökérvényűeknek hitt, ma már tapasztalataink szűk körén belül sem mindig érvényesek. Kitűnt, hogy a világot véelve megragatni, megint csak önmagát fogta meg s a világ újra kisiklott kezei közül.

De most az egyszer a világgal kisiklott a talaj az ember alól is, aki a világba bekebelezve, ezzel együtt olvadt a semmibe.

Úgy, hogy ma úgy állunk Európában, hogy a világnézetnek egyik eleme sincs birtokunkban: sem az ember, sem a világ. A tátongó űrt, mely elválaszt bennünket, érezzük ugyan jobban, mint valaha, de sem önmagunkban nem tudunk hinni, önmagunkban, melyet részekre darabolva szórtunk szét a világba, amikor a fizika, a kémia és a biológia törvényszerűségeire boncoltuk szét, sem a világban, mely csak most lett kezeink között semmivé, feloldva egy univerzális relativitásban.

Ezért nincs világnézete a mai szétzüllő Európának. Csak régi, szétroncsolt világnézetek szerteúszó deszkáiba kapaszkodó vízbefülőkat látunk. Vannak, akik a felbomló természettudományi világnézetet próbálják még egy időre összetákolni s görcsösen kapaszkodnak a még fent úszkáló roncsaiba. Mások önmagukba rejtőzve, egy individuális miszticizmusban keresnek menedéket. S nem kevés azok száma sem, akik a nagy összeomlás előtt az Egyház biztos dogmái alá húzódnak.

S mit várhatunk a jövőtől?

Valami olyan új egységet adó elvnek vagy érzésnek kell jönni, mely egy időre megint egységbe tudja fogni a szétroncsolt világot. Hogy ez mi lesz, azt aligha lehet ma még megmondani. Nem lehetetlen, hogy az emberből fog megint fakadni, az embert téve megint a lét központjába. De nem az egyes embert, hanem az emberiség egészét. Talán az emberség intenzív megérzése lesz új vallása Európának minden ellenkező látszat dacára. Mert ebben megint egy egységbe olvasztva található meg az ember önmagát s a rajta kívül eső világot.

Hogy ez az új vallás — mert hogy vallás lesz s nem tudomány, azt biztosra vehetjük — milyen kultúrát fog létrehozni, alig sejthetjük.

De hogy önmagát egykor szintén össze fogja törni, abban nem kételkedhetünk.

Mert az örök ellentét ember és világ között — s itt leghelyesebb nyomon a kereszténység járt — e földön nem oldható meg. Öntermészetünk akadálya ennek.

Az ember eltévedt parányként tévelyeg a

nagy világűrben, egy kicsinyke része egy óriás egésznek, mely önértelmét hiába kutatja. Megváltást keres, de hiába. Mert értelme csak az Egésznek van s ő ennek felfogására, mint rész, képtelen.

Ez az ember igazi tragédiája.

Úgy látszik, a mitológiának van tényleg igaza s az ember egy régi bűnért vezekel, azért a bűnéért, hogy egyéniség mert lenni, hogy saját külön kis öntudatkört mert kivágni magának a nagy mindenségből. Büntetése, hogy nem tud szabadulni maga építette börtönéből.

E kötetben közölt tanulmányok a következő helyeken és években jelentek meg: 1. Miért nem érti a mai ember a ma művészetét? a Kolozsvárt megjelenő *Kulisszá*-ban (1923). 2. A művészet szerepe kultúránkban, leírva 1923-ban, most jelenik meg először. 3. Művészet és világnézet, leírva 1916-ban, most jelenik meg először. 4. A művészet és közönsége, a *Bukaresti Hírlap* ban (1921). 5. A kubizmus és expresszionizmus világnézeti gyökerei, a kolozsvári *Keleti Újság*-ban (1924). 6. Egy magyar művész bécsben, a kolozsvári *Napkelet*-ben (1921). 7. George Grosz, a *Keleti Újság*-ban (1924). 8. A ma költője és a ma embere, *Keleti Újság*-ban (1924). 9. A mai francia irodalom útja, *Keleti Újság* ban (1924). 10. Gustave Flaubert, *Napkelet*-ben (1921). 11. Anatole France, *Keleti újság*-ban (1924). 12. Ázsiai hatások Európa szellemi életében, *Napkelet*-ben (1921). 13, Világnézetek útján, *Keleti Újság*-ban (1924).

TARTALOMJEGYZÉK

1. Miért nem érti a mai ember a ma művészetét	3
2. A művészet szerepe kultúránkban	9
3. Művészet és világnézet	18
4. A művészet és közönsége	31
5. A kubizmus és expresszionizmus világnézeti gyökerei	37
Világnézeti szakadás Európa művészetében.....	39
A kubizmus világnézete	48
Az expresszionizmus világnézete.....	55
Az expresszionista kép	62
6. Egy magyar művész Bécsben (Uitz Béla művészete).....	75
7. George Grosz	83
8. A ma költője és a ma embere	89
9. A mai francia irodalom útja	97
10. Gustave Flaubert	104
11. Anatole France	119
12. Ázsiai hatások Európa szellemi életében	125
13. Világnézetek útján.....	134