

Bor Pál művészetelméleti írásai

Bor Pál festőművész, grafikus és szobrász Budapesten született, 1889. március 2-án. Gépészmérnöki diplomát szerzett a Budapesti Műszaki Egyetemen 1911-ben. 1911-től 1914-ig Párizsban tanult festeni Lucien Simon, majd Henry Martin festőiskoláján. Az École des Beaux-Arts-beli alakrajzon és az École des Decoratifs Arts-beli esti kroszikon a naturalizmustól a posztimpresszionizmusig jutott. A Maurice Denis akadémián töltött fél év meghatározó jellegű volt Bor Pál művészi fejlődése szempontjából, még akkor is, ha később más, korszerűbb irányt vett festészete. A szintetikus kubizmus születésének, az orfista szín-tobzódásnak, a futurizmus párizsi bemutatkozásának szemtanúja lehetett.

1913-ban hazatér rövid időre, és az Iparművészeti Iskolán Körösfői-Kriesch Aladár mellett dolgozik a díszítőfestészet szakon. 1914-től 1918-ig polgári internáltként Bretagne-ban, Fort de Lauveor erődjében jelölnek ki számára kényszerlakhelyet. Ezt az időt – a művészi gyakorlat korlátozott lehetőségé miatt is – művészetelmélete tisztázására, első rendszerező összefoglalására fordította. „Építészeti és iparművészet”, valamint „Új szempontok, új problémák” címmel írt ekkor (1917–18) két 50–50 oldalas tanulmányt, melyek mind a mai napig kiadatlanok. Az iparművészet képzőművészettel való egyenrangúságának és intermediális szintézisének meghirdetése, az építészet funkcionális értelmezése, a képzőművészet öntörvényű, második világháborúval való elfogása és a formataralom vizsgálata mind a Bauhausban tettenestől ötlettel megfogalmazott gondolatok megvalósítása volt. Einstein, Freud, Bergson, Woringer művei nem voltak ismeretlenek Bor Pál előtt, megtermékenyítették gondolatrendszerét.

Bor Pál festőművész annak, a még az első világháború előtt Párizst járt művészgenerációnak közünk élő tanúja, tagja, akik műveiben és művészetelméletükben a progresszió, a konstruktivitás oldalán kötelezték el magukat, és életművüket ennek szolgálatába állították.

Bor Pál nemcsak művészként, hanem elmélet-íróként is jelentőset alkotott. Írásainak nem első sorban az egyéni esztétikai rendszer felállításának igénye a fő erénye és erőssége, hanem a választott úthoz, problémakörhöz való hűség ragaszkodás, annak következetes végigjárása, és az a művészet-szociológiai „szeizmográf szerep”, amivel érzékeny tanúja, sokszor első hazai híve és propagálója volt progresszív nyugat-európai irányzatoknak.

Azok közül való, akik a szecesszió utáni forradalmas korban messianisztikus elméleteket alkottak egy humánus, totális környezeti ösztönzésről, és a századforduló, a századelő „stílusalan” – stíluspluralista – közegében egy egységes korstílusról álmodtak, életművükkel ezt akarták létrehozni. A „XX. század stílusától”, a szintetikus „modern stílustól” szinte az emberiség második megváltását, az emberi nem történetének jobbra fordulását várták. Nem az ő hibájuk, hogy az inherens, egységes stílussteremtő kategórikus imperatívusnak hiányoznak korunkban a létfeltételei, így, egy valóban egységes *sensus communis* hiányában, irrelevánsak maradnak szintézis-törekvéseik, s a jelenség-szintű stúdiumok, próbálkozások, analízisek sorát gazdagítják ezek is, noha szándékuk épp ennek a meghaladása volt.

A kiindulópont Bor Pál elmélete és gyakorlata számára egyaránt a naturalizmus és az impresszionizmus tagadása, meghaladása volt. Szilárd konstrukciók megalkotásának vágya fűtötte, de megkötötte némiképp a konstruktivitás közép-kelet-európai „gyermekbetegsége” a következetes analízis nélküli, elhamarkodott szintézis-törekvés. A tárgyi világ bővületében élve tapasztalatait, az érzéki konkrétság szférájából merítve nem akarta és nem tudta a dolgok, a tárgyak mikrokozmoszi egység-

ben láttatását feláldozni, hogy a plasztikai eszközök alapszókincséig leegyszerűsített tárházából építsen új világot, teremtsen új minőséget; akár egy szikáran geometrikus futurologiai világmodell irányában, akár a nyers és tagolatlan önkifejezés útján.

Művészetében ez a jelenség a posztimpreszionizmusnak, a dekoratív szín-síkokból felépülő figuratív kompozícióknak, mint alap-stílusrétegnek az időnkénti megerősödését jelenti. A kubizáló, futurisztikus képépítés eredményeit legerőteljesebben a húszas évek elején alkalmazta. Alapvetően racionális alkata távol tartotta őt a szürreális látomásoktól, sőt még az erőteljesebb expresszivitástól is. Legújabb geometrikus üveglak-terveiben – melyekben messzemenőig figyelembe veszi az épület funkcióját – jutott legközelebb a geometrikus absztrakcióhoz, és a képzőművészet, iparművészet és építészet határterületeihez, szintéziséhez.

A művészelméletben úgy tűnik toleránsabb, rugalmasabb és következetesebb Bor Pál, mint a képzőművész gyakorlatban. Már korai iparművészeti és építészeti írásaiban, a húszas évek legelején – igaz kissé *post festum* – eljut a népies szecesszió és az öncélú díszítő ornamentika igenlésétől a funkcionalizmus, anyagszerűség, építészeti konstruktivizmus teljes elfogadásáig; annak népszerűsítője, lelkes szószólója lesz a Magyar Iparművészet című folyóirat hasábjain. Távoli szimpátiával figyeli a De Stijl- és a Bauhaus-mozgalmat, megérti és ismerteti azok lényegét a Raith Tivadar által szerkesztett, igen színvonalas Magyar Írás művészeti folyóiratban, melynek ő maga belső munkatársa, képzőművészeti rovatvezetője volt. Szervezetileg azonban nem jut közvetlen kapcsolatba ezekkel az irányzatokkal, noha Kassákon, Moholy-Nagyon, Kállai Ernőn, Huszár Vilmoson, Réth Alfrédon, Molnár Farkason keresztül erre lehetősége lett volna. Ő Párizsban járt tudósítani, még akkor is, amikor már régen Weimarban, Dessauban, Hágában, Moszkvában dőltek el a modern művészet alapvető és meghatározó kérdései. Csáky József párizsi magyar kubista szobrászról és a kubizmusról 1926-ban írt könyvének témája és dátuma jól mutatja ezt a progresszív tendenciákhoz kapcsolódó, azok ügyét felvállaló, előrevivő, de kissé megkésett reagálást, ami általában is jellemzi elméleti munkásságát.

Bor Pál szellemi fejlődése a 20. század oly meghatározó jelentőségű, első világháború körüli, progresszív évtizedében nem is szaladt túl előre, viszont nem is fordult vissza a modern művészetek ideológiájának és gyakorlatának dekonjunktúrája idején. Imponáló módon és szolidan kitarított a „középhaladó modernség” mellett a mozgalom apályidőszakában is. Teoretikus helyét a művészet-ideológia frontján Genthon Istvántól két lépésre „balra”, és Kállai Ernőtől egy lépésre „jobbra” jelölhetnénk ki, leegyszerűsítve a bonyolult problémát, s eleve lemondva az e helyt illetéktelen értékszemponatok érvényesítéséről, és ideológián természetesen nem politikai ideológiát értve ezúttal.

Kubizmus, kubizálás, konstruktivitás ezek köré a kategóriák köré rendeződik Bor Pálnál is – mint oly sok, a nagybányai neósoktól és Párizsból indult pályatársánál, akikkel a KUT-ban szervezettel is találkozott – az a fogalomkör, melynek bűvköréből nem tudtak, nem is akarnak szabadulni. (Kézenfekvő analógia Kmetty János művészete és művészetelmélete.) A stílussteremtés, az egységes korstílus létrehozásának heroikus felvállalt, de tragikus anakronisztikus vágya, a kompozíciót előtérbe helyező Cézanne-kubizmus-konstruktivizmus vonal követésére és utólagos rekapitulálására készítette ezeket a művészeket, mivel ebben a fejlődési irányban véltek a partikuláris analízisen túlmutató szintetizáló, összefoglaló erőt felfedezni. Az analitikus kubizmus stílusfokának következetes megértése és megvalósítása nélkül azonban a szintetikus kubizmus visszacsúszik e művészek gyakorlatában egy bizonytalan, natúratizsletet sugalló, Cézanne-ista geometrizálásba, vagy még inkább egy posztnagybányához közelálló dekoratív síkszerűségbe. A konstruktivitás nem válik igazi konstruktivizmussá, még kevésbé a táblaképi kereteket meghaladó funkcionalizmussá. A kubizálásból nem lesz kubizmus sem, nemhogy síkkonstruktivizmus. A gyakorlat által nem megerősített, esztétikailag nem igazolt teória így bármilyen előremutató is, megmarad az eszmetörténeti, művészetszociológiai kordokumentum szintjén, mely befogadás-lélektani szempontból reprezentatív.

Bor Pál legújabb, hetvenes években keletkezett írásaiban toleránsan fordul a legszélsőségesebben szubjektív és individuális új irányzatok felé (pl. happening), noha ezek nem illenek bele a 20. századi, egységes korstílus megszületéséről vallott – és először írásban 1918-ban kifejtett – teóriájába. Legújában elkészült nonfiguratív, beton-üveg ablakai sikeresen valósítják meg a Bauhaus funkcionális gondolatait: az intermedialis egyenrangúságot építészeti és iparművészet között. Úgy tűnhet, hogy a gyakorlat végre egybeesik az elmélettel, de az utóbbi évek posztmodern építészete ellentmond ennek. Lassan elmúlik századunk, de a 20. század egységes stílusa nem született meg, csupán szerteágazó – és egymásnak ellentmondó – heroikus, formátumjellegű egyéni és csoportos próbálkozások.

kat látunk, csak egy-egy pillanatra sikerül néhányaknak megállítani a múlandóságot, maradandó, érvényes jelet hagyni. Marad a tragikus küzdelem: megpróbálni a lehetetlent.

Ráth Zsolt

Francia fogsági napló (részlet) (Fort de Lauveor, 1918.)

IDŐ A MŰVÉSZET SZEMPONTJÁBÓL

A ritmus forrása fiziológiai, miután a vérkeringésnek a szívdobogás lüktetésének hatása van a művészetekre. A vérkeringés és szívdobogás időben folyik le, a ritmus sem függetleníthető az időtől. Ritmus nincs idő nélkül. Az idő értelmezése azonban a különböző lehet. A művészet ideje semmiesetre sem azonos a fizikailag mérhető idő fogalmával, miután a művészet-élvezet az emberi érzékszerveknek s az agy berendezésének függvénye. A művészetben egyszerre megjelenő tárgyon is szerepelhet az idő: a tárgy részlet-formáinak érzékelése, a részletnek követése nem történhetik egy összefoglaló pillantással.

Az öntudat részére tehát az egymást követő részletképzetek időbeli egymásutánban lépnek föl. A művészet időfogalma viszonylagos idő, mely az érzetek, illetőleg képzetek egymás után való sorakozásától függ, sőt bizonyos fokig az öntudat működésének befolyása alatt is áll. – A ritmusban szereplő második elem a mennyiségi viszony. Ahhoz, hogy ritmus keletkezzen, legalább két különböző mennyiséget kell egymás után, vagy mellé helyezni. (Ha az egymást követő két vagy több különböző mennyiség többször ismétlődik, akkor sorszerű vagy metrikus ritmus keletkezik, ha az egymást követő, vagy egymás mellett álló mennyiségek nem ismétlődnek, akkor szabadabb ritmusról van szó. A különböző mennyiségek egymás mellé helyezéséből – különösen, ha ismétléssel szerepelnek ugyanazok a formák – lüktetés keletkezik, s ez a lüktetés jellemző a ritmusra.) Mennyiségi viszony csak egyfajta elem különböző mennyiségeinek egymás mellé helyezéséből származik. Ritmus csak olyan mennyiségekkel képzelhető el, melyek idő vagy mozgáselemmel kombinálhatók. Ritmusképzésre sokféle elem alkalmas, de egy ritmikus formában csak egyféle elem szerepelhet. A különböző anyagokkal kifejezett ritmusok támogatathatják, fokozhatják egymást. –

MENNYISÉGI VISZONY

Egyfajta anyagok különböző mennyiségeinek egymás mellé állításánál a mennyiségek számban kifejezhető tulajdonságait el lehet vonatkoztatni az anyagi tulajdonságoktól. Két egymás mellett álló különböző mennyiség számban kifejezett viszonya: arány. Az arányban hallgatólagosan benne van, hogy az arányosított mennyiségek egyszerre lépnek föl, s egyszerre jelennek meg a figyelő öntudatában. A ritmus tehát abban különbözik az aránytól, hogy a ritmusban a különböző mennyiségek képzetei egymás után jelennek meg az öntudatban. Az arány az egymásutánisággal együtt ritmikusnak hat (a mennyiségek anyagi tulajdonságai a ritmus szempontjából nem fontosak). Kérdés, hogy vajon az egyszerre felfogott arány és az egymás után felfogott ritmikus formák hatása nem azonos-e? Ha azt mondom 3:5, ez arány (mindégy, hogy vonal, színfolt, valeurfokozat, idő-e az anyag, melyre az osztást alkalmazom). Az egymásutániság

ARÁNY

azonban az arányban is kövte van. Nem mindegy az, hogy 3:5, vagy 5:3. Ez pedig az arálynak a ritmussal közös vonása: a ritmusban is a sorrendtől függ a mennyiségi viszony hatása. Ha számokban felírok egy arányt, azt egyértelműen adtam meg, ha a művészetekben alkalmazom ezt a számviszonyt (pl. két vonalra vagy foltra), akkor nem írtam fel egyértelműen a neki megfelelő arányt. Nehéz megállapítani, hogy ha egy négyszög oldalait arányosítani akarom, melyik oldal hosszúsága szerepeljen mint első, s melyik mint második. Pedig, mint ahogy a 3:5 és 5:3 különböző arányok, úgy két különbözőképpen elhelyezett négyszög  is különböző hatású. Amint ritmikus hatású formákról, mennyiségekről van szó a sorrend kérdése eleve ki van zárva, mert csak olyan viszonyok hatnak a kívánt ritmus szerint, amelyek félreértés nélkül megadott sorrendben jutnak az agyba. A hangjegyet ugyan lehet hátulról előre, jobbról balra olvasni, s akkor a ritmus ellenkező hatású, de a hangjegy helyes leolvasása a balról jobbra való olvasás, és a ritmus értelmezése helyes olvasásnál egyértelmű. A festészetben nem ilyen egyszerű a ritmus egyértelmű alkalmazása, mert többféle elem aknázható ki a ritmus szempontjából, s mert zenei értelemben vett időbeli sorrend az egyszerre megjelenő képben nincsen. A festészetben az iránymegadásnak a lehető leghatározottabbnak kell lennie, hogy a ritmus valóban úgy hasson, ahogy a festő kívánja. A festészet ritmikus formáinak sorrendmegállapításával később fogok foglalkozni. Egyelőre csak annyit állapítok meg, hogy míg a ritmusban a viszonyított mennyiségek és a sorrend egyértelműen szerepelnek, az arányra vonatkozólag az egyértelműség nincsen meg, mert semmi sem kényszerít arra, hogy az imént felrajzolt négyszögben az egyik vagy a másik oldalt vegyem számlálónak, illetőleg nevezőnek. Hajlandó volnék a vízszintes vonalnak adni az elsőbbséget – a vízszintes vonal súlyosabb, mint a függőleges – ebben az esetben az első ábrát 3:5-el, a másodikat 5:3-al jelölném. Ha ez a jelölés helyes, akkor ebben az esetben az arány hatása rokon a ritmussal. A 3:5 (zenei nyelven például, a rövid-hosszú időmérték) élénkebb hatású zenei ritmus, mint az 5:3. Az ábrázolt négyszögek hatása ezzel rokon. A 3:5 arány ott is élénkebb, az 5:3 pedig súlyosabb. Kérdés csak az, hogy az, hogy a vízszintes vonal súlyosabb, hangsúlyosabb, mint a függőleges, tehát annak sorrendbeli elsőbség jár, igaz-e, s ha igaz, nem ritmikus természetű jelenség-e? Ha az arány szempontjából helytelen az ilyenfajta sorrendmegállapítás, akkor az arány nem egyértelmű, s így csak a ritmusban egyértelmű mennyiségi viszony. Ha helyes és nem ritmikus alapon álló ez a megállapítás, akkor az arány hatása azonos a ritmuséval. Harmadik eset az volna, ha két arányösszefüggésben álló mennyiség az egységben is bizonyos hatású, ha a sorrend számbavétele nélkül a mennyiségi viszonynak kimondott hatása van. –

ARÁNYOSSÁG

Függetlenül attól, hogy az arálynak mi a kifejező értéke, más szempontból is érdekes az egyfajta mennyiségek között fennálló számviszony megállapítása. Két vagy több különböző mennyiségnek egymáshoz való viszonyát abból a szempontból is lehet vizsgálni, hogy vajon a mellett a viszony mellett azok a mennyiségek arányosnak hatnak-e! Az, hogy két vagy több mennyiség arányosnak hat, azt jelenti, hogy valamennyi arányosítható mennyiség között oly számbeli viszony áll fenn, mely összetartozónak hat, s arányérzékünkkel összhangban van. Az arányosság fogalma nem egészen általános. Bizonyos arányok a legtöbb ember előtt arányosnak hatnak, de van

arány, mely egyeseknek kellemes vagy jó, másoknak viszont kellemetlen, tehát rossz. Arány: mennyiségek számban kifejezett viszonya. Lehet, hogy a számviszonyok alapján szabályszerűséget lehet megállapítani a jó arányokon, arányosságokon belül (egyes arányoknak sikerült is ily összefüggést megállapítani). Természetes, hogy miután az arányosságok megállapításánál az egyéni arányízlés nagy szerepet játszik, az arányosságok alapján megállapított számviszonyok is csak részben lesznek általános természetűek. — Az arányosnak ható arányra jellemző, hogy bárholnan, bármily sorrendben nézve arányosnak hat. Viszont az, hogy arányos valami, az a hangulat értékére, kifejező értékére semmiféle döntő felvilágosítással nem szolgál. A hangulat és a kifejezőérték attól is függ, hogyan alkalmazom az arányt. A ritmus az aránynak időben, sorrend megállapításával való alkalmazása. Ha ritmikus mozgás nincsen, akkor az egyidejűségben is lehet hangulathatás, melyre később fogok kitérni. —

RITMUS A ZENÉBEN

Ritmikus természetű formák nagyobb számmal vannak a különböző művészetekben, mint amennyit általában figyelemmel szoktak kísélni. A zenében nemcsak az egymást követő hangformák időbeli viszonya s a súlyos és súlytalan hangok elrendezése s időköz-összefüggése ritmikus természetű. Ha valamely összhang egyensúlyállapotát megtöröm (azzal, hogy a hangközviszonyt megváltoztatom, s ezzel feszültséget keletkeztetek), akkor tőlem függ, hogy mily formában, mily változásokon keresztül vezetem az akkordok és a dallam menetét. Az, hogy a feszültséget mennyire fokozom, milyen átmenetekkel növelem, mennyi ideig tartom bizonyos magasságban és mily sebességgel oldom, nemcsak időritmus, hanem feszültségritmus is. A hangjegyvírás nyelvén beszélve nemcsak vízszintes, hanem függőleges (és vízszintes) irányban mért ritmus. A feszültség ritmusa idő nélkül nem képzelhető el, mert zene idő nélkül nincsen, de mégis lényegében a hangok emelkedésével s magasságkülönbségével van összefüggésben, az idő csak másodsorban játszik benne szerepet. Ezért mint külön ritmust kell kezelni. — A festészetben igen sokféle a ritmus, ritmikusan kezelhető elem (formaelem). Egy közös vonás mindre jellemző, az, hogy a zene idő- és feszültség-elemét (mely szintén bizonyos fokig mozgás-elem) a mozgás-elem helyettesíti. Éspedig az időelemet a szabad mozgás-elem, a feszültséget pedig az egyensúlytalanságból és a folt, szín és vonal súlyviszonyaiból származó mozgás-elem képviseli. A festészetben ritmus mindenütt van, ahol mozgás van. Annak ellenére, hogy a kép egyszerre jelenik meg a néző szeme előtt a képen a vonal, valeurkülönbség és szín miatt, s az egyensúly és súlyviszonyok befolyása alatt mozgás keletkezik. A festményen a mozgás abban nyilvánul meg, hogy a néző szeme a mozgató elemek hatása alatt egyik pontról a másikra, egyik síkról a másikra haladt, s miután az öntudat a szem közvetítésével közeledik a képfelülethez, az öntudatban idővé lesz a mozgás. A mozgások szerint, s a mozgások megszakításainak elrendezése szerint változik a ritmus hatása. —

RITMUS A FESTÉSZETBEN

A festészet tiszta mozgás-elemei: a vonal, a valeur, a szín és a vonal mozgása nem egyértelmű, mert ha semmi más nem kényszeríti a szemet, hogy a vonalon bizonyos irányt kövessen, akkor két irányban haladhat végig rajta. \swarrow Ennek a két vonalnak a ritmusát egyformának vehetem, amíg a végighaladás iránya nincsen megadva. Ha alakok mozognak egy bizonyos irányba, akkor a képen szereplő vonalak ritmusa ezáltal egyértelmű, mert a néző szeme ösztönszerűen az alakok mozgásirányát követi. Hasonlóképpen egyértelmű a vonal-

ritmus hatása, ha valeurökkel vagy színekkel van kombinálva. A szem a sötét valeurról a világosra igyekszik s a hideg színről a melegre. A valeur és a szín egyértelműen adja meg a mozgás irányát, a vele kombinált irány tehát összeesik ezeknek irányával. – A vonalaktól, valeuröktől, a színektől folyó ritmus a festmény síkjának kis részén éppen úgy lefolyhat, mint a teljes felületen. A kis mozgórészek ritmikus tagolásának együtthatása szolgáltatja az egész felület ritmikus életét. Természetes, hogy a kis ritmikus részletmozgások ritmikájának egységesnek kell lennie; ellentétes ritmusok nem szerepelhetnek ugyanazon a síkon.

EGYENSÚLY

Más módja a mozgásirány megoldásának, az egyensúly. A legtöbb képen a vonalak, valeurök és színek kiegyensúlyozzák egymást. A kép függőleges felezővonalától jobbról is, balról is ugyanolyan árnyalatérték és ugyanolyan színérték van, s a vonalak mozgását ellenkező mozgású vonalak ellensúlyozzák. Az egyensúlytalan vonal, folt és szín elesik, mégpedig az egyensúlytalanság által meghatározott irányban. Az egyensúlytalanság egyértelműen határozza meg a mozgásirányt. – A kép felületén az egyensúlytalanság következtében feszültség keletkezik. Minél több átmenettel (minél kevésbé szimmetrikusan) egyensúlyozom ki az egyensúlytalanságot, annál tovább tart a feszültség. A feszültségek nagysága, oldásuknak lefolyása szintén ritmikus elem, éppúgy, mint a zenében. A kiegyensúlyozás úgy történhetik, hogy a kiegyensúlyozó elem ellenkező irányú egyensúlytalanságba viszi a felületnek azt a részét, ahol van. Ilyenkor ismét új egyensúlyozó elem kell. A feszültségek itt egyik végtől a másikba jutnak. A felület nyugtalan lesz; a nyugtalanságban, az ellenkező irányú súlyviszonyok változásában mozgás és így meghatározott ritmus van. A feszültségritmus lefolyása tehát attól függ, hogy mily fokú egy vonal vagy folt egyensúlytalansága, és mily átmenetekkel alkalmazom az ellensúlyozó vonalakat, illetőleg foltokat. Az egyensúlytalanság nemcsak feszültségritmus, hanem mozgásritmus is. A feszültségnek nemcsak nagysága, hanem iránya is van. A ferdén álló folt egy bizonyos irányba igyekszik elesni, a ritmus mozgásirányának ez is irányítója. – Súlyviszonyokból folyóan még egy mozgás-elem van a festészetben (bizonyos fokig feszültségelem is ez a mozgás). A súlyos és súlytalan foltok függőleges irányba vett elhelyezése ugyanis szintén mozgás érzetét kelti. Súlyos folt a kép felső részén nyom. Minél könnyebb folt van alatta, annál nagyobb a nyomása. Ha a súlyos folt alul van, biztos állás érzetét kelti. A súlyos folt mozgásiránya a szabadesés iránya. Lehet, hogy hasonlóképpen súly-okokból hat a vízszintes vonal súlyosabbnak, hangsúlyosabbnak, mint a függőleges. A ritmus szempontjából ez a függőleges irányú feszültség és mozgástörekvés is szerepet játszhat.

A festészetben a ritmus időeleme a mozgás és a feszültség. Mozgás a vonalban, valeurben, színben s az egyensúlyviszonyokban van, feszültség csak az egyensúlyviszonyokban. Ezek az elemek tehát ritmikus alakítására alkalmasak, ezeknél az elemeknél különböző anyagmennyiségek viszonya ritmikusán hat. Nehézség a festészetben a mozgás irányának egyértelmű megállapítása. Ezt a nehézséget a festőnek annál inkább le kell győznie, mert a ritmus a festészetnek elhanyagolhatatlan eszköze, s ha nem használják ki, akkor esetleg emiatt ellenkező hatású lesz a kép, mint amilyennek szánva volt. Természetesen a jó ösztön is megadhatja a ritmikus formák helyes megoldását – a művészi alkotás fő tényezője a jó ösztön –, de nem

árt a ritmus problémáit elemzéssel öntudatosá tenni, így sohasem kerül el a ritmus a művész figyelmét. – A szabad ritmusnál feltűnőbb, s könnyebben megérezhető a sorszerű ritmus. Az irány megadása azonban itt is többértelmű lehet. – Miután a festészetben a ritmus mozgásának egyértelmű megadása néha nem egyszerű, s mivel a felület különböző mozgáselemei közt a sorrendbeli megállapítások nehezek, kérdés, hogy vajon az egyidejűségben nem rokon-e a felület hatása a mozgásban szemlélt felületével, hogy vajon az első tekintetre a maga egészében, egyszerre megjelenő képben – mikor az elemek mozgása még nem hatott kellőképpen a szemlélőre – a mozgásban ritmikusan ható elem, szintén ritmikusan hat-e? Ezt a kérdést az imént már bizonyos fokig tisztáztam, amennyiben megállapítottam, hogy az arány a festészetben csak a ritmus révén lesz egyértelmű hatásúvá. De ezzel nem lehet az egész kérdést elintézni. Az idő fogalma és a mozgás fogalma az ember részére relatív fogalom. Az, ami a zenében idő, a festészetben mozgás, az emlékezetben fődheti egymást, – s csak az öntudat boncolása alapján lesz ismét idővé, illetőleg mozgású. Könnyen meglehet tehát, hogy a kép hatásának egy része a ritmus elmozdulása nélkül észlelt, egymás mellé helyezett mennyiségek forma- és viszony-tulajdonságaiból származik; ahol irány (mozgás) már azért sem játszik szerepet, mert a kép megpillantásakor a mozgásérzetek még nem hathattak.

Egyszerre föllépő foltok, színek, vonalak súlyukkal s formái összehatásával is érhetnek el hatást. Mint ahogy az emlékezetből az öntudatba kerülő kép első pillanatra mint egész hat, s csak az öntudat boncolása révén vesszük észre a részleteit; mozgásait, ritmusait, úgy a festménynél is az első pillantás az egész képet adja, s csak a továbbnézésben vesszük észre a részleteket, követjük a kép mozgásait a mozgató elemek által kiszabott irányban. Valószínű, hogy egyszerre föllépő formaelemek hatása csak kiegészíti a ritmus hatását, miután a ritmusban az irány elhanyagolható, ebben a mennyiségi viszonyban pedig nem játszik szerepet. Az egymást fődő mennyiségek egymáshoz való viszonyát, az egyidejűségben ható formát sem lehet elhanyagolni, mert határozott hatása van.

Festészet és zene

Ma, a művészetnek olyan vajúdo átalakulásában, amelyről még azt sem lehet megállapítani, vajon végleges széttűléshez, vagy új építéshez vezet-e, ma, amikor a művészek újat akaró kísérleteiről még azt sem lehet határozottan megmondani, hogy már a kiindulásukban nem mondanak-e ellent a művészet valódi céljának, azt hiszem nem lesz haszonnélküli munka a festészet és zene határkérdéseire néhány szóval világot vetni. Végleges választ arra, hogy vajon azoknak az újat keresőknek igazuk van-e, akik a festészet absztrakt eszközeinek kihasználásában látják a festészet jövőjét, nem fogok adni. Nem akarok sem a pesszimistákkal a természet mellett, sem az optimistákkal egy új, a természettől teljesen független művészi irány mellett pálcát törni, hanem tárgyilagosan igyekszem majd rámutatni azokra a hasonlóságokra és különbségekre, amelyek a festészet és a zene természettől független formátalkotó lehetőségei között vannak. A végleges választ arra nézve, hogy a festészet határai mennyire tolhatók ki a zene felé csak az idő, a művészet legmegbízhatóbb értékmérője adhatja majd meg.

A festői és zenei kifejezés határait a régi esztétikai fölfogás is határozottan körvonalazta. Eddig a festészet földadata a kétdimenziós síkon, a természet elemeinek segítségével való térbeli ábrázolás

volt. A zene kifejezősköre pedig a szintén kétdimenziós eszközökkel (függőleges dimenzió az akkord, vízszintes a dallam és a ritmus) való, időben lefolyó érzelemvisztaadás. A festészet az újabb törekvéseiben eltávolodik a természettől s absztrakt eszközökkel érzelmeket igyekszik ábrázolni s ezzel oly ténnyel rendelkezik, amelyet eddig a zene birtokának tekintettünk. A következőkben azt fogom kimutatni, hogy a festészet absztrakt technikai lehetőségei valóban közelebbi rokonságban állanak a zenével, s így formai tulajdonságaik folytán fölhasználhatók érzelmek érzékeltetésére. Viszont ki fogom mutatni, hogy hasonlóképpen a technikában rejlő okoknál fogva a festészet bizonyos határokon túl nem közeledhetik a zenéhez. Hogy a festői kifejezés mennyire fog valóban a zenéhez közeledni, azt talán elsősorban pszichikai okok fogják eldönteni. Amennyiben ennek az új, természettől független festőiránynak a jövője attól függ, hogy az emberek mennyire lesznek képesek a megszokott festői látás mellett egy vele sok tekintetben ellentétes új képlátást asszimilálni.

Állítsuk párhuzamba az egyes elemeket, amelyekből a festmény és a zenemű felépülnek.

Vonal és melódia szembeszökően rokontermészetűek. A vonal nem egyéb, mint egymást sűrűn követő pontok folytonos sora. Melódia pedig a hangok egymásutánjának vonala. (A kottairás grafikusán ábrázolja a melódia vonalát.) – A melódia időbeli lefolyású. A vonalnak ez a tulajdonsága egy szempillantással csak kis része rögzíthető, s így az egész csak úgy tekinthető át, ha szemünk végighalad rajta. A vonal vezeti a szemet, áttekintése időbe kerül, így a vonal öntudatunkban mozgást érzékeltet.

Szín és hang szintén közel rokonok. Szürkében az éles piros úgy hat, mint ködben a sikoltás! Több szín egyíthatása színakkord, több hang egyidőben való megszólalása zenei akkord. Van hideg, meleg, kemény, lágy, harmonikusan és diszharmonikusan ható színakkord s teljesen egyező hatású zenei akkord.

Valeur a szín árnyalata (fekete-fehérre redukált szín). Valeur-akkord ennél fogva a színakkord árnyalása s mint ilyen a színakkord színbeli tulajdonságaitól függetlenül lehet kemény és lágy stb. A zenei akkord függőlegesen, szétbontva is leolvasható úgy, mintha függőlegesen tagolt melódia volna. A zenei akkordot a hangközök egy bizonyos rendszere jellemzi, a színakkordot pedig az árnyalatok bizonyos rendszere, Valeur és hangköz között tehát (ha távoli is) rokonság áll fenn. – Valeur a térábrázolás eszköze. Miután szemünk ösztönszerűen a sötét tónusról a világos felé halad, tehát a valeur éppen úgy mint a vonal, mozgást érzékeltet. Csakhogy míg a vonal a síkban mozog, a valeur térbeli mozgást ábrázol. (Éles valeur-ugrások a kép síkjára merőleges valeur-átmenetek a kép síkjával bizonyos ferde szöveget bezáró mozgást érzékeltetnek.)

Ritmus a festészetben a vonal, valeur, színösszeállítások, foltok mennyiségi mérője, a kép ütoere, a kép lüktetésének szabályozója. Ritmus a zenében az idő mértéke, mennyiségi beosztója, a zenemű mozgásának éltetője. – A ritmus a festészetben és zenében egyformán a legszuggesztívebb hangulatalem.

Mint láttuk tehát a festészet és zene formátalkotó alapelemei külső tulajdonságaikban és érzelmeket keltő képességükben egyaránt rokontermészetűek. – Az építészetben a zenével való rokonságot már régen érezték. (Építészet: megfagyott zene.) Az iparművészetben szintén kihasználták. A festészetben azonban csak napjainkban találták meg ezeket a kapcsolatokat.

A festészet legfontosabb lépése a zene felé annak a fölfedezése, hogy a festészetnek vannak technikai segédeszközei a mozgás érzékeltetésére. A képfelületen a vonal, valeur-különbség s a foltok egyensúlytalan elhelyezése mozgás benyomását keltik. Ennél fogva a régi esztétikai fölfogás különbségmegállapítása zene és festészet között nem áll meg. Viszont a festészet absztrakt mozgás-ábrázolásainak megvannak a technika szabta határai. A festészet valeur- és vonalmozgásainak képsíkon kell lejátszódnia, az egyensúlytalanságból keletkező feszültségkülönbségeknek egy síkban kell kiegyenlítődniük, mert a festmény egy síkon, *egyidejűen jelenik meg a szemünk előtt*. (Lehet, hogy a mozi is újításokat fog hozni és tovább közelíti a képet a zenéhez.) – A zenemű viszont egy állandóan mozgó, folyton alakuló formai fejlemény. – Miután a festmény egy síkhoz és szimultán megjelenéshez van kötve, tehát a kép vonalvezetése, valeurátmenetei, színakkordjai egységes hangulatot kell hogy kifejezzenek, egységes ritmikát kell hogy kövessenek. A zenében az egyszerre való megjelenés nincsen meg, a zeneműnek csak kis része hat egyszerre, és így a mozgások sokkal szabadabbak, az egyensúlyos akkordok megbontásából keletkező feszültségek sokkal gazdagabb modulációkon oldódhatnak, a hangnemek és ritmusok és így a zenemű hangulata állandóan változhatik anélkül, hogy

különböző hatások egymásnak ártnának. A zenemű tehát gazdagabb kihasználója lehet az elemeiben rejlő formai tartalomnak és hangulatnak.

Dacára annak, hogy a zene sokkal alaposabban használható ki formalehetőségeit, tagadhatatlan, hogy a festészetnek is módjában van absztrakt formákkal érzelmet kelteni. Tehát elméletileg igazuk van azoknak, akik a festészetnek ezeket a zenével rokon, de a festészet lehetőségeit nem túlhaladó kifejező eszközeit igyekeznek kihasználni arra, hogy új festői hatásokhoz jussanak és így a festészeti kifejezés határait bővítsék. Viszont minden rokonság mellett kétségtelen, hogy a zene sokkal szuggesztívebb művészet, mint a festészet, hogy a zenének az absztrakt kifejezés inkább természetében van. A zenének formátalkotó elemei ugyanis kevésbé lehetők föl környezetünkben, mint a festészetéi és érzelmi életünknek csak igen kis részét foglalják le azok a zenei hatások, amelyeket a természet nyújt. Már csak ezért is a természeti hangulatot visszaadó zene elenyészően kevés a természettől független zenéhez képest. A festészetnek szabad, természettől független kiaknázását pedig éppen az akadályozza elsősorban, hogy a természet formátalkotó elemei a külső világban állandóan a szemünkbe ötlenek s tudatunk formai képzetei között sokkal nagyobb mérvben szerepelnek, mint az absztrakt, kombinatív formák. Az első föltétele annak, hogy egy absztraktabb festészeti formanyelvet megérthessünk és megszokhassunk, az volna, hogy az absztrakt formák ugyanannyira állandóan előttünk legyenek, mint ahogyan a zene természettől független formáit állandóan újra meg újra átéljük. De még ebben az esetben sem lehet biztosra venni, hogy egy ilyen absztrakt formanyelvet teljesen be tudunk majd idegezni, mert ősidők óta megszoktuk, hogy a festészetben még az absztrakt formákban is természetből vett asszociációkat keressünk s ezt az átöröklött szokást nem lehet máról holnapra levetkezni.

Egy másik fontos kérdés az volna, hogy egy ilyen új, tisztán érzelmet szuggeraló festészet mennyire tudna az ember életébe bekapcsolódni, tudna-e az embernek annyira szükségletévé válni, mint a zene. Az iparművészet és építészet lényegében ugyanazokkal az eszközökkel dolgozik, mint ez az absztrakt festészet s mégis az ember életébe mint annak legfontosabb kiegészítőj kapcsolódnak bele. Sőt például a szövőművészetet és az üvegfestészetet, amelyek szintén ugyanazokat az eszközöket használják ki, mint a szóban forgó új festészet, még a legkonzervatívabbak is elfogadják azzal, hogy azok az iparművészetekhez tartoznak. Innen már csak egy lépés, hogy a festészetben is elfogadják ezt az új irányt, s lehet, hogy éppen ezt az egy lépést nem fogjuk soha megtenni tudni s a festészetnek egy kompromisszumos megoldással kell majd megelégednie. Lehet, hogy a nagy vajúdas egy, az absztrakciók segítségével fölfokozott, de tárgyilag és formailag mégis a természethez kapcsolt művészethez fog vezetni.

(Magyar Írás, 1923.)

Párizsi levél

A MESTERSÉGEK SZERETETE.

Az impresszionizmus és posztimpresszionizmus lazaságával szemben a kubizmus és a többi ma kultivált plasztikus és zárt formát kereső irány, főképpen befejezettségével tűnik fel. A néha nagyon üres és fölületes impresszionizmussal és a néha nagyon véletlen és odahirtelenkedett posztimpresszionizmussal szemben, a mai irányokat befejezett, becsületes elkészítés, megcsinálás jellemzi. Tehát talán az, ami régen az akadémikus irányokat jellemezte, de – más niveaun. Egy kubista szobor vagy kép minden vonásában, formájában átgondolt és kész. Csáky kubista szobrász szerint, a jó művészi munka olyan, mint egy gobelinszőnyeg, amelyben nem lehet csalni, mert minden formát és minden színt meg kell állapítani ahhoz, hogy leszöhető legyen. A művészi és mesterségi becsületesség ma jelző. (Picasso ingresi finomsággal fest képeket.) – Rodin, akinek külön múzeumot építettek, sokat vesztett újabban hatásából; a legújabb szobrászi nagyságokra, pl. Bernádrára a lezárt formájú kész Maillol hatott és nem Rodin. A zárt, befejezett formák szeretetétől egyenes úton jutott el a művészet a mesterségek és az anyagok szeretetéhez. A legújabb irányokat követő szobrászok nagyobbbrézt

maguk végzik el művészetük mesterségi részét is. Archipenko, amikor akadémiaja volt, úgy tanított, hogy egy darab követ tett növendéke elé és azt mondta neki, hogy faragjon ki belőle valamint a fantáziája szerint. Zadkine, orosz kubista szobrász, embernagyságú fatörzsekbe faragja csodálatos szép, megnyúlt formáit. Csáky minden szobrát az első vésőtűstől kezdve maga faragja. A mesterség és anyagok szeretete annyira megy, hogy némelyik szélső irányt követő művész mintegy azt veszi témául, hogy egy-egy anyag szépségét hozza ki természet tárgy nélkül. Láttam egy erősen polírozott sárgaréz szobrot, melynél a fénynek a gömbölyű formákon való játéka és tükrözése volt a fő, sőt egyedüli témája. Innen már csak egy lépés az a cikk, amelyet Léger kubista festő írt arról, hogy az a munkás, aki egy szép gépet készít, nagyobb művész, mint az a képzőművész, aki egy darab természetet másol. Szerinte: „A mesterember vissza fogja nyerni azt a helyet, amelyet mindig meg kellett volna tartania, mert tulajdonképpen ő az igazi teremtő.” És „Az, hogy egy tárgy szép és egy forma szép: szigorúan zárt érinthetetlen abszolút érték. Az ember ne másolja és ne utánozza a szép dolgokat, hanem csodálja őket. A legtöbb, amit tehet az, hogy igyekszik tehetségével egyenértékű szépségeket teremteni.” A „Beau sujet”, szép téma másolása és általában a másolás, szerinte, mint a legtöbb kubista művész szerint, a renaissance eredendő hibája, mellyel szemben a mai művészek az új formák teremtésére törekcszenek. Ezért a gép is több, mint a természetet másoló kép vagy szobor, a mesterember több mint a művész, és a gép több, mint a cél nélküli formát kereső képzőművészeti alkotás.

Érthető, hogy a mesterségek ily mértékben való becsülése nagyot lendít azokon a művészeteken, melyeket eddig mint másodrangúakat kezeltek. Az iparművészetek: üveg-, cserép- és vasművességek az utóbbi években igen nagy lendületet vettek. Nem egy képzőművész fordult ma el a képzőművészettől, hogy rossz kép és szobor helyett inkább jó iparművészetet csináljon. Ebben természetesen materiális kérdések is befolyást gyakoroltak, mert a vásárlóközönség egy nagy része anyagi okokból nem vásárolhatván képet és szobrot, legalább szép iparművészeti tárggyal igyekszik interieurját szépíteni.

Igy tér vissza a mi korunk a munkamegosztás és a gép korában a régi jó mesterségi és díszítő művészeti hagyományokhoz. Természetes jelenség egy komolyan új stílust kereső korban.

(Magyar Irás, 1924.)

Néger művészet; elmélet és ösztön

Most zárult a négerkiállítás az itteni iparművészeti múzeumban. Kongó, a Guineák, Dél- és Kelet-Afrika művészete vonult föl e kiállításon. Stílusban, formaötleiben oly gazdag dolgok ezek a primitív fa- és csontfaragások, hogy nem csoda az a nagy hatás, amelyet az új művészi mozgalmakra gyakoroltak. A hatás azonban nem szabad, hogy azt jelentse, amit sok művésznél jelentett. Ne csináljunk négerszobrokat, négerkópiákat. Nem vagyunk négerek! Csináljuk a magunkét. Mert mint ahogy tíz évvel ezelőtt a posztimpressionisták közül sokan (japánimádó európai művészek) japánnak igen rossz művészetet csináltak, úgy a mai európai négerizálók is rossz néger művészetet csinálnak. De a néger művészetnek nagy tanulságai vannak. A néger művészet nem természetábrázoló művészet. Természetelemek vannak ugyan a néger művészetben is, de azok elenyésző szerepűek. A néger nem tartja legtökéletesebb művészi formának a természetet. (Hiszen tudjuk, hogy még a saját élő testét is eltorzítja: orrába és fülébe karikát tesz és testét tetoválja.) Viszont igyekszik a fából és csontból, amit megfarag, a formailag legtökéletesebb szépségeket kihozni. Soknak Európában talán iparművészet az, amit a néger szobrász csinál. De hol a határ az iparművészet és képzőművészet között? Igaz, az istenszobrokon kívül főleg használati tárgyakat készítenek a néger művészek, de formai törekvéseikben az istenszobrok és használati tárgyaik egyformák. Mert egy forrásból crednek, az ösztönös formaalkotás vágyából.

És Picasso, Braque, Léger, Csáky stb. Ők szintén az ösztönös formaalkotás vágyától hajtva csinálják, amit csinálnak. *Teória nélkül! Akarás nélkül.* Mert vannak teóriák a modern művészetben – szükség van rájuk! – de ezek a *teóriák másodlagosak*: nem megelőzői, hanem követői az új formai

megnyilatkozásoknak. Láttam egy Picasso-képet. Gyönyörűen világító fehér folt, lila, piros, barna és kék síkformák között. Tökéletes a maga nemében. Olyan, mint egy néger szobor vagy gótikus üvegkép. Ugyanakkor láttam egy naturalista Picassót. Könyökre támaszkodó asszony. Hideg vonallal rajzolt és tökéletes plasztikájú, akárcsak egy Ingres-kép. Mind a két kép nagyszerű művészet. Lesznek, akik azt mondják majd, hogy miért csinálja azt a másikat az, aki oly nagyszerűen tud természetet ábrázolni. De Picasso nem teoretizál. Nyughatatlan kínlódó, nem nagy intellektusú, teljesen ösztönös művész. Ha naturát érez, azt festi, ha színeket és formákat, azt. De kell a teória! Minek? Azért, mert a renaissance teória azt mondta, hogy a művészetnek a formáit a naturában kell keresnie. És ez a teória nem kell: ezt kellett egy másikkal lerontani, hogy Picassónak és a többinek művészetét elfogadathassák. A mai kor teoretizálói igazolni akarták azt, amit az új művészetben szerettek. A teoretizálók azonban ritkán maguk a formaalkotók. Azok nagyobbára nem *tudják*, mit tesznek.

A négereknek nem kellett teória. Ők sem ösztönösebbek, mint Picasso és a többi új művész, de nekik könnyebb a dolguk, mert az ő közönségüknek nem kellett megmagyarázni, hogy művészet és natura két külön dolog, s mind a kettő tökéletes a maga nemében.

A néger művészet talán tökéletesebb, mint amit a mi művészeink csinálnak. Tisztább. Mi még nem találtuk meg a kiegyenlítődést a natura és az absztrakt forma között. Nem érezzük tisztán, melyik a szilárdabb alap művészetünk részére. Talán nem is fogjuk megtalálni, és külön fogjuk a kettőt kultiválni, mint Picasso. A négeréknél nincs kettősség. Ők megtalálták a kiegyenlítődést, a bázist: nekik az absztrakció a fontosabb. – Picasso kettőssége nálunk sem általános. Vannak nála egységesebbek: Léger, aki absztrakciókból épít naturát; Laurent és Csáky (szobrászok), akik vele rokonalapon állanak. De ki tudja, ezeknél is melyik a végső forma: az a forma, amely a mai ember művészetvágynak legjobban megfelel. Bizzuk a jövőre a döntést, bizzuk a művészek ösztönére a keresést.

(Magyar Írás, 1924.)

Mai művészek a mai művészetről (Válasz a Magyar Írás szerkesztőségének körkérdésére)

Bor Pál

szobrász és festőművész, aki futurisztikus törekvésekből kiindulva expresszionista kereséseken át konstruktív elemekkel gazdagított szabad művészeti irányba fejlődik.

Kevés oly korszaka lehetett a művésztörténetnek, amelyben a művészek helyzete oly súlyos lett volna, mint a maiban. Nemcsak az anyagi dolgok miatt – bár azok is súlyosan esnek a latba –, hanem amiatt a végtelen közöny miatt, amely törekvéseiket a művészet iránt különben érdeklődő közönség részéről kíséri. Pedig kétségtelen, hogy nagy utat futott be a művészet az első forrongásoktól máig, s ha még elég út is áll előtte, míg a mai helyzetből egy véglegesebb, később állapotig eljut, biztos, hogy az eddig befutott út is megbecsülendő, s a fejlődés szempontjából igen fontos. Egy új művészet alapjait fektették le a művészek az utóbbi 15–20 év alatt és munkájuk értéke csak akkor fog tisztán állani előtünk, ha a forrongáson túl a tisztult formákat fogjuk látni.

A fogalmak újból való átfogalmazásának, az értékek újból új átértékelésének ideje ma már a végét járja. Nagy rázkódtatásokon ment a művészet keresztül: bálványokat döntöttek, és évszázados épületeket romboltak ösztönösen és megfontolva, s amit tettek a művészek, ma sem bánják, vállalják tettük egész súlyát, mert ez volt a művészet fejlődésének az útja. Az új művészet útja talán sokban más, mint az előző évszázadoké, de ha nem is jobb azoknál, nem is rosszabb. A művészek hittek, akartak és tettek. Mint ahogy minden új korszak emberének ismét hinnie kell, hogy ismét akarhasson és tehessen.

Mikor vagy húsz év előtt a posztimpresszionizmus az impresszionizmus valóságábrázolásától ki nem elégítve, robbantani kezdte a természet képe által eléje szabott korlátokat, lazítani a művészet évszázadok szentesítette szabályait, a közönség bizalmatlanul nézte a művészetnek ezt a látszólagos szétzüllését. Utána a kubizmus és expresszionizmus folytatta a szétbontás munkáját. A természet szerepe ezeknél az irányoknál mind kisebb lett, és a természet formái fölé kerekedett egy csomó olyan elem, amelyeknek a régi esztétikák szótárában még nevet sem lehetett találni. Elméletek, mondták egyesek, agónia, széthullás, mondták mások, kísérletek, állapították meg a jóakarók. *Keresés, állapíthatjuk meg ma, az új művészet új kifejező eszközeinek keresése.* Lazítás és szétbontás természetesen. Hiszen újból való rendezés csak az előző rend meglazítása árán lehetséges.

A lazítás különben nem csak a művészetnek volt szimptomája ezekben az években. A filozófia és a tudományok, amelyek a lelki életnek éppen úgy tükröi, mint a művészet, szintén lazítottak. Bergson, aki az élet lényegét az örök mozgásban látja, és az intuíciót jelöli ki, mint az élet megismerésének kulcsát, szintén lazít és vele lazít az ő folytatója Einstein, aki a tudományok valamennyi megállapításával szemben fölállítja az örök vétőt, hogy minden relatív.

A társadalmi életben is lazulások mutatkoztak, amelyek a forradalmakban ülték torát az előző társadalmi formák pusztulásának.

Ma mintha túl volnánk ezeken a jelenségeken. A merev igazságok meglazítása lehetővé tette, hogy új igazságok merüljenek föl, s most egy új kifejeződés látszik elkövetkezni, mely jegeccé súríti az új igazságokból azokat, amelyek belőlük életképesek.

Az ilyen lehülési és kifejeződési processzus persze és természetesen sok mindenfélét, ami fölmerülésének pillanatában a művész, vagy a tudós gondolatvilágában az őt megillető helynél lényegesebbet foglalt el, vissza fog süllyeszteni a maga természet szabta helyére.

Igy az absztrakt formák, a forradalmas festészet és szobrászat legújyszerűbb hozadékai, talán jóval fontosabb helyet foglaltak el az utóbbi évtized képzőművészetében, mint amilyen őket megillette. Szó sem lehet arról, hogy ezek az absztrakt formák a jövő művészetében ismét letűnjenek, de vissza fognak süllyedni jogos helyükre, föl fognak szivódnni a festészet és szobrászat eddigi tárgykörébe, és hatni fognak az építészetre és iparművészetre, mint eredetileg is absztrakt művészetekre.

Az új fogalomátrendezésnek fontos jelensége, hogy közel hozza egymáshoz a képzőművészetek összes ágait: elmossa a határokat közöttük, közös folyadékba keveri össze mind, hogy azután mindegyik a maga módja szerint vegye föl szilárd formáját. A közös folyadékba való fűrösztés eredménye, hogy ma nagyobb kapcsolat van keletkezében az egyes művészetek között. A festészet, szobrászat stb. pl. épületre vágyik, kooperálni akar a többi művészetekkel.

Maguk az egyes művészeti ágak az eddigi szétbontás helyett ma egyszerűsödni igyekeznek. Monumentális egység, összefoglaló formák, zárt kompozíció a készülő jelszavak: tehát szintézis. Abszolútabb értékeket keresnek a művészek az eddigi szín, forma, vonal, ritmus, mozgás, konstruktivizmus, képarchitektúra stb. nevű részletproblémák helyett.

Hasonlóképpen a tudományban. Az utóbbi évtizedek tudományában minden analitika volt. Az Einstein-féle relativitáselmélet is talán azért látszott a tudósoknak oly fontosnak, mert egy csomó igen érdekes, analitikai és matematikai feladatot rótt eléjük. Pedig lényegében ez is csak részletprobléma, és ha a nagy tételekhez mérjük, nem illeti meg olyan fontos hely, mint amelyet el akart foglalni. A relativitás ténye a nagy tételeket legkevésbé sem dönti meg: egy korrekció; rajta kívül vannak más korrekciók, amelyek a tételeket legalább annyira módosítják (pl. az emberi megfigyelés és az emberi műszerek tökéletessége). Ezek a korrigáló jelenségek, ha a dolgok egy összefoglalóbb látása felé fejlődünk, és erről van ma szó, kell hogy másodsorba, — az őket megillető helyre szoruljanak. *Ma egy szintetikusabb és véglegesebb jellegű rendeződés felé megyünk, a részletproblémák útvesztőjéből a nagy lényegek megismeréséhez.*

A részletprobléma csak addig fontos, amíg új és ismeretlen. Ha teljesen megismerjük, meg tudjuk állapítani az értékét, és rangja és befolyása szerint el tudjuk helyezni a többi megismert igazság mellé.

Művészi forradalmunk jó csomó részletfeladatára áll ez. Ennek a belátása viszi ma a művészetet tovább. A kisedd formaproblémák fölshívódnak lassankint egy új művészeti stílusba, a nagy igazságok fölülkerekednek. Az analízisből a szintézis felé megyünk. Az építészeti ornamentális felfogásától a szerkezeti, architektonikusan összefoglaló formák felé, a festészet és szobrászat a naturálisták természetrajzi (anatómiai), és a formakeresők esztétikai analízisei után, egy, az élettel talán külsőségei-

geiben kevésbé, de lelkileg és tárgyilag annál inkább összefüggő művészet felé: az impresszionista, minden esetlegességen való ellágyulásától a nagy témák felé.

(Magyar Írás, 1924.)

Párizs és Moszkva

Európa élete ma két ellenpólus között folyik le. Az egyik pólus Párizs, a másik Moszkva. Párizs a polgárság évszázados fészke, a mindenkinek megélhetést adó demokrácia háborút nyert hazája és Moszkva a háborúvesztes, nyomorúságvert, de magát felszabadultnak érző proletáriátusé. Nyugat és Kelet ismét szemben áll: egy több évszázados kultúra, egy több évszázados kultúralatlansággal, egy jólétben élő fáradt fajta, egy szenvedésben edzett élni akaróval.

S Párizs beszél. A művészet az örök szép, az örök harmónia keresése, a véletlenek összejátszása, szerencsés percek boldog találkozása. Minek a rágódás a művészet feladatain, minek a rágódás problémákon, s ha probléma, az is csak játék, az ész játéka, minek azt végig vállalni? Picasso viccel. A tehetség nagyszerű szabadsága, hogy tehet akármit, festhet akárhogyan, mert bármit is tesz, bárhogyan is teszi, tehetségesen teszi.

És Moszkva szól. A művészet a társadalmi dolgok egyenes tükre. Nem véletlen, hogy olyanná lesz, mint amilyen. Nagy törvényszerűség. A művészet visszatükrözi az emberek pszichológiáját, akik alkották. Miután a polgári társadalom gyökere és fölépítése anarchikus (szabadverseny, – szabadság, egyenlőség, testvériség), tehát a polgári művészet anarchikus kell hogy legyen.

Párizs. Lehet, hogy a polgári társadalom felépítése anarchikus és, hogy a szabadság és a szabadverseny az egyéni szabadságot a köz rovására érvényesíti, de vajon nem a tehetség állapítja meg azt, hogy ki mit tud elérni a versenyben. Lehet, hogy a polgárság művészete is anarchikus és az egyéni versenynek túl nagy helyet ad, de a polgári társadalomban a művészek alkotnak és megélnék.

Moszkva. A művészek megélnék, de a művészet dekadens. A művészi alkotás lélektelen forma: mindegy a tartalom, a fontos a hogyan?! A csendélet éppen olyan jó, mint az alakos kép, csak jól legyen megcsinálva. – A művész szerepe mi lehet a kapitalizmus felé fejlődő polgári társadalomban? Eszközévé és szolgálójává lehet a jómódú polgároknak. A gazdag polgárok megveszik a művészek szeszély-sziporkáit, vagy fordítva, a művészek illusztrálják a vagyonos polgárok különösnél különösebb szeszélyeit. Ha a bankár vagy a gyáros egy nap rosszul ébredt, a művésznek rossz, ha a tőzsde pang, vagy a termést elverte a jég, a művész s vele a művészet sínyli meg.

Párizs. S ehelyett Moszkva mit ad? Elpusztítja a polgárságot és vele a művészek eddigi megélhetési lehetőségeit s azt mondja a művésznek: „Légy a szolgám, légy a harci eszközöm. Töltsd meg a formáidat a nép nyomorúságával, fessd meg a nép mártírjainak életét és szenvedését, miként a keresztény művészetben történt, ne csinálj individuális, hanem csinálj kollektív művészetet és én fizetek, hogy megélhess.” Csak kecsgetetöbb ennél a polgárság szolgálata, mert szabadabb lehet mellette a művész.

Moszkva. De a művész szerepe nem az, hogy szolgáljon, hanem hogy vezessen. A művésznek hinnie kell abban, amit ábrázol. Erkölcstelen a polgári művészet, mert mindegy neki a tartalom és csak a forma fontos. A művészet létjogosultsága az, hogy van *mit* mondania. A *mit* a művészetben fontosabb, mint a *hogyan*. – A polgári művészet csupa forma. Igaz, hogy ez a forma tökéletes. A kollektív művészet ez ellen a forma ellen nem is emel kifogást, hanem átveszi és megtölti erkölcsösebb tartalommal, olyannal, mely a népből szól és a néphez szól. Természetes, hogy azok a művészek, akik nincsenek velünk egy nézeten, nem hihetnek a mi hitünkkel és így nem lehetnek a mi művészeink. De a túl nagy szabadság nincsen a művészet hasznára, éppen mert szeszélyre és individuális túlzásokra vezet. Mi akarjuk, hogy a művészek is bekapcsolódjanak abba a rendbe, amit mi a társadalom részére megállapítottunk. A társadalmi anarchiával szemben kollektív rendet, a művészi anarchiával szemben a kollektív művészetet akarjuk.

Párizs. Ez utópia és elmélet. Szépen hangzik. A valóság azonban az, hogy a mi társadalmunk feladatokat ad a művészeknek, önök pedig reményeket. Itt Párizsban van művészet s Moszkvából me-

nekülnek a művészek. Hiszen mind a tehetségek idejönnek, itt vannak. Egy évnél tovább egyik sem bírja ki Moszkvában. – Mi a szabadversenyben edzzük keményre a művészek erejét: a jó megmarad, a gyöngé hadd hulljon, önök megélhetést biztosítanak nekik, de kötik őket, s a művésznek több a szabadság, mint az anyagi jólét.

Moszkva. Hiszen régen sem volt a művésznek szabadsága, mindig szolgált: fejedelmeket, egyházat stb. És minden idők művészete illusztrált. Illusztrálta azt, amit a megrendelő kívánt. A tapasztalat pedig azt mutatja, hogy a művészet akkor erősebb és magával ragadóbb, ha a művészek hisznek is abban, amit ábrázolnak.

Párizs. A művészet független a témától. Az utóbbi tíz évben óriásit fejlődött itt a művészet és témáról szó sem esett. Mi sem tagadjuk a témát, megfestjük, megfaragjuk, ha kívántatik, még ha nem is hiszünk benne. Dolgozunk mi még Moszkvának is szívesen, ha feladatokat ad. A művésznek munkaalkalom kell. A művész annak a munkása, akinek munkája van részére s Moszkvát azért hagyják el a művészek, mert nincs részükre olyan feladata, ahol propagandán és politikán túl művészetet is produkálhatnak.

(Magyar Írás, 1925.)

Az építészet legújabb eredményei

A tizenkilencedik század építőművészetének eredménye a következő mérleget mutatja: a történeti stílusok egyeduralma az új építészet lehetetlenségét és terméketlenségét bizonyítja, a bérházstílus problémája megoldhatatlan maradt, az új formalehetőségeket kínáló vasszerkesztés pedig csak speciális eredményeket tudott adni és nem válhatott egyetemes építészeti stílus kiindulási alapjává. Ha a vasszerkesztést nem ipari épületeken alkalmazták, akkor a vége mindig az lett, hogy a vasszerkesztés többé vagy kevésbé elfalazódott és így láthatatlanná vált. Különösen vonatkozik ez lakóházakra, amelyeknél elkerülhetetlen szükségesség, hogy az épület teljesen zárt téregységekből, szobákból, termekből tevődjék össze. Ha egyéb természetű építészeti alkotásról volt szó, például árucsarnokokról, akkor a vasszerkezet jobban meg tudta őrizni eredeti karakterét. Igen érdekes bizonyító példája ennek az Alfred Messel által épített berlini Wertheim áruház, amelyen kitűnően egyesül a pillérekön nyugvó körívek rendszere a modern vasvázal.

Számolni kell tehát azzal a különös formai paradoxonnal, amely azáltal állt elő, hogy a vasszerkesztés kompozícióiban és a technikai lehetőségekben egészen új anyagot adott, azonban ez a szerkezet eltűnt a beborító, tehát a szerkezetben lényeges szerepet nem játszó anyagban. Tipikus esete ennek a paradoxiónak az új anyag: a vasbeton. Itt talán még teljesebben és karakterisztikusabban megtaláljuk ennek a problémának a magvát. Mert ahol a vasvázat téglá- vagy kőfalazás rejtje magában, ott a téglá- vagy kőfal még mindig, magában is ad valamelyes szerkezeti benyomást. Hiszen azt látjuk, hogy az egyik építészeti elem, a téglá vagy a kőkocka a másakra nehezedik és így a tartóerőket világosan és szembeütően érezteti, legalábbis az épület külső felületén. A beton azonban nem áll kisebb elemekből, kisebb kockákból, mint a közönséges fal, hanem egyetlen nagy homogén anyagi tömeg. Bármekkora betonrész, amelyet egybeöntenek, egyetlen elemet képez. Így a vasbetonnál tulajdonképpen csak az a változás történik a régi fallal szemben, hogy a számtalan téglá vagy kőkocka helyére néhány nagy homogén forma kerül. Így azután a vasbeton, mint szerkesztési lehetőség, a következő eredményeket adhatja: a szerkezet, a vasváz láthatatlan és ezért a stílusalkotó elemeket az egységes betontömegek veszik át. A kérdés ezzel lényegében ugyanaz, mint a kőépítés kérdése. Az építésznek egyszerűen az a feladata, hogy az adódó néhány tértömeget a stabilitás fizikai törvényeinek megfelelően helyezze egymásra és egymás mellé.

Ilyesformán az a különös tünet áll elő a modern betonépítészetben, hogy a komponáló lehetőségek összehasonlíthatatlanul egyszerűbbekké válnak, mint a régié, a fa- és kőszerkesztés formái. Egyszerűekké válnak ugyanakkor, amikor technikai és anyagi lehetőségekben legraffináltabban egyesítik a régi és az új anyagokat: a gerendázást, a követ, a téglát, a vasat és a betont. Ha elvi szempontból akarjuk megítélni a vasbeton által nyújtott – majdnem azt mondhatnánk – primitív kompozí-

cío – lehetőséget, akkor azt kellene mondanunk, hogy az építészet problémája azonossá vált a szobrászat problémájával, mert hiszen a szobrászatnak a feladata az, hogy néhány homogén tér- és testtömeget egy egységes kompozícióvá alakítsa. A különbség a szobrászati komponálás és a vasbeton-épületkomponálás között ott van, hogy a szobrászat többé vagy kevésbé reális formákkal dolgozik, míg a vasbetonkomponálás absztrakt, mértanias formaelemekkel, amely formaelemek ugyanakkor erős összefüggésben vannak az épület gyakorlati céljával és az épületet alkotó anyag törvényeivel.

Kissé triviális hasonlattal úgy lehetne jellemezni a vasbetonépületek kompozíció-formáját, hogy a gyermekjátékok építőköveire mint kétségtelen analógiára mutatunk rá. Mint ahogy ezeknél az építőköveknél néhány nagy elem: kocka, hasáb, kúp vagy henger az egyensúly és a statika legelemibb törvényei szerint rendeződik egymás mellé és egymás fölé a legegyszerűbb és legáttekinthetőbb összetételben, úgy komponálódnak ezek az egyszerű stílusú vasbetonépületek is. A XX. század elején feltűnt építészek között igen soknál, többek között a kitűnő tehetségű német Hans Poelzignél is felbukkant már ez a forma. Különösen azokban a terveiben, amelyek csak tervek maradtak és nem kerültek tényleges kivételre. Ilyen például a drezdai városház építészeti pályázatára tervezett modellje, amelyen az előbbi szempontok egészen nyilvánvalóak, azzal a módosítással, hogy ennek a városház-tervnek a kompozíciója látszólag bonyolódott, és meglehetősen sok elemből áll. Éppen azért Poelzignél nem találjuk meg azt a rendkívüli egyszerűsége való törekvést, amely a legújabb, 1920 körül felvirágozott építészeti iskolák stílustörekvéseit jellemzi.

Az új építészeti eredményei egyes szórványos jelenségektől eltekintve, mindkét művészcsoporthoz a nevéhez fűződnék. Ezek közül a szórványos jelenségek közül legérdekesebb az a modern építészeti forma, amely tulajdonképpen tisztázza a képzőművészet kultúráját, és amelynek legérdekesebb példáját Kanadában találjuk. Maguk a vezető iskolák: a hollandiai és a német iskola. A holland csoport, amelyhez építészeken kívül képzőművészek is tartoznak, a „Stijl” című lap körül tömörült, az újnemetek pedig az 1919-ben alapított weimari Staatliches Bauhausban, amelynek igazgatója Walter Gropius, az építész. Mindkét iskolának körülbelül ugyanazok a törekvései és körülbelül ugyanazokat az eredményeket is produkálják.

A hollandiai csoport legkiválóbb alakjai: J.P. Oud, Robert Van't Hoff és Jan Wills. Épületeik rendkívül egyszerű, mértanias tömegességekre vezetik vissza a házak formáit. Különösen olyankor, amikor az épülettől nem kívánjuk az otthonosságot és intimitás kifejezését. Így elsősorban a gyárépületeknél, garázsoknál és hasonló célú építményeknél, amelyeknek legszebb terveit főként Jan Wills alkotta meg. A lakóházstílus eredményei inkább Van't Hoff és Oud nevéhez fűződnek. Mind a kettő erősen hangsúlyozza a horizontalitást, a lapos tetőket, a minden keret és dísz nélküli ablak- és kapunyílásokat, a minden dísz nélkül erősen kiugró párkányokat és terrasztetőket. Az ő építészeti stílusukkal áll egészen közeli rokonságban egy kiváló modern amerikaiak, Frank L. Wrightnek építőtípusa is.

A weimari iskola legkiválóbb építész-alakjai Walter Gropius és Adolf Meyer, akik többnyire közösen tervezik és építik modelljeiket. Legkiválóbb munkáik: a jénai városi színház, a „Blockhaus Sommerfeld” és az amerikai Chicago Tribune pályázatára beküldött felhőkarcoló tervezetük. Gropiusnak vannak ezeken kívül igen érdekes, az új építészeti törekvést kitűnően jellemző modellsorozatai, amelyek azt akarják dokumentálni, hogy néhány azonos épületrészből a legváltozatosabb házkompozíciók valósíthatók meg. A lehető legegyszerűbb és legelvontabb formák a lehető legnagyobb variálhatósággal.

Az újholland és újnemet építészeti iskola túlságosan teoretikus alapon áll, az azonban mégsem vitatható el, hogy már most is nagyszerű eredményeket produkáltak, és ami még fontosabb, új utakat és új lehetőségeket mutattak az építőművészetnek. Az a stílus, amely ezen a nyomon tovább fejlődik, talán nemcsak a modern szerkesztés és a modern épületanyag problémáját fogja megoldani, hanem a régi építőtípusokhoz méltóan a kor lelkét is ki fogja fejezni. Ami az ő alkotásaikban ilyen belső, korszerű kifejeződés, az ma még inkább csak vágy, mint valóság. A mai kultúránarchiában élő ember erős vágyódása az organizáltság, a tiszta leegyszerűsödés, a rend és a nagyvonalú életforma után. Ennek a vágnak a kifejezői, talán kissé doktrinérien és kissé naivul a holland és a német építész munkái. Ez a cél, a jövő építészeti művészetét megalkotni, tudatossá vált bennünk; egy új világnézet és új életérzés lakóházait keresik őket. Ezt a keresést testesítették meg a weimariak abban az épületben, amelyet elneveztek az „Új ember, új háza”-nak, és amelyet 1920 tavaszán kiállításukon mutattak be, teljesen berendezve.

Mert az új építések együtt dolgoznak az új iparművészekkel, nagyon jól tudván azt, hogy az új építéset kérdése nem választható el az új lakás berendezésétől. De nemcsak az új bútornak, szőnyegnek és minden egyéb használati tárgynak kell tökéletes harmóniában lenni, egyszerűségben és nagyvonalúságban, az épület stílusával, hanem talán még ennél is fontosabb, hogy az épület belső részeinek, folyósóknak, halloknak, szobáknak belső kiképzése is teljesen azonos stílust mutasson. És ezen a ponton mutatott legérdekesebb tüneteket és eredményeket ez az új művészeti törekvés. Összetalálkozott benne a legszélsőbb teória és a legreálisabb gyakorlat. Azok a képkompozíciók, amelyek például a holland Theo van Doesburg és Piet Mondrian absztrakt művészetében születtek meg, mint a kubista festészet végsőkig vitt absztrahálásai, megjelentek ezekben a házakban mint színes mozaikpadlók, lépcsőházak színes üveglakái, mint faliszőnyegek, vagy mint a szobák falainak színes kiképzései. És így ezek a kompozíciók, amelyek különböző színű és nagyságú négyzetekből és téglalapokból állottak, elszakadva az absztrakcióktól, helyet foglaltak a modern épület belsejében mint modern ornamentális elemek. Nemcsak hogy helyet kaptak az új épületben, hanem egyedüli festői elemmé váltak, mert ezek az új művészek azt hirdetik, hogy szobrokra és falakra függeszthető táblaképekre nincs többé szükség, és a lakás festői hatását a színesen kiképzett falsíkok együttesének kell megadni. Eppen úgy, mint ahogy a szobrászati dísz is csak a faburkolások, karfák és hasonló, az épülethez szorosan hozzátartozó részek reliefszerű kiképzése adhatja meg. Sokat lehetne vitatkozni ellene és mellette, hogy mennyiben szükséges és mennyiben jogosult a szobornak és a táblaképnek a lakásból való kiszorítása, az azonban kétségtelennek látszik, hogy ez a törekvés is a stílusegységnek abból a hatalmas vágyából született meg, amely a jövő építőművészetének is fő mozgató ereje lesz.

(Magyar Írás, 1925.)

Kubizmus

Az utóbbi tizenöt év tele volt új művészi irányokkal, új és újabb izmusokkal. Évenként új meg új elméletek kerültek forgalomba. Szébbnél szebb akarások, tetszetősnél tetszetősebb szellemi felépítések, de nagyon kevés kimagasló műalkotás. – Az elméletek alkotói és a körjük csoportosuló többé-kevésbé számos hívek és utánpótlók természetesen meg voltak győződve arról, hogy megtalálták az igazi, még soha meg nem valósított művészet titkát és azt erősítették, hogy a nagy és tökéletes műalkotások megszületése csak idő kérdése. Velük szemben állott a művészek egy része és a közönség jó része, kik nem voltak hajlandók az elméleteket elfogadni és műalkotásokat vártak. Pszichopatológia, ezt a szót hallottuk gyakran emlegetni. – Ma már sok minden tisztult és változott. A művészek részéről és a közönség részéről is. A művészek sok mindenről, amire még néhány éve esküdtek, belátták, hogy tévedés volt, a közönség pedig nem egy dologgal megértőbben áll ma szemben, mint nemrég. Az izmusok közül sok elbukott elgondolójukkal egyetemben, de ami megmaradt, az jóval tisztább és hozzáférhetőbb, jelentősége, hatása a művészet fejlődésére ma már fölismerhetőbb, művészettörténeti szerepe érezhető.

A kubizmus is egyike azon irányoknak, amelyek megmaradtak, tovább forrva, tisztulva és erősödve. Az első kubisták, kik 1910–1911 körül Párizsban a „La Palette” nevű akadémián tanították és tanulták a kubizmust, azt vallották, hogy Courbet és Cézanne örökét fejlesztik tovább Picasso, Léger, Braque stb. irányítása szellemében. Bevallott céljuk a való világ minél tökéletesebb ábrázolása volt. A tárgyak objektív perspektívától, hangulattól elvonatkoztatott plasztikai lényegét akarták ábrázolni, s ennek megvalósítására egy akadémikus módszert dolgoztak ki. Courbet és Cézanne a tárgyakat a természetben való megjelenésüknek tekintetbevételével festették a térnek minél erősebb hangsúlyozásával, addig a kubisták szétanalizálták a tárgyakat, több nézőpontból ábrázolták őket, metszeteket vetítettek a vászonra, melyek arra voltak hivatva, hogy minél tökéletesebben megmagyarázzák a tárgy formai lényegét, több fényforrásból jövő megvilágításokkal, önkényes formamegszakításokkal igyekeztek a tárgy *fogalmát* a nézőben minél tudatosabbá tenni. A kubizmusnak ez az első fázisa lényegében nem volt egyéb, mint a régi akadémia plusz a testek

formai megmagyarázására szolgáló kisegítő formák. Ha a kisegítő formákat gondolatban letörülte az ember, nem maradt más a vásznon, mint az érdektelen akadémia. Egy jelenség azonban említést érdemel, bár talán az akkori kubisták nem is tartották fontosnak, s ez az, hogy ezek a kubista képek formai megjelenésükben egészen újszerű és igen esztétikus képhatásokat adtak éppen azáltal, hogy az egész sík tele volt szórva plasztikus hatású felületmegtörésekkel.

A kezdő kubizmus formakeresésében sok volt a szobrászi elem. A szobrászati kubizmusnak nem volt arra szüksége, hogy a formát annyira szétmetssze, föloldja, mint ahogy a festészeti kubizmus tette, mert hiszen a szobrászat amúgy is a tér segítségével ábrázol. Mindazonáltal a szobrászatban is megtaláljuk az analitikus kubizmus formát magyarázni törekvő tendenciáját. Az eszközök ugyanazok, mint a festészetben: átmetszésekkel a plasztikát megmutatni, a bemélyedések és kiemelkedések fokozásával a formát erőben fokozni, stb.

A kubizmusnak ez a „La Palette” akadémian született és tanított formája ma már a múlté; nyomtalanul megszűnt. Magán viselte korunk tipikus hibáját: az intellektualizmust, mely a túlzott és helytelen irányú analízis felé hajtotta a művészeket. A kubizmus első fázisában ez az analízis a külvilág, a jelenségek felé irányult, bizonyos fokok az objektumtól tette függővé a kép, a szobor formai kialakulását. (A szubjektív elem sem hiányzott: a formák elrendezése, a kép, szobor fölépítése szabadabb volt, mint a természetet perspektivikusan ábrázoló, mondjuk naturalista művészeti korszakokban.)

A kubizmus fejlődésének második fázisában a szubjektív elem jut túlsúlyba. A természeti elem jóformán teljesen eltűnik. A festészetben a sík formákat, geometrikus színfoltokat vagy térformákat néha durva, néha finom tónusú átmeneteket, élénk lokál színeket látunk a szobrászatban szintén geometrikus formákat, gömböket, félgömböket, kúpokat, hengereket, gyűrűket, kockákat, oszlopokat egymás fölé és mellé rakva, csak a formaízlés ellenőrzése mellett szabadon elrendezve, arányosítva. Az esztétika belső, szubjektív törvényeit keresték a művészek: a belső ritmust, mely minden egészséges művészetnek az első mozgatója. Nem tettek egyebet, mint a zenész, vagy az építész: művészetük absztrakt eszközeivel igyekeztek esztétikai hatásokat elérni.

A kubizmusnak ezt az építészeti felé való kilengését (mely éppúgy, mint a kubizmus első periódusa analitikus jellegű, de azzal szemben befelé, a szubjektum felé irányuló) követte a harmadik fázis: a szintetikus természetábrázolás. Ebben a periódusban (mely egyúttal a kubizmus mai formája) az ábrázolások egyszerűek, összefoglalók. A természet rendesen ott van, mint az ábrázolt formák megindítója, de a megformálás szabad, önkényes: a hangsúly a formák, foltok, tömegek ritmikus, arányos, esztétikus elrendezésén van és nem az objektív valóságon.

Talán ez a szubjektív szintetikus kubizmus – az absztrakt kubizmus és a természet távoli visszhangjának egyesítése – a kubizmusnak a legtermékenyítőbb formája s a művészet jövő fejlődésére kétségen kívül igen nagy hatással lesz. (A kubizmus szubjektív, analitikus periódusa ennek közvetlen előkészítője és így a fejlődés szempontjából éppen oly fontos, mint ez.) Hogy a hatás milyen irányú és természetű lesz, azt ma még csak sejteni lehet. Valószínű, hogy nem fogja teljesen födni a mai kubisták aspirációit, mert a festészetben és szobrászatban nem fogja azt a szerepet játszani, amit a forrongások periódusában játszott. Ellenben az építészeti és más szabadabb művészetek stíluskitermelésére korszakalkotó befolyású lesz (ami különben az ideai párizsi nemzetközi iparművészeti kiállításon nagyszerűen bebizonyosodott). A festészetben és szobrászatban eddig csak az állapítható meg, hogy a kubizmus éppen úgy, mint az expresszionizmus, fölszabadítólag hatott, az ösztönös formaalkotást a természet fölé segítette, s ha csak ebben merül is ki szerepe, el kell ismerni jelentőségét.

Az eddigiek alapján bátran megállapítható az, hogy a kubizmus mindentől távolabb áll, mint a pszichopatológiától és hogy a művészet fejlődésében egy szükségszerű tisztulási folyamat volt. A kubizmus meg nem értése a közönség hibája. Az emberek nagy része annyira benne él abban, hogy az utóbbi 400–500 év természetábrázolása az egyetlen helyes művészet, hogy amikor a kubizmusnak a hagyományokkal való nyílt szakítását látja, rögtön kész vele szemben az ítélettel. (A kubizmusnak egyébként a múltban is erős gyökerei vannak: az egyiptomi, ókeresztény stb. művészetek szelleme rokon a kubizmuséval.) – A közönség hibája a kubizmussal szemben az, hogy téves szempontokból nézi a művészetüket, a művészetet. A kubizmus első megnyilvánulásában a művészek hasonló tévedésben éltek: azt hitték, hogy a természet ábrázolásnak egy másképpen tökéletes formáját megtalálni a művészet feladata. Pedig a természet és a művészet függő vi-

szonya fordított: nem a művészet eszköz a természet minél tökéletesebb megismerésére, hanem: *a természet is egy eszköze a művészetnek, melyet a saját céljaira fölhasználhat és pedig olyan mértékben, amilyenben szükségét érzi.*

Stílus

Stílustörekvés, stílus, építészet, iparművészet stb., ezek azok a szavak, melyek a kubizmust még a legkonzervatívabb tudatában is jogosulttá tudják tenni. Ma, amikor a stílust a stilizálással, az építészetet a berkaszárnyával, az iparművészetet a tömegcikkkel tévesztik össze, a kubizmusnak ilyen beállítása lefokozás.

A kubizmus három stációja ösztönös fejlődése volt valami felé, ami nyilván hiányzott a mostanit közvetlenül megelőző művészetben, különben nem sodródtunk volna oly vehemens erővel feléje. A kubizmusnak mind a három stációját a kiegyensúlyozott, nyugodt kompozíció jellemezte a kép és szobor szerkesztésére, fölépítésére való törekvés végighalad a kubizmuson akár természetet bont és magyaráz, akár elvont formákkal épít, akár szintetikus formavilágba transzponálja a természet képeit, formáit stb. A kubizmus tehát mindig konstruktív. Sokan szemére vetik a kubizmusnak, hogy hideg, túl racionális. Vajon a nyugalom hidegsége a fölépítés, konstrukció kizárólag az ész munkája? A tiszta harmónia rációval meg sem oldható: a tiszta, nagyszerű ritmusok, arányok, formaösszhangok megtalálásához az ösztön, a megérzés, intuíció, néha szinte a ráhibázás vezet; az ész szerepe csak a megtalált formák rendezése. – A kubizmus célja a képnek, a szobornak formai teljességét adni: függetlenül attól, hogy az a műalkotás természeti képet ad-e, vagy elvonatkoztatott, illetőleg kitalált formákból van fölépítve. A kubisták szerint a művészi alkotás akkor foglal el méltó helyet a természetben, *ha épp olyan teljes és szerves, zárt egész, mint a természet bármely más alkotása.*

Szemére vetik a kubistáknak, hogy munkáik az egyiptomi, néger és más művészetekre emlékeztetnek. Kétségtelen, hogy közöttük a rokonság fölismerhető. De ez a rokonság sokkal mélyebb természetű, minthogy másolásnak lehetne nevezni. Az, hogy egy művészet hat a másikra, csak azt jelenti, hogy a forma fölépítés, szelleme, rendje, ösztönös törvényei a ható művészetben és a megtermékenyítettben rokonok. Az egyiptomi művészet egyensúlyossága, plasztikai tökéletessége, zárt formálása hatott a barokk művészet nyugtalanságán, anyagitkolásán zsákutcába jutott művészetre, s a négerplasztika primitív fantáziájának természetet oly kevésbé tekintő ösztönös formálási hatottak a naturalizmusban kátyúba jutott művészekre.

A kubizmus föl szabadítás és új törvénykeresés. Befelé fordulás egy megfeneklett, stílustalanná vált naturalista művészeti korszak után; korszerű formakincs, formáló eszközök után való vágy a száz év óta halódó stíluszavar után. (Jellemző az utóbbi száz év építésze!) A megmozdulásnak be kellett következnie. Hiszen korunk annyira más, mint bármely megelőző kor, annyira új a föl-fokozottan száguldó életének ritmusa s az emberi alkotásoknak oly tömegét teremtette meg a természet ellenére, hogy csak egy gyökerében új művészet felelhet meg neki teljesen. A kubizmus csak egy részét oldotta meg az új művészet kérdéseinek. Hiszen a kubizmus, bár szerkesztésében komplex, de a nyugalmas kép- és szoborhatást keresi. A kubizmus természeténél fogva az építészetre utal, s az épületdíszítés szellemét, bár ma még nem egészen megvallozott, magában hordja. A mai élet száguldó lendületét a kifejezésre hivatottabb, líraibb művészi irányok főképp az expresszionizmus mutatják meg. Szintén belülről merített absztrakt eszközökkel és szintén a természethez visszatérő tendenciával, de már nem a képépítés, hanem a lírai kifejezés bevalott céljával. Míg a kubizmus a racionális ellenőrzése révén az építészetet keresi, addig az expresszionizmus líraisága az új képnek szolgáltató segítő eszközöket.

A kubizmus éppúgy, mint az expresszionizmus, a mai kor egységesen érzett vágyából, a korléleknek megfelelő formanyelv megtalálásának a vágyából fakad. *Stílus* tehát! Sokszor hajlandók vagyunk a stílust valami másodrangú dolognak tekinteni, mint valami külső mázt nézni. Pedig a stílus ennél sokkal több. *Stílus a korlélekből keletkező absztrakt formák összessége:* a kor művészetének egész formai része. Valószínű, hogy minden átmeneti stílusalkotó korban az új formák-

nak a megtalálása épp oly fontos volt az embereknek, mint nekünk ma. De mi a régebbi stílusforrongások első tíz éveiről nem sokat tudunk, talán a mienkről sem fognak később sokat tudni, de miután ma a forrongásban benne élünk s a stílushiányt erősen érezve, a formai kielégülésre erősebben vágyunk, és így míg az új formát meg nem találtuk, a nyugtalan keresés egészen természetesen válik. Sok kubistának talán ellenszenves lesz törekvéseinek ez a stíluskeresésé való látszólagos lefokozása. A kubisták az egész művészet megreformálásáról, az új alapokra való helyezeséről beszéltek. Megnyugtathatjuk ezeket a művészeket. A stílus igen nagy dolog: az egész művészetnek formai alapja. Ezenkívül már csak a tárgyi tartalom marad, s a képzőművészetben a formai tartalom legalább is olyan lényeges, mint a tárgyi.

Nagy különbség van a természet-stilizálás és a stílus között, a kubisztikussá leegyszerűsített természeti forma és a kubizmus formája között. A kubizmus mindentől távolabb áll, mint a stilizálástól; még, ha a természet is a tárgya, nem leegyszerűsít, hanem újja alkot, átformál, átárányosít. Hiszen tudjuk, hogy a kubizmus egyik periódusában egyáltalán nem használ fölismerhető természeti formát. Ez bizonyítja legjobban, hogy a kubizmusnak a természetén túl sokkal lényegesebb céljai vannak.

Lehet, sőt valószínű, hogy a festészeti és szobrászati kubizmus egy nagy tévedésből fog hamarosan kijózanodni. Ez a tévedés azonban nem a formára, hanem a tartalomra fog vonatkozni. Hiába csiszolta, alakította a kubizmus a formát akármily tökéletesé, valószínű, hogy egy bizonyos idő múlva a legtökéletesebb forma is üres lesz: az emberek nem fognak megelégedni azzal, hogy a művészet csak l'art pour l'art formát adjon. Egész biztos, hogy a tárgy a téma, a valamit mondani akarás hamarosan újra előkerül és elfoglalja azt a helyet, mely ma éppúgy megilleti, mint minden idők művészetében megillette.

Párizs, 1923. nov.

(Magyar Írás, 1925.)

Kritika a kritikáról és két könyvről

Kritika a művészetre vonatkozó vélemények harca. Ha nem is valljuk Wilde-dal, hogy a kritikus a legnagyobb művész, de kétségtelen, hogy a kritikus a legnagyobb megértője a művészeknek, érzékeny membrán, mely mindenre, ami a művészetben történik, reagál. – A kritikus szerepe mindig másodlagos: soha irányt mutató, mindig regisztráló. Objektív kritika nincsen. A kritika éppúgy változik, mint maga a művészet: állásfoglalás pro és contra. Mint ahogy jogosult az impresszionizmus kritikusaiknak vak állásfoglalása a naturalizmus mellett, úgy jogosult a művészeti defetizmus pesszimizmusa is az idealizmus eljövendő művészetbe vetett bizalma is. A kritika szempontok harca: örökké mozgó, élő kritika a kritikáról, kritika a szempontokról. Hiszen a szempontok változnak: élnek és elenyésznek.

Kállai könyve új szempontokkal való hadat üzenés. A faji magyar művészetet a „kötetlen”, „laza” faktúra, a „bőséges clair obscur”, a „túlfűtött érzékiség”, a temperamentum korlátlan uralma, tehát a líra jellemzik. Kalotaszegtől Mezőkövesdig mennyivel több variánsa van ennél a magyar léleknek. Aranytól Petőfiig, Babbitstól Adyig, Bartóktól Kodályig az örökös kettőssége a konstruáló és lírikus magyar művészeknek. Nem kár egy szempontért (mely igaz, de nem kimerítő) Székely Bertalant, Rippl Rónait, Kmettyt, Csákyt és egy sor szobrászt (talán Horvayt [?] kivéve mindet) fölláldozni! Azután egy másik ismét igaz, de kétélű szempont. A magyar művészet kispolgári. Igaz és természetes. A polgári élet ellaposító, eszméig emelkedni nem tudó, napokat egyformává alacsonyító levegője meglátszik ma egész Európa l'art pour l'art-ba fulladt művészetén. De a kiút nem Moholy-Nagy s a többi önmagát kielégítő l'art pour l'art konstruktőr. A művészet nem játék („főlős energiánk van, sportot űzünk”) és nem „fiatalos öröm a kínálkozó élet-perspektívának szépségén és szabadságán”. Mivel kollektívebb ez a l'art pour l'art, mint amaz, mennyivel kevésbé individuális szórakozás ez a céltalan konstruálás, mint az a lényegtelen dolgokon való el-

lágulás? Az egyetlen kollektív konstrukció az, amely épületté valósul, az egyetlen tömegeket összefogó piktúra, mely tökéletes formában, tökéletes eszmei tartalommal ünnepli az örökké azonos és mégis mindig új életet. S itt értünk el az egész új művészet és az egész kritika eredendő hibájához: ma az egész művészetben az eszköz lett céljá s a kritika bírálatának legfontosabb tárgyává. Amennyire szükség volt a művészetnek a formai forradalmára, annyira nem jogosult a formai eredmények egy részét kiragadni s azok alapján osztályozni a művészetet.

Kállai könyve mégis – valljuk meg, elfogultságának és hibáinak ellenére – egyike a leglényesebb írásoknak, melyek az utóbbi 25 évben magyar művészetről megjelentek.

Rabinovszky könyve nem harci könyv s lehetőség szerint tárgyilagos, A XIX. század művészetének barokk újra meg újra felcsendülő hatása és a passzív természetábrázolásra való törekvés a két főirányítói. Ami ezenkívül még mutatkozik, az régi stílusoknak a művészetre való intellektuális ráerőszakolása. („A legújabb kor művészete belső következetesség híján, talajvesztettségéből magára kényszeríti a különböző hatásokat.”) A szecesszió új elemeket hoz be a művészetbe (sík- és sziluett-szerkesztés). Az utóbbi 20 évben az akadémizmus és naturalizmus passzivitásával szemben a legújabb művészi irányok aktivitására törekszenek, mely aktivitás azonban csődöt mond és az új klasszicizmusban visszatorkollik a passzivitásba. „Lehangoltan tapasztaljuk, mint válik korunkban lehetségessé a gyenge utánaérzőket még gyengébben utánaérezni.” Ezek a szempontok és ez a lehangoltság, mely Rabinovszky könyvében uralkodnak. A könyv kétségtelenül hasznos munka és elsőrangú kézikönyv. Eltekintve az adatok halmazától, melyeket ő juttat először íly kezelhető formában a magyar közönséghez, megfigyelései, csoportosításai érdekesek, igazak, kapcsolatokat jól meglátók. Egy „de” azonban van s ez egy igen súlyos de. Rabinovszky a kételkedés esztétikusa, ki külső dolgokból néha igen súlyos következtetéseket von befelé s különösen a legújabb törekvésekkel szemben rossz megfigyelő, a dolgok mögé látó. Pedig nehéz nem észrevenni azt az óriási különbséget, amely Rousseau „a vámszedő” „életvalódisága”, Herbin zárt naturalizmusa és a XIX. század passzív naturalizmusa között van. Lehet, hogy az aktivista művészetek és esztétikusok által fölállított elméletek irányították őket, de kétségtelen, hogy nem estek vissza abba a passzivitásba, amelytől nagy erőfeszítéssel elszabadultak. A naturához való új visszatérés *aktív* visszatérés: a művészek a valóságformák *akart* elrendezéséhez jutottak el a tárgyon túli absztrakciókereséseken, képszerkesztésen, képarchitektúrán keresztül s ha ez az aktív naturalizmus nem is gondolat, de a művészet alkotásának örök törvénye, minden jó művészetnek a kulcsa, melyet az utóbbi századok naturalizmusa vesztett el a művészek részére.

Az izmusokon átfürdetett művészet új formálási törvényhez, új *stílushoz* jutott el és ha csupán ez lett volna az egyetlen eredménye, akkor is korszakot alkotó jelentőségét nem lehet elvitatni.

Mindenesetre örülnünk kell annak, hogy a mai mostoha viszonyok között és a mai művészetellenes időkben egy író annyi alapos munkát és türelmet szentelt annak, hogy az új művészet előfutárjait, gyökérjelenségeit fölkutassa és rendezze, és a közönséget mintegy bevezesse az új művészet vegykonyhájába.

(Magyar Írás, 1926.)

Korforduló

Az új művészet genealógiája

A szkeptikusok fáradtan fekszenek a tegnap hervadt avarján. Mindent tudva, ami a múltban történt, hitetlenül nézik a fiatalok nagy hevülését s örülnek minden zökkenésnek. Nincsenek csodák a földön s nincsen semmi új, senmi, ami az ő múlton rágódó tudásukban elő ne fordult volna már valamikor. Hiszen a legforradalimbabbak sem hisznek rendületlenül s a legnagyobbak is visszaesnek abba, amit nagy hűhóval félredobtak. Cézanne a múzeumok művészetét állítja maga elé

példaképnek, Picasso fölfedezi Ingres-t és a görögöket, az új szobrászok a négerbe és egyiptomi-ba siklanak ki. Minek a nagy nekibuzdulás?

De az élet továbbszáguld hétmérföldes lépésekkel s haladásában geometriai haladvány szerint sokszorozza meglepetéseit. Ami tegnap még mesének is merész lett volna, ma megvalósul. A csodák a szemünk előtt, a kezünk alatt keletkeznek s ha csak egy év lehetőségekben való gazdagodásának mérlegét vonjuk meg, fokozottan bízhatunk. Az új élet ritmusa szédítő iramban lüktet s naponta hullanak félre azok, akik hátra vágyva, hontalanok benne, akiknek múlton táplálkozó vére nem asszimilál. Az emberiség új hőskorát éljük s az élet a hőskorok brutalitásával gázolja le azokat, akik régi realitásokba kapaszkodva, nem hisznek új realitásokban.

Hiába tétovázznak egyesek, hiába riadnak vissza egy-egy túl nagy nekilendülés után, a művészet sorsa nem kétséges. Ha Cézanne a múltnak művészetét akarta vágyakozva – bár rácáfolt művészetével vágyaira –, úgy a kort, az ő korát fejezte ki, mely kétkedésében is új mérföldköveket rakott le az élet és a művészet fejlődésének útján. Ha Picasso megtántorodik néha és visszanez a múltba, ez csak azt bizonyítja, hogy még ő sem tisztult meg teljesen, mert kora sem tisztult meg teljesen újjá. De a művészet sorsa kétségtelen, mint ahogy az új élet útja is napról napra határozottabban rajzolódik ki. Ha az átmeneti kor embere még zavaros is, közel vagyunk már ahhoz az időhöz, hogy az új életet s az új embertípust megvalósítsuk.

A művészet korának lelki tükre. Az ember átöleli benne világát, harmóniába önti az élet megvalósulásait s egységbe kovácsolja a sokféleségét. De több ennél. A művészet képzelete szárnyán tovább építi azt, amit az élet megalkotott, tovább formálja, gyúrja, alakítja az adottakat. új lehetőségeket mutat az életnek, előre veti jóslásait és az élet utánalendül. Mert a művészet éppen úgy alakítója korának, mint az emberi lélek, emberi szellem minden más megnyilatkozása; a művész éppen úgy teremtő tényező az élet nagy építkezésében, mint a tudós és a mérnök. A művész, akár ír, akár épít, fest vagy szobrokat készít, az életet szolgálja, s azok a korszakok, melyekben a művészet elapad, az emberiség terméketlen korszakai.

A művészet az ember örökös harmónia után való vágyódásának a kielégítése. Pillanatnyi lerögzítése, megformálása annak a valaminek, ami az emberi értelem rendező munkája nélkül formátlan maradna, ami az örök mozgásban, fejlődésben meghatározatlan káosz maradna, ha az emberi szellem időnkint rendet nem teremtene benne, meg nem alkotná a metszetét, meg nem adná az értelmét, nem jelezné a továbbfejlődés útját.

Az emberiségnek a világgal szemben való elhelyezkedése a művészet mellett a filozófiában és a vallásban nyer kifejezést. A filozófiából, vallásból és művészetből híven rekonstruálni lehet minden korszak szellemi struktúráját (a művészetnek még a külsőségeiből is, mint a kézírásból a grafológia segítségével az író karakterét), miután a szellemi életnek ezek adnak határozott formát; sőt az emberi kutatás, a tudomány is aszerint terelődik bizonyos irányba, hogy ezek szellemi érdeklődésünket merre lendítik. Korszakok nem ismétlődnek, nem is ismétlődhetnek, hiszen oly sok faktorból állanak s egyik kor művészete sem lehet jó, ha nem a saját elemein épül. Persze, a korok egymásból folynak, nagy ívek ívelik át azt a végtelen sok pillanatot, melynek a ma is egyike, de korszakok, világfőfogások, irányítottságok időnkint lezáródnak s új orientációk buggyanak föl és erősödnek folyóvá.

Az emberiség legutolsó nagy korfordulója a renaissance volt. A renaissance előtt a vallás állott a lelki élet tengelyében, a teológia volt az egyetlen tudomány, amelyet műveltek s a vallás szolgálatában íródtak a könyvek, épültek katedrálisok, folytak háborúk. A renaissance előtti kor művészete a valóságot mint elképzelést ábrázolta; a valóság törvényeit nem ismerte, mert nem kereste, s művészté vált elképzeléseiben a természet formái fölött ösztönösen más törvény: a formálás, a képépítés absztrakt törvénye állt. Vannak művészettörténészek, akik a középkor művészetét legfontosabb megnyilvánulásának: a mozaiknak anyagára vezetik vissza, s az ábrázolásnak ebben a korban elterjedt módját mozaikstílusnak nevezik. Ez az elnevezés és megállapítás nem állhat meg, miután a középkort közvetlen megelőző és követő korokban mozaikkal sokkal természetszerűbb, sőt egészen naturalisztikus képeket is készítettek. (Ettől függetlenül igaz az, hogy a mozaiknak is jobban megfelel ez az ábrázolás.) Sokkal valószínűbb, hogy ennek a *stílusnak* kifejlődése a kor szellemére vezethető vissza, mely világtól elforduló és emberfölötti dolgokkal foglalkozó volt s mely jobban bele tudta magát érezni ebbe a látásba, elképzeléseinek megfelelőbb volt ez az ábrá-

zolás, mert elvonatkoztatottabb, irreálisabb, tehát ünnepiesebb, átszellemültebb, monumentálisabb hatások keltésére alkalmasabb volt bármely másíknál.

A renaissance művészeinek a természet felé fordulása a kor szellemi átalakulásának következménye és kísérője, s nem véletlen, hogy a görög-római szobrokat, melyeket a középkor elásott vagy elpusztított, ebben a korban újra megtalálták és fölfedezték. Európa minden gondolkodó agyának figyelme a természet felé fordult, a természetet nézte és találta meg, a vallás és a belső dolgok háttérbe szorultak. Míg a tudósok boncoló kés alá vették az egész, ésszel tapintható világot, s mérés és mérlegelés tárgyává tettek az égboltozattól a föld felületéig és mélyéig mindent, addig a művészek alkotásaikban szintén közelebb és közelebb jöttek a külső világhoz, a természet objektív képéhez, s az elképzelés fölé helyezték a természetűséget. Míg az előző kor művészetének vezetője a kép vagy szobor harmonikus formai megjelenése volt, s lelki életének irányítója a teológia absztrakt világa, addig a renaissance-ban a kompozícióval vitába száll a perspektíva és az anatómia, s az emberi lelkek középkori harmóniáját megzavarja a fölfedezett reális világ.

Az analízis útja, melyre az emberiség a renaissance-ban rátért, a renaissance-ot követő századokban fokozott mértékben folytatódott. A barokkban már nemcsak a perspektíva, hanem a fény is megbontja a képet: nincs szimmetrikus, nyugodt kompozíció, és a fényárnyéknak az egész felületen egyenletesen hullámzó játéka nem nyújt sehol nyugvópontot a szemnek. A szobor is hullámzik és lebeg. Az épület, melynek falát a festészet és szobrászat megbontotta nyugtalanságával, saját formáiban is dagad és feszül. A barokk kor embere nyugtalanul keresi élete útját a földi dolgok között, amelyeket fölfedezett, de amelyekben nem tud még kiigazodni, mert minél többet megismer belőlük, annál bizonytalanabbnak érzi létét, helyét mellettük. A filozófia ugyan igyekszik új elméletek fölállításával rendet teremteni a szellemiekben, de elmélete a vallással vitázik, s így tartósabb nyugalomhoz nem tudja a lelkeket juttatni.

A XIX. század sem hoz nagy változást. A tudományos kutatás és a művészet csak még objektívebb lesz. Az impresszionizmus, mely a század festészetét Turnertől Monet-ig végigkíséri, a természet pillanatnyi hangulatait igyekszik ellesni s szinte tudományosan áll a természettel szemben (Ruskin). Utolsó idejének fejlődése el sem választható a prizma és a komplementer színek fölfedezésétől. Építészet ebben a században jóformán nem volt, pedig sokat építettek. A korszellem analízise és történelemkutatása nem is vezethetett építészethez; az emberek túlságosan a régít nézték, s a sok megismerésben, külső világkutatásban elvesztették hitüket és bizalmukat önmagukban. Egy másik analitikus tudomány is ebben a században kezdődik és fejlődik ki: a pszichológia. Az ember kutató szeme kíváncsi lett saját lelki életének a megnyilvánulásaira, s megfigyelése, boncolása alá vette a lelket mindenütt, ahol elérhette. Ezzel a materializmus betetőzte kutatásait: mindent megismerhetőnek, sőt mérhetőnek találva, nem hitt már a reális dolgokkal foglalkozó tudományokon túl semmiben: szkeptikus lett.

A XIX. század végén a naturalisztikus művészet eljutott elvének az ad absurdum való keresztülviteléhez és megrekedt: holtpontra jutott. Szerencsére ekkor már, s különösen a XX. század elején, a filozófia megtalálta a hidat, vagy tán inkább azt a kis lökést, melyre a művészetnek szüksége volt, hogy a mélyebb emberi érzéseket melyeket a naturalizmus gátja nem engedett élethez jutni, kiobbantsa. Míg a materializmus és naturalizmus az élet pillanatnyi metszeteiben, mint egy mikroszkóp alatt nézte, a század legvégén Bergson filozófiája az életet mint folytonosságot kezdte figyelni. Az élet örökké mozgó, mondja Bergson, csak az ember rögzíti le egyes pillanatait. Az intuíció: a meglátó, – az intellektus: a mechanizáló, objektíváló. A világ-objektum csak a szubjektumon át van. Az intellektus csak az intuíción át láthatja helyesen a külső világot, mert a mozgó világ igazi lényegét csak az ösztönös intuíció ismerheti. A világ megrögzítetten objektív mivoltát még jobban és tudományosabban döngeti Einstein, ki a mozgást mint negyedik dimenziót matematikailag is beleviszi világlátásunkba. A világ a mozgás relációjában létezik, s a testek egymáshoz viszonyított sebességének a függvénye.

A gondolatnak ilyen irányba való terelődése segítette át a művészetet azon a holtpontra, melyhez az objektív ábrázolás dogmája juttatta. Az élet tehát nem fix, ha mérhető is, csak általunk, rajtunk keresztül van: mozgásunk, sőt megérzéseink és érzéseink relációjában. Miután ezzel meglátásaink súlypontja befelé helyezkedett, tehát a külső világgal, mely kaotikus és mozgó, belső világunk szabadon rendelkezhet.

A szabad rendelkezést pedig különbözően lehet értelmezni. Miután külső világunk is az idő

függvénye és belső világunk időfogalma, hangulatainktól, belső ritmusunktól, tetszésunktől és akarattunktól függ, tehát a világot, amely maga sem fix, ezeknek befolyása alatt alakíthatjuk. És pedig aszerint, hogy mi a célunk vele, mit akarunk belőle megmutatni, milyen szabadságokat veszünk és milyen korlátozásokat fogadunk el és állítunk föl magunknak. Ezen az alapon keletkeztek a XX. század elején lefolyt művészeti forradalomban a legkülönbözőbb *izmusok* (futurizmus, expresszionizmus, kubizmus), melyek mind félredobták a naturalizmus objektív ábrázolásának a receptjét és *szubjektív* alapokon, néha az intellektus erős közreműködésével igyekeztek belső megfigyeléseiket, elképzeléseiket, vízióikat műveikben objektívnálni.

Közben a külső világ maga is nagy változásokon ment át. Az a világ, mely a múlt században csendes meditációk türelmes objektuma volt, abszolúte is megváltozott és megváltozott relative az ember látásának és megértésének viszonylatában. Az automobil, a repülőgép, a film, a színes és plakátokkal telefestett ház, a fényreklám, a gázzal színezett elektromos fény számtalan meglepetése, az építészet új meg új hatásai: napról napra változtatják a világról alkotható képzetünket annál is inkább, mert korunk sok száz év tudományos előkészítésének eredményeit szűri le. Az eddigi munka gyümölcsképpen műhelyeinkben keletkeznek az új fölfedezések, új gépek, szerkezetek, melyek fogalmainkat az időről, térről, sebességről, fényről, hőről, anyagról egészen újjáalakítják. Az ember a múlt századok passzív és analitikus élete után *aktív* lett s aktivitásában újjáformálta világát. Minden kisiparos, minden polgárember találmányokon töri ma a fejét s mindnyájan azok között a találmányok között élünk, melyeket a föltalálók nekünk szállítanak. Míg a múlt századokban *megismerni* volt az emberiség jelszava, a maiban: *teremteni*.

Korunk absztrakt elképzelések megvalósításainak a korszaka. Az absztrakt szóval sokat éltek az utóbbi időben, szembehelyezve azt a konkrétummal, amin a külső világ tárgyait értették. A filozófia és a képzőművészet szemével nézve a dolgokat, nehéz szigorú határt vonni absztrakt és konkrét között. Tulajdonképpen a *külső* formája *mindennek*, amit az ember teremt: absztrakt, mint ahogy absztrakt minden stílus, akár naturális elemekkel szerkeszt, akár természettől távolosó elemeket használ föl, ha mindjárt részleteiben is. Absztrakt: az az elképzelés, amelyet a filozófia s a metafizika alkot magának a világ összefüggéseiről, s melyet a valóságra ráhúz, hogy rendet teremtsen a dolgokban, vagy amelyek szerint a valóság elemeit elrendezi – éppúgy, mint a művészet a stílusalkotásban. Absztrakt: a matematika, melyben legtisztábban sikerült az embernek elvonatkoztatnia az ő alkotását a dolgoktól. De absztrakt képlet megvalósítása a *gép* is. melyet a mérnök az energiák kihasználására elképzelt. Az energiák mozgássá válását először képzetben valósítjuk meg, azután konstruáljuk meg a gépet, melynek formaelemeit is mi választjuk (bizonyos korlátok között). Az emelődaru még egy konkrét feladat szolgáltatásban is százfeleképpen oldható meg. Tehetjük egy, két vagy több támaszpontonra, középen vagy oldalt támaszthatjuk, hídnek, vagy kinyúlóan szerkeszthejük. Hiába „célszerűség” az egyik szempont – mely, mondjuk, a konkrétum benne – a mechanikai képlet, az adottságok fölvétele – bár még ez is összefüggésben van a valósággal – az emberi *akarat* függvénye, mert, mint a fönti példa igazolja, az adottságokat szabadon választhatjuk. A legszabadabb, miután a többi szabadságot is szolgálatába hajthatja, a szerkezet végleges külső megjelenési formája: az, hogyan viszonylanak egymáshoz szélesség, magasság, tömegek; lompos-e vagy karcsú, idegesen kiugró vagy nyugodt-e a gép? Hasonlóképpen áll az emberi befolyás szerepe minden más gépre, legyen az lokomotív, automobil, repülőgép, vagy bármi más. Absztrakt képleteket valósít meg az ember az elektromosság és a kémia segítségével, mikor fény- és színhatásokat hoz létre, elképzeléseivel, kombinálásával, bizonyos összefüggések előidézésével. Végül absztrakt akarattába kényszeríti az ember a való világot a filmben, ahol bizonyos elgondoláshoz képest, bizonyos célból *önkéntesen* rendezi el a dolgok egymásutánját.

A megvalósított emberi alkotások megjelenési formája, minden célszerűségi szükség kielégítése mellett is, az ember *belső ösztönének* a függvénye: minden, amit az ember *teremt*, formában a *belső harmónia* és arányvagyunknak vezetése alatt áll, tehát *esztétikai rugókon* nyugszik. Ezek pedig a *priori* emberiek és absztraktak.

Az építészeti absztrakt jellegéről talán fölösleges is beszélni. Hiszen köztudomású, hogy az építészet minden időben *emberi elképzeléseket* öntött anyagba. Csak eltévelyedés volt, amikor a valóságnak bármely elemét illúziókeltés céljából fölhasználta (oszlopok, amelyek fát vagy bambuszkévéit utánoztak, emberi alakok, melyek épületrészeket tartanak, interieurök, melyek cseppkőbarlangszerűek stb.). Ma a technika új fejlődésével az építészet lehetőségei beláthatatlanul föl-

fokozódtak s az új *formai szenzációkat*, melyeket az építészettől várhatunk, ma még képzeletben sem tudjuk megközelíteni.

Marad végül a képzőművészetnek az a két megnyilatkozása, mely a renaissance óta főképpen a való világ ábrázolásában merült ki: a festészet és szobrászat. (A képzőművészet amaz ágairól, melyek az építészettel egyenesen kapcsolódnak és amelyeket díszítőművészeteknek szoktak nevezni – üvegfestés, szőnyeg, dekoratív szobrászat stb. – nem kell külön beszélni, miután azok az építészet függvényei s formáikban és formálásuk szellemében ahhoz igazodnak.)

A világ külső képe és az embernek a világhoz való fiziológiai relációja XX. században teljesen átalakult, vagy alakulófélben van. Emberi megvalósítások vesznek körül mindenütt. Ma a tárgyak jó része az ember függvénye, emberi fantázia szülötte. Ha tehát a műalkotás kiindulópontja maga a külső világ, úgy ma a világtól kapott külső benyomások is újak. (Kivéve a természetnek már eddig is ábrázolt világát.) Azután a művész ma nemcsak emberi alkotások között, hanem *bennük* és a segítségükkel él: automobilról, repülőgépről, felhőkarcoló 50. emeletéről nézi a természetet; a filmen pedig a világítási, fény- és színhatások fantasztikus meglepetéseivel megtörve látja a világot. A világhoz való relációja tehát *objektíve* is megváltozott. (A szubjektív változásról, melyhez a filozófia segített, főntebb szóltam.)

Emellett a művész másban is korának gyermeke. Mikor hivatott és hivatatlan, avatott és avatatlan új találmányokon töri a fejét, az energiák fölhasználásának új módjait kutatja, *a művész is új energiákat akar új kifejezéshez segíteni*. Az ő energiája pedig művészetének valamennyi eszköze: a szín, a valeur, a vonal, a forma stb. A mai ember megvalósító, újító, teremtő, *nem passzív* szemlézője a folyton változó, mozgó életnek: a művész is ilyen. Eszközeivel alkotja, alakítja, ki-egészíti, gazdagítja a világot és művészetének a világát. Mint ahogy a mérnök célszerűség mellett esztétikai hajtóerőknek is szót fogad, mikor konstrukciójának: hídjának, épületének, gépének bizonyos formát ad, úgy a festő vagy szobrász munkájának megjelenési formáját sem a tárgy határozza meg, hanem ugyanaz az *absztrakt elképzelésekkel teremtő ösztön*, mely egész világunkat újjáformálta. A műalkotás vezetője az absztrakt forma, mely a művész által születik.

Az új kép- és szoborformálás egy másik faktora az a korunkat jellemző ösztön, mely magában az alkotásban, az *újat-teremtésben* talál kielégülést. Új lehetőségek után kutatni, új viszonylatokat teremteni, új szenzációkat találni; kiépíteni önmagunkból valamit, ami még nem volt, megvalósítani olyan formai (színbeli, valeurbeli stb.) absztrakciókat, melyek a *képen, a szobron át lesznek realitásokká* s azon át helyezkednek el a világban, mint új objektumok. Mert elhelyezkedve az életben, annak kétségtelenül alkotóivá lesznek. Hány olyan közismert plakát van, mely szín-és vonalösszeállításával annyira belerögződött a többi, külsővilágbeli élményeink közé, hogy lényegesebb helyet foglal el közöttük, fontosabb asszociációs alanná lesz sok természeti élménynél.

A szín, a valeur, a vonal, a forma – nem is szólva az arányról, ritmusról, mely csak az emberi alkotáson keresztül van – nemcsak a természet világa révén, hanem *önmagában* is él, alakítható, esztétikai objektum teremtésére használható. Ma a művész is fölfedező, kutató, konstruktőr s örömet leli azokban a fölfedezésekben, melyekhez az ő különleges energiái, alakító eszközei segítik. *A mű legfontosabb kritériuma és megbírálásának szempontja az, hogy saját törvényében annyira organikus és teljes legyen, mint a természetnek minden alkotása* (az is a saját törvényében tökéletes!) *s így a természet alkotásai mellett mint egyenrangú teremtmény állja meg a helyét.*

(Új Szín, 1931.)

A XX. század művészete

A művészet rendeltetése, hogy a bennünket körülvevő világot nekünk lelkileg lakályossá tegye. A tudomány átalakítja a természeti valóságot, az ember testi, fizikai szükségleteinek szolgálatában. A művész a lelki szükségleteket elégíti ki, átemberesíti, amit a tudomány alkot. A művészet az ember lelki, érzelmi világának vetülete és így sokféleségében is egységes, függetlenül attól, hogy milyen anyagban nyilvánul meg. Hogy melyik művészet hol és hogyan avatkozhat be a nekünk

való világ kialakításába, azt az egyes művészetek anyaga, termelőeszköze dönti el. De miután egy korban valamennyi művészet azonos forrásból, az emberi lélekből ered, tartalmában és formájában rokonszellemű lesz.

Az egyes művészetek anyaga – az anyag adta formálóeszközök – döntik el, hogy az a művészet mit és hogyan tud megvalósítani az emberi lélek sokféle megnyilvánulásából, hogy a lelki élet melyik területét képes tükrözni. A „mit”-re a korszak szellemi beállítottsága van befolyással. A „hogyan”-ra az anyag mellett a formában rejlő kifejezés is hatással van. A formából, ha olvasni tudunk benne, visszakövetkeztethetünk valamely történelmi korszak emberére.

A lelki tartalmak visszaadására, kifejezésére ősidőktől fogva eszközöket keresett, talált, készített az ember. A barlangképekhez, később a totemfaragásokhoz, még később az agyagedények díszítéséhez és bizonyos hangok, ritmusok visszaadásához szerszámokat talált magának. A szerszámok az idők folyamán tökéletesedtek. A tam-tam dobtól, nádifurulyától nagy az út a mai precíz és bonyolult hangszerekig.

A XX. századot gépi korszaknak szeretjük nevezni. Gépinek azért, mert az emberi tevékenységnek automatizálható részét, a fizikai erőt kívánó munka javarészét, de még a szellemi munka mechanizálható részét is szellemesen szerkesztett gépeinkre hárítjuk át. A mechanikus munkát már jó régen, de különösen a XIX. században az ember fokról fokra a gépre bízta. Az új az, hogy ma már oly tökéletesek gépeink, hogy a legbonyolultabb, legprecízebb munkát, munkafolyamatot bízást hagyhatjuk rájuk, mert jobban, pontosabban elvégzik azt, mint jömagunk.

A gép birtokba vette az ember életét. Géppel ébredünk, élünk és alszunk el mindennap. Géppel írunk, olvasunk (írógép, rádió, televízió stb.), számolunk, közlünk, hogy csak a szellemi kényelmet szolgáló dolgokat soroljam. Hiszen se szeri, se száma a testi kényelmet szolgáló gépeknek. Gépi korban élünk, mégha az emberi élet alapfunkciói, fizikumunk, agyának szerkezete nem is gépesíthető. Az életforma megváltozik, de a lelki életet mozgó örök emberi dolgok: szerelem, születés, növekedés, elhasználódás, bizalom, félelem, halál nem változnak meg lényegükben. S a szellemi élet többi mondanivalója mellett, ezeket önti korszerű formában minden idők művésze.

Az új életformának, életszéméletnek formában új művészetet kell kialakítania. A rettenetes káosz, mely a század eleje óta a művészetben mutatkozik, a vajúdnak tektonikus erejű megnyilatkozása. Nem tagadjuk, hogy ez a vulkanikus erejű földindulás már eddig is gyönyörű káoszvirágokat hozott napvilágra. Az új művészet alakulóban van, s más lesz, mint bármely eddigi kor művésze. Ennek az új művészetnek ma már mutatkozó tendenciáival, pozitív megnyilvánulásával szeretnék most foglalkozni, a bennük rejlő rend és rendszer nyomait felkutatni. (A nyilvánvaló negatív jelenségek elmarasztalására nem érzem magam jogosultnak, mert valószínű, hogy nevelésemből származó elfogultságom akadályoz abban, hogy megértsem a bennük rejlő szándékot.)

A XX. század művészetének megalkotásában az alkotó ember használatba veszi az egész lélekterét, amit századunk rendelkezésére bocsájtott. Tehát a magateremtette gépeket is. Vegyünk sorra pár új jelenséget, melyeket az utóbbi évek a művészetben felvetettek.

Londonban a Buckingham palotával szemben egy minisztériumi épület földszintjén volt egy kiállítás „Kibernetikus művészet” címmel. Kibernetikus vezérlésű szerkezetek padlón, falon levő papírlapokra írták, festették mozgásukat, s az elmozdulás nyomában ábrák, rajzok, színvariációk keletkeztek. A mozgások haladó ismétlődésében, s elfordításában bordázott rajzú felületek formálódtak, igen ötletes, szép mintákat alkotva. A mozgásokat emberi ütemezéssel, vezérléssel az ember adagolja a gépbe, s a gép variálja, vezeti le azokat, kibernetikus kapcsolódásokkal, folyamatokkal. Egész sor különbözőképpen variált rajzot, ábrát, színeket mutattak be ezen a kiállításon, s nem egy közülük újszerű és szép volt.

A Jaquard kártyasort, a gépzongora kártyarendszerét is ember készíti el és gép vezeti le. De ezekben a gép egy adott folyamatot kártyahíven reprodukál. A kibernetikus vezérlésnél a gép szerepe sokkal bonyolultabb: ha emberi vezérléssel is, új formációkat kreál, maga alkotja a keletkező formasort.

Egy diavetítésen nemrég képeket mutattak be, amelyek úgy keletkeztek, hogy lencsén, prizmán át és közvetlen rásugárással, fényeket, színeket, formákat sugároztak egy vagy több felületre. A fényeket hol bontva, tompítva, árnyalva, hol teljes hatásfokig sűrítve, hol játékosan rezgetve, hol harsogó erőig felfokozva vetítették, azután lefényképezték. Moholy-Nagy László kísérletezett

a bauhausi időkben ilyesmivel és fényképezett ily módon képigényű dolgokat. Ezek az itt vetített képek a technika fejlődésének megfelelően színekben, árnyalatokban gazdagabbak voltak azoknál.

A párizsi „Art nouveau” múzeumban kiállított mobilokon mozgó, forgó alkatrészek fényvel, színnel átvilágítva vetítődnek a falfelületre. – Calder mobiljait a szél mozgatja és teszi elevenné. De kár tovább sorolni, hiszen az utcán minden este találkozunk vezérelt, mozgó fényjátékokkal. Azok hozzátartoznak a mindennapi életünkhöz.

Külön kell még megemlíteni a filmet, mely a XX. század művészetének mind önállóbban alkotó területe, mert formai és tartalmi élményanyagot tud nyújtani. Egy kísérleti kisfilm vetítettek nemrég. A színek és rajz áradata fölfestve, letörülve állandóan folyt rajta. Felfutott egy rajz, színeződött; átszíneződött más harmóniába, a rajz átformálódott, más színhanggal új színorgia színezte. És így tovább. Fél óra hosszat folyt és oldódott a rajz, gyúlt és oszlott a szín. Valami izgató, lenyűgöző folyamat játszódott le az ember szeme előtt. Telített élmény volt. – A rajz és mesefilmek is fantázia teremtette világot varázsolnak elénk, új, maradandó emlékeket őrzünk meg magukban róluk.

A XX. század művészetének egyik jellemzője a gépesítés, mechanizálás mellett, az anyagok szerete, kultusza, néha túlzott hangsúlyozása. Az egyes művészetekben használt anyagok kiindulási forrásai nemegyszer ihletői művészi alkotásoknak. A forrasztó pisztolytól, a fényképtől, filmtől, a mobilig, kibernetikáig, a vakolókanáltól az üstdobig minden jó arra, hogy emberi vezérléssel művészet keletkezzen belőle. A festészetben még a homokkal, kavicssal, emailal, lakkal stb. való festés is alkalmas művészi alkotás létrehozására, ha a hangsúly nem a készsége van, ha a burok nem álcáz belső ürességet, ha a felhasználó anyag tudatosan érlelt emberi tartalmat segít megvalósítani.

A véletleneknek, véletlenül létesülő formáknak is szerepe lehet művészi alkotás létrejöttében. Nemcsak a környezetünkben véletlenül keletkezett, megjelenő és észrevett formákra gondolok, mint amilyenek a természetben gyakoriak (pl. fák törzseinek, ágainak, gyökerének rajza nekünk véletlenül jelenik meg), sem amelyeket emberi alkotások (pl. épületek, városképek, neonfények, plakátok, stb.) visznek bele környezetünkbe, hanem azokra, melyek szemünk láttára keletkeznek, például a kaleidoszkópban vagy fények tükrözésekor, esetleg a vakolókanál véletlen játéka révén falfelületen, és az alkotás folyamán használt anyagokban. Ezek mind ihletők lehetnek, termékenyíthetik a képzeletet, ha tudatosan felhasználja azokat és nem véletlenül maradnak benne az alkotásban.

A képzőművészetben különböző anyagok használata arra vezet, hogy a régi megkülönböztetések, műfaji határok fellazulnak, elfakulnak, a műfajok összerázódnak, új értelmezést kapnak. A képzőművészet és iparművészet relációjában mutatkozik leginkább a műfaji eltolódás és elbizonytalanodás. Mikor szűnik meg egy művészi alkotás képzőművészetnek lenni, és mitől válik iparművészetté? (Persze, helytelen dolog a minősítés, különösen, ha az értékítéletet is takar. A művészet egy, és független attól, hogy milyen anyagban valósul meg!) Az iparművészetben az anyag s a tárgy rendeltetése nagyobb hangsúlyt kap. (Használati tárgynál a gyakoríthatóság fontos kötöttség.) Az iparművészeti alkotás az egyes daraboknál érheti el a képzőművészet szintjét. Az anyaghoz való nagyobb hozzáértés miatt itt az iparművészt előnyben van a képzőművésszel szemben, aki viszont kisebb kötöttsége miatt, szabadabban alkot: az érzelmi, gondolati mondanivalót nagyobb szabadsággal, a formában rejlő kifejezést nagyobb intenzitással juttathatja érvényre. A művészi teljesség, az esztétikai mérlegelés azonban olyan kategória, melynek alapján egy mértékkel mérhetjük az iparművészet, képzőművészet, de még bármilyen most felmerülő, új művészi próbálkozás értékét is. A jó iparművészet, alkalmazott művészet éppúgy mélyből fakadó emberi tartalmat tükröz, mint bármely más művészet. Formai megnyilvánulásaiiban rokon lesz akár az építészettel, de még a zenével is. A ritmikák, harmóniák hasonlítani fognak egymáshoz: hiszen egy töből fakadnak. A művészetek között a rangsorolás értelmetlen dolog, hacsak nem abból a szempontból, hogy egy-egy művészeti ágban vannak magasabb rendű és piacra szánt, alsóbbrendű alkotások. Ha majdan megépül a XX. század katedrális (nem fontos, hogy milyen célt szolgál) lehet, hogy egy-egy színes üvegablak kifejezésben felülmúlja majd az éppúgy hagyományos, díszítő célú freskót.

Miután a művészet rendeltetése, hogy a világot az emberhez alakítsa, egy-egy művész tevékenysége sem szorítkozhat egy műfajra, művészetre. A művészek e század eleje óta átlélik a határokat, s ha elő is fordul, hogy kellő szakmai ismeret nélkül nyúljanak szomszédos művészetekhez, általában

eleget tesznek a mesterségi kívánalmaknak, nem egy esetben a mesterségen belül is újítanak, forradalmasítanak.

Fernand Léger egy alkalommal azt mondta: „Adjanak nekem egy zsák kést, és én azokkal a késekkel képet csinállok.” Le Corbusier kitűnő alkotásokkal ajándékozta meg az építészetet. Építész volt, de mellette újra törő képeivel és szobraival is hozzájárult századunk művészetének kialakításához. Lurcat is építész volt, mégis szőnyegeivel és gobelinjeivel erősen hatott az új művészet kialakulására.

Még két magyar vonatkozású példát hoznék föl: Kemény Zoltán képzőművészetnek szánt fém fantáziái, melyek nekem az erdélyi népművészetet idézik, és amellet térben, formában tökéletesen megoldott felületi játékok, művészi élmények, képzőművészetnek vagy iparművészetnek minősülnek-e? Értékben elmaradnak-e Kovács Margit mesét mondó kerámiái mellett, mert azok konkrétebbek. – Vasarely grafikái és képei igen rafináltan megalkotott, ritmikus élmények. Nem egy XX. századi művész adta-e bennük hozzájárulását a század művészetéhez, amely keletkezőben van?

Tanulmányom további részében az emberre, a XX. század emberére próbálok figyelni, és választ keresni arra, hogy milyen formaforrásokból táplálkozik, milyen szellemi rugók alakítják a XX. század művészetét, hogy a művészet további alakulásának ebből folyó törvényszerűségeire vonjak le következtetéseket.

Minden szellemi tevékenységet, így a művészetet is az agy belső mechanizmusa vezérli. Az ösztön és tudat bonyolult kapcsolata jellemzi ezt a tevékenységet. Az ösztön veti fel a művészet tartalmi és formai invencióit. Az úgynevezett ihlet, mikor a tudat szemét lezárva az ösztönnek engedünk szabad folyást, fontos gerjesztője a művészetnek. Az ösztön munkája bizonyos fokig automatikus. Az ösztön szülte gondolatból úgy lesz művészi alkotás, hogy a tudat is belekapcsolódik az alkotás folyamatába. A tudat teremt rendet az ösztön fölvetette hangzások, látomások, formák képzeletvilágában: érlel, mérlegel, vezérel. Még saját működését is ellenőrzi, rendszerezi. Az ember megismerő és alkotó tevékenységét a maga alkotta rend és rendszer szerint vezérli.

Miután a művészet a forma közvetítésével fejezi ki mondanivalóját, először a formával, annak forrásaival foglalkozom. Ezek a források igen különbözők. A rajtunk kívüleső világ formái természetesen hatnak képzeletünkre, de minden felhasznált forma átmeny ösztönünk, tudatunk szűrőjén, amíg művészi formává érlelődik. Az emberi fantázia legalább annyi formával gazdagítja a művészetet, mint a külső világ. A képzőművészetben, díszítő művészetben például a geometriai szerkesztés, statika, dinamika, harmónia, ritmus stb. emberi forrású formákat alakítanak ki, s ezek szerveződésben kapcsolódnak az ember világához, mint a kívülről asszimiláltak.

Gépeinkkel ma már a természetből is sokkal többet megismerhetünk, mint régen. A mikroszkópon át egészen új, csodálatos formaélményekben részesülünk, s a fényképezőgéppel rengeteg új formát örökítenek meg a kutatók, a sztratoszférától egészen a tengerfenéig. A biológiának, fizikának, kémiaának számos folyamata formateremtő. Ezek a formák ott, ahol keletkeztek, ok és okozati kapcsolatban vannak. A művészet absztrakciójában, ha szerepelnek, új értelmet kell hogy kapjanak.

Minden kornak megvan a maga formavágya, formaigénye, s a természet gazdagságából minden kor művészete – ha él vele – azokat a formákat használja fel, melyek a kor forma-kívánságának megfelelnek. Nem véletlen, hogy a barokk felfedezte a gomolyfelhőket. Hogy valamely kor formaigényét hol és hogyan elégíti ki, a végtelen lehetőségekkel hogyan él, az a kor szellemi beállítottságától függ. A művészet, a tudomány, a technika a kor emberét vetíti ki, képviseli a bennünket körülvevő világban. Ha korunk művészetét akarjuk megérteni, a kor emberét, annak gondolkodásmódját kell elsősorban megismernünk.

A múlt század eleje óta a természettudományos világszemlélet nyer mindinkább teret az emberek gondolkodásában. Ez a világgal szemben való állásfoglalás – gondolkodási rendszerünknek ma is egyik sarokpillére. Ha tehát a sok fonalat, melyből művészetünk összeáll, egységes szövetté akarjuk összeszőni, fogadjuk el a természettudományos szemléletet központi gondolatnak, vezérfonalnak.

A természettudományos gondolatból fakad a funkcionálizmus. Az, hogy ugyanúgy, ahogy a természetben, úgy az emberi alkotásoknak is funkcióknak, célnak, rendeltetésnek kell kifejlesztenie, irányítani, alakítania azt a tárgyat, formát, szervet, mely valamely felmerülő feladat, szükséglet, meg-

oldását, kielégítését maradéktalanul teljesíti. A művészet és a mérnöki tudomány egyik feladata, hogy a világot az emberhez idomítsa, emberszabásúvá alakítsa. Testünknek, lelkünknek vannak itt igényei. A feladat már ezeknek kielégítésében is igen bonyolult. De a természet példájából folyóan igények lépnek fel a keletkező alkotás felépítésével, szerkezetével és formájával kapcsolatban is. – A természetben minden élő vagy nem élő tárgy anyagából, keletkezéséből folyó törvényszerűségeket követ, s ezek alakítják ki a formát, mellyel a világban megjelenik. Az emberi alkotással szemben is igényelnünk kell, hogy az saját törvényében legyen teljes, és mint organikus alkotás beilleszkedjen a természet alkotta világ rendjébe, megállja a helyét mellette. Organikusnak akkor hat egy termék (legyen az mérnöki vagy művészi), ha a maga célján, rendeltetésén túl szerkezetében, megjelenésében anyagának, technikájának követeléseit is tökéletesen kielégíti: anyagszerű.

A század elején az építészetben például a funkcionalizmust úgy értelmezték, hogy az épület, a lakás legfontosabb feladata, hogy az ember testi szükségleteinek megfeleljen. A lakás tervezésénél mérték a légköbmétereket, de még a legökonomikusabb lépésszámot is. A lakógép fogalma ekkor keletkezett. Azóta az igények száma és jellege kiegészült, és mind fontosabb szerep jut a szépnek. Ma már a gépeket a célszerűség mellett esztétikai szempontból is alakítják (ipari formatervezés). A funkcionalizmus konstrukív szemlélete s a kötöttségektől való szabadulni vágyás, a fantázia esztétikai gondolata nem egyszer kerül egymással konfliktusba. A mérleg két serpenyője ritkán van egyensúlyban, s a hol ide, hol oda való kilengés jellemzi az új művészet fejlődését. A ráció és a képzelet vezette esztétika hintamozgás viszi azt lépésről lépésre előre.

Az építészetben mutatkozik ez legpregnansabban. A század húszas éveiben fellépő „Zweck Kunst” az alapokig letisztította az építészetet. Kockaházai riasztóan ridegek, sivárak voltak, s mivel a háború után épültek, a gazdasági szempont kapott nagyobb súlyt, szemben az esztétikával. A vasbeton adta szerkezeti lehetőségek kiaknázását ugyan megkezdték már, de az akkori technikai adottságokból következően, ez még alacsony fokon állt.

Az anyag ismerete és a technika fejlődése azóta már nagy lépéssel vitte előre az építészetet. A beton, vasbeton, héjbeton, acél, alumínium, szegecselt vas stb. szinte korlátlanul alakítható, s az épület belső organizálására szerkezeti felépítése végtelen lehetőségeket nyújt a mérnöki-művészi fantáziának. A belső játék szinte a természet erőjátékaival vetekszik.

Az anyag mellett funkcionálisan értelmezendő, az épület formai megjelenését meghatározó építési technika. A vasbeton korszak elején az acélvázal erősített betont a helyszínen döngölték deszka-szerkezetbe, alakították fallá. Ma már mind nagyobb elemeket géppel készítenek gyárban, a rendeltetési helyen pedig gép rakja egymásra és szereli össze azokat. A lakóépület eleme rövidesen a készen szállított lakáskaptár lesz, melyet az épületen egy tagban raknak egymás mellé és fölé. Az építész szerepe, az elosztás megtervezése mellett, mind jobban a folyamatok sorrendjének ütemezése és ellenőrzése lesz.

Az anyag és technika erősen kitágította a téralkotás és az esztétikai formálás kereteit. A képzelet nem tudja túlszárnyalni a lehetőségeket. Ezekkel a lehetőségekkel nálunk még alig élnek, nyugaton pedig nem egyszer visszaélnék. A vasbeton nyújtotta szabadsággal az építészek épületeiket szinte szabadon mintázzák, mint szobrász a szobrát. A régi építészetben az anyagnak, technikának gyakran meghatározó szerepe volt a stílus kialakításában. Ma, amikor minden lehetséges, az anyag, a technika nem köt eléggé, nem irányít. Szinte jobb volna, ha jobban kötne.

Ma az épület belülről kifelé épül. Az esztétikai funkció az épület rendeltetése, tartalmi mondanivalója kialakításába jobban beleszólhat. A belső organizmus dönti el, vagy legalább befolyásolja külső megjelenését. Más organizmus a lakóház, irodaház, és más a színház, stadion, a középületek, szállodák és főképpen más a gyár. Ma már mindenütt találkozunk jó és szép megoldásokkal, de érzésem szerint a gyárépületeknél csendül ki legjobban a XX. század hangja.

Korán volna még századunk építészetében, alakuló formarendjében a kor stílusát megkeresni, de egy-egy nagy építőművész munkássága révén már felfigyelhetünk tendenciákra. Mies van der Rohe toronyházai, melyek zárt hasábformájúak és fémmel, üveggel burkoltak, határozott hangot jelentenek városegyütteseinkben, valamint Saarinen New-York-i repülőállomása – ezeknek szinte ellentéte – a maga testekhez formált dinamikus külsejével. Szintén egy hang, mely csak a mi századunkban keletkezhetett. E két véglet között sok igen szép épület keletkezett szerte a világon, hol a statika, hol a dinamika elvég hangsúlyozva, új formaötletekkel, új esztétikai hanggal. A korszerű, szép még csak alakulóban van. De az anyag és technika szeretete, kultusza már ma is jelleget ad neki.

Hogy a funkcionalizmus elvét még jobban megvilágítsam, egy példát veszek az alkalmazott művészetek területéről: ma valamennyi művészet az anyag, technika, struktúra mítoszában él. Különösen az alkalmazott művészetek, hiszen azok egy burokban születtek az építészettel, testestvérei annak. Természetes, hogy a testvérművészeteknek alkalmazkodniuk kell a hajlékot adó építészethez.

A színes üvegablak szerepét, jellegét próbálom most a funkció szemszögéből elemezni. A színes üvegablak ablaknyílása az épületnek, és így szerves része annak: külső formájában, arányaiban, belső beosztásában alkalmazkodnia kell ahhoz. (Az alkalmazkodás a gótikában valósul meg a legtökéletesebben, mert ott az épület kőszerkezete beleépül az ablakba.) Az ablak keretrendszere az épület külsejének, de belsejének is alkotóeleme. Az üvegeknek tartószerkezete, de tagolója is az épület, és így az épületnek és képeknek egyaránt kialakítja formavilágát. – A színes ablaknak legfontosabb funkciója, hogy színharmóniájával, színelosztásával a belső tér szándékolt hangulatát támogatja. Az üvegek formájában nem függetleníthető tehát sem a keretétől (az épülettől és a tartó szerkezettől), sem az üvegdarabokat összefogó rögzítőanyagtól (ólom, cement stb.). A kép formai megjelenésére mindezek visszahatnak, s célszerű, ha formaadásukat a kép tervezésénél felhasználjuk, kiegészítve a kívánt tartalmi mondanivalóból származó formákkal. Ha az alkotás minden funkcionális igénynek eleget tesz, akkor épül be szervesen a környezetébe és lesz egyúttal a saját törvényében teljes.

A többi alkalmazott művészetnél is érdekes és hasznos volna a funkcionális kívánásokat nyomon kísérni, és a kapcsolatokat levezetni, de ez túlságosan kitérít a tanulmányom keretét és keveset adna hozzá gondolatmenetem elvi részéhez.

Ezzel a tanulmánnyal megérteni és értelmezni igyekeztem egy folyamatot, melyet a század eleje óta alkalmam volt figyelemmel kísérni; szinte a forrástól máig nyomon követni. A művészetet természetesen hagyni kell a maga ösztön-szülte pályáján kifutni. Ha tudatunk időnként regisztrálja is a meglevő és keletkező dolgokat, ne azért tegye azt, hogy a fejlődés menetét megkösse.

Remélem, sikerült tanulmányommal századunk művészetének jellegét, lényegét kitapogatnom és ezzel hozzájárulnom az új művészet jobb megértéséhez.

Egy nagy művészi korszak épül a század eleje óta. Sok fogalmat kell átfogalmaznunk, sok értéket átértékelnünk ahhoz, hogy elfogulatlanul ítélhessünk és vehessünk részt az építkezésben. Ebben a zajlásban sok régen helyesnek hitt elv kerül a lomtárba, és sok évszázadokig elvetett szempont újra a felszínre. De ahogy századunk életformája is lassan alakot ölt, úgy művésze is keletkezőben van. S ha saját fejünk fölött nem döntjük össze az egész kártyavárat – feltárt és még feltáratlan csodálatos lehetőségeinkből kiformalódik majd a XX. század művésze.

(Párizs, 1968.)

Természetelvűség és absztrakció

„Ein wunderbares Gebilde der Schaffenden Natur.” Ezzel, a szinte fárszának hangzó frazeológiával hozta hozzám nap mint nap francia internáltságunk alatt egy német professzor a természetnek csodálatosnál csodálatosabb alkotásait. Medúzát, rákot, tengeri sünt, kagylót, cápatojást, a tenger képződményeit, a bresti öböl partján; bogarat, hernyót, lepkét, követ, virágot a lanveoci vár udvarán. És minden alkalommal lelkesen magyarázta, hogy a természet mily gondosan és ökonómiával látta el teremtnéyeit mindennel, ami működésükhöz, fennmaradásukhoz szükséges. És, hogy ez a természeti gondosság nemcsak logikus, de szép is. Engem is rávezetett, hogy ilyen szempontból figyeljem, tanuljam a valóságot.

E napokban J. S. Bach H-moll Miséjét hallgattam a rádióban. A teremtő természetnek milyen csodálatos megnyilatkozása ez is. Hiszen az ember és mindaz, amit az ember alkot, közvetve a teremtő természet műve.

A természet megismerésében ma már messzire jutottunk, mióta mikroszkóppal, atombontással,

sztratoszféra szondázással sikerült a mélyébe és magasába behatolnunk. Tanultunk, tanulhattunk belőle sokminden hasznosat.

A fogságban fűt, fát, tücsköt és bogarat, mindent, ami a kezem ügyébe került, tanulmányoztam, lerajzoltam és élveztem, csodáltam a természet gondolkodását, gondoskodását. Élveztem, hogy milyen rend, rendszer, szerkezetiség van minden, a természetben megjelenő dologban, jelenségben. Még az öndíszítésben is figyeltem a formák keletkezésének útját. – Az állati csont metszetét is kirajzoltam egy anatómiakönyvből, csodáltam, hogy a csonttrészecskék elhelyezkedése a csont burkán belül mennyire szigorúan a statika és dinamika ismert törvényeit követi.

Együtt voltam internálva egy müncheni bajor festőművészrel, aki a természet megoldásaiból próbálta levezetni az emberi gépek leghelyesebb megoldását. Az áramvonalas autókarosszériát ő már akkor (1916-ban) megrajzolta. (1921-ben könyve jelent meg ilyen irányú tanulmányairól.) A természet-tudományos gondolkodás végső kicsendülései voltak ezek az eredmények, és itt válik el tőlük, itt lesz nyilvánvalóvá a különbség természetelvűség és természetmásolás között. A század elején megjelenő funkcionalizmus és bauhausi gondolat már a természetelvűség szellemében fogant.

Ma túljutottunk a természeti analógiák keresésén, de el kell ismernünk, hogy az indulásnál megnyitott profitaltunk a természet leckéjéből, és mennyi profitalnivalónk maradt még mindig. A repülőgép útja az ikaroszi gondolattól, a madárszárnytól, a mai, léglökéses repülőgépig, példa arra, hogyan alakul, születik az emberi forma. Kezdetben propeller hajtotta a levegőt a madártól tanult szárny alá és vitte előre a géptestet. Madár jellegű volt az aeroplan is. Ma megtízszereződött a sebesség és a magasság, rakéta jellegűt kapott a gép, és szivar-rakéta formát vett fel. Elcsökevényesedtek a szárnyak, a természetelvűséget elhagyva természetelvűvé lett a gép.

A holt-tengeri sün tüskéitől megfosztott burkolata csodálatos kupola-képződmény. Lyukacsos vízáteresztő nyílásai gyönyörű példái lehetnek a díszítő rajznak, a természet öndíszítésének. Feladatuknak tökéletesen megfelelnek, a természet törvényeit pontosan követik ezek a mézsköböl épült, élő állatot őrző védőszerkezetek. Ezért organikus a hatásuk. Ismerte ezeket Nervi is. Hogy mennyire hatottak rá, mikor tetőszerkezeit, kupolaszerű boltozatait tervezte, ezt nem tudjuk. De annyi bizonyos, hogy előregyártott, betonelemből összerakott, fölső teret fedő, lezáró boltozatai, kupolái éppúgy követik *saját* anyaguk és statikájuk törvényeit, mint a tengeri sün burka, és mert saját törvényeit követik, lesznek természetelvűek.

A természetben minden lefordítható a fizika, a matematika nyelvére. Az emberi alkotások megtervezésénél a sok funkcionális mellékszempont mellett, melyeket az alkotás célja, rendeltetése diktál, a kiindulás a fizika igényvilága, mely a matematika nyelvét érti. Hogy az erők játékát nyomon kövessük, nagyobbára kell is, hogy erre a közös nevezőre hozzuk, erre a közös nyelvre lefordítsuk. Ezen belül minden feladatnak sok variánsa van. Azért kísérletezünk, szelektál az ember, hogy a szerinte leghelyesebb megoldást megtalálja. A természet is ezt teszi: sok variánsot produkál, melyekből a legéletrevalóbb viszi tovább a láncot. Minden, amit a természet alkot, a saját törvényében teljes. Az emberi alkotások úgy lesznek természetelvűek, a természettel azonos értékűek, ha saját törvényüket tökéletesen követik, ilyen-olyan okból nem csúsznak át más törvény, rendszer területére. A képzőművészetben például az anyagszerűség ilyen saját törvény. Nem anyagszerű, ha egy épület más térben megjelenő valóságot, például barlangot imitál, ha tele van rakva az épület jellegét cáfoló, leromboló díszítő formákkal, az épület formavilágát meghazudtoló dekorációval. Ennek számít az is, ha akár festészet, szobrászat címén természeti formák jelennek meg az épületen, hacsak nem tudjuk az épületen, zárt felületén, térben meggyőzővé tenni azokat.

Ha szobrászati vagy festészeti alkotások a valóságban mint tárgyak jelennek meg, megint csak az kell, hogy ösztönös igényünk legyen, hogy azok illeszkedjenek bele organikusán az adott környezetbe, ugyanolyan természetesen ható tárgyai legyenek a világnak, mint a természetnek emberi beavatkozástól mentes alkotásai. A természetben is, ahol mint tárgyak megjelennek, így állják meg legtokéletesebben a helyüket.

Az emberi értelem vezet a tudományhoz: a valóság megismeréséhez és megértéséhez; a bennünket körülvevő és bennünk levő valóság megismeréséhez és megértéséhez. Extrospektíven és introspektíven. A tudomány objektív; szubjektív a művészet, de mindkettő antropocentrikus, emberközpontú. Az antropocentrikusság nyomait még a tudományból sem tudjuk egészen kizárni, kiküszöbölni.

A tudomány a természetadta elemek segítségével építi, átépíti, alakítja a valóságot embernek valóvá, a művészet lelkileg, érzelmileg igyekszik emberszabásúvá áthangolni azt, az „életbe behazudni

a harmóniát”, vagy az ember alkati beállítottságától, világlátásától függően a diszharmóniát. Mert a természet lélektelen, objektív. Kaotikusan tele van zsúfolva mindenféle jóval-rosszal: A „struggle for life” törvényei uralkodnak rajta. Kitérésében gyakran el is pusztítja teremtményeit. (A mitológia és vallástörténet arról regél, hogy a primitív ember emberi tulajdonságokkal, szándékokkal ruházta föl a természet teremtményeit, megszemélyesített jelenségeit.)

Az ember visszahat a valóságra. A tudomány és a művészet belső világunkat vetíti ki, képzeletünk világát valósítja meg környezetünkben. Hogy ezt tehesse, segítője a forma, mely fejlődése különböző fázisaiban, korszakaiban tükrözi az embert. A formavilágán át közelíthetjük meg az embert legjobban, mert az keletkezik legsponatánabbul. Vonatkozik ez a műszaki alkotásokra, a tudomány világára éppen úgy, mint a művészetre.

A képzőművészet területén az emberi alkotások hierarchiáját az építészet koronázza. Hozzá alkalmazkodik, azt kiegészíti a többi, az építészetten szerephez jutó művészet: a díszítő művészet, mely csak formában kapcsolódik az építészethez és a festészet-szobrászat, melyekben tartalmi igények kapnak hangsúlyt.

A művészet, de a tudomány is belső világunkat vetíti ki, valósítja meg környezetünkben. Ahhoz, hogy meg tudjuk valósítani elképzeléseinket, ki tudjuk fejteni magunkat, nyelvre van szükségünk. Közvetítő nyelvre. Az irodalomban éppen úgy, mint valamennyi művészetben. Értelmi kifejezésre a folyó nyelv szolgál, érzelmi dolgok közlésére a formák nyelve. Még az irodalomban is elválik egymástól a kettő. Az irodalomban a formanyelv a lírában, a költészetben kap hangsúlyt. A zene formáló eszközöiről sok élő ismeretünk van. Formát alkotó elemei századok óta ismertek. Ha változnak, módosulnak is, és alkalmazkodnak a mindenkori emberhez, lényegükben megmaradnak érzelmeik keltésének és kifejezésének közérthető eszközei, közérthető közvetítői. Az építészet formanyelve: a tér, az arány, a ritmus a fejlődésben csak számszerűen változik. A technika fejlődése, s a társadalmi igények csak a méreteket befolyásolják, a formákban kifejezést nyerő tartalmat nem.

A festészet és szobrászat formanyelvét még alig ismerjük. Századunk művészeti megmozdulásai ugyan sokat tettek, hogy közelebb jussunk a formai tartalom megközelítéséhez, de messze vagyunk még attól, hogy ezt a nyelvet egyértelműen értsük. Kötetre terjedne, ha a festészetnek és szobrászatnak formát képző elemeivel bővebben akarnék foglalkozni. Így inkább pár kiragadott példán próbálom ezeknek a formáknak eredetét, jellegét, lényegét megközelíteni.

Absztrahálás = elvonás, elvonatkoztatás. Az emberi agy természetes funkciója. A gondolat absztrakció. Az absztrakt művészetben, ahogy mostanában használjuk a kifejezést, szó sincs absztrakcióról, mert az absztrakt művészet elvonatkozott, de *eredetéhez kötött* művészet lenne, míg a nonfiguratív művészet ezt a kikötést nem ismeri: kapcsolata kizárólag az alkotójával van, annak lelki tartalmát vetíti ki a valóságba. A Formáló elemek keletkezhetnek absztrakcióval vagy spekulációval, de a hangsúlyt nem a keletkezésén van, hanem azon a tartalom, amelyet a formaelemek hordanak és melyeket segítségükkel ki tudunk fejteni.

A vonal a festészetben, szobrászatban mozgást érzékeltet. A fizikában úgy definiáljuk, hogy az elmozdult pont nyoma. Ha szemünk nyomon kíséri, mozgást érez. Absztrakció? A valóság mozgásából is absztraháljuk. Ha a szél mozgatja a lombokat, folyása mozgatja a vizet stb., valóságos mozgást kísér a vonal. A művészetben mint kifejező eszközt tárgyi kapcsolataitól megfosztva használjuk.

Vegyünk egy másik példát, ahol szintén fizikai jelenséget viszünk át absztrakció formájában a valóságból a művészetbe, és ahol a fizika is tápot ad a formaelem természetének fölismeréséhez. A fizikában a szín a prizma színeinek sora. A meleg vöröstől a hideg kékig sorakoznak a színek a prizmán, s nemcsak hatásukban hidegek és melegek, hanem még tényleges hőmérsékletükben is lemérhetően viselik pszichikai hatásuk jellegét. Absztrahálhatjuk a színt, ha sokkal áttételesen is, a valóságból, ha meg tudjuk tisztítani a hozzáragadt csökevényektől, az asszociációktól és szimbólumoktól.

A megtisztított zínskála eleme lesz a művészet formakincsének és tolmácsolója az ember érzésvilágának. – Harmadiknak vegyünk egy formaelmet, mely tovább függetlenedik, önállósul a bennünket körülvevő világtól. Ez a formaelem a *ritmus*. Ritmus van a valóságban is. Minden tárgynak, növénynek, állatnak megvan a saját ritmusa. A művészetben megjelenő ritmus azonban a művész sajátos ritmusa, mely akarva, nem akarva rákerül minden alkotására. A ritmus valamennyi művészetben azonos kell, hogy legyen, mert azonos forrásból fakad. A ritmus nem absztrakció, hanem addíció: az ember a valósághoz hozzáad. Addíció egyébként minden: a technika, a természetátalakítás, s maga a művészet is és az ember minden nyoma a környezetében, a világban.

A zene és építészet is addíció a valósághoz. Ezek formáló elemeit nemigen hozhatjuk kapcsolatba természeti élményekkel. A zene és építészet egész kifejezési birodalma emberi eredetű: lelki világunk alkotása. Az táplálja és azt tükrözi. Természetes kapcsolatba hozható a többi művészet formavilágával és formálási módszereivel, s a ritmus különösen olyan formáló elem, mely valamennyi művészetben egyaránt és egyformán képviseli az embert.

A valamely korra jellemző formák adják a kor stílusát. A művészet, tudomány, filozófia, világnézet, életforma mind résztesz a stílus kialakításában, hiszen mindez belső világunk katlanában forr. – Hosszú idő, míg egy stílus kialakul. És az emberiség fejlődésének nem minden korszaka stílusalkotó. A stílust, kialakulásának sok feltétele mellett, száz évek érlelik. A csinált, akart stílusok tisztavirágéletek, s gyakran inkább a divat fogalmát merítik ki. A stílus nem akart dolog. Szervesen keletkezik s fejlődik ki: szerves kiegészítője a kornak s emberének. Nem külső cafrang, melyet a kor művészetére ráaggatunk, s nem egyes emberek tulajdona, alkotása, ha egyes emberek is viszik tovább a fejlődését. Stílusa a kornak van, s az alkati különbségektől eltekintve, valamennyi művész együtt alakítja, csiszolja.

A formábaöntés vágya kísérője minden időkből minden emberi tevékenységnek. Sok tanulságos példát tudnánk felhozni, hogy a XX. század embere hogyan keresi önmagát művészetének kialakítása folyamán. A századfordulón, a szecesszió idején stilizálták a valóságot. Virágot, bogarat, embert, épületet egy formaizlés sémájába kényszerítettek, ezzel gondolván stílust teremteni. Ezt a kényszert hamar lerázta magáról a valóság. Fordított előjellel a mi időnkben is történtek hasonló kísérletek. Divat volt, hogy a természetben talált ágakat, gyökereket, fakérget némi átfestéssel, átfaragással műtárgyként vittek be a lakásba. A természet igen gazdag formavilága inspirálón hathat, mindig is hatott az emberi fantáziára, de sokkal áttételesebben. A formát a tudományban éppúgy, mint a művészetben és a természetben, a feladatnak kell szülnie. Ha kölcsön is veszünk akár dekorációs szándékkal formát a környező világból, azt természeti mivoltából ki kell, hogy vetköztessük. Ha egy külső forma megragadja képzeletünket, annak belső oka van, belsőnk ragadta meg; az rezonált rá. – A természetelvűség az emberi alkotás folyamán a funkcionalizmusban nyilvánkozik meg, és az emberi alkotásoktól egy dolgot kíván meg maradék nélkül, hogy mikor megvalósul és tárgyként a világban megjelenik, saját törvényében törésmertesen teljes legyen. Csak így válhat a valóság szerves részévé.

Sok mindent megvilágít, ha az utolsó száz év művészetének alakulását az emberi gondolkodás, filozófia alakulásával hozzuk összefüggésbe. Az emberi agy, akár tudományt, akár művészetet művel, alkot, lényegében azonos mechanizmusú. A filozófia képviseli minden korszakban az emberi gondolkodást, az ember állásfoglalását a világ dolgaival szemben, és így bizonyos fokig irányítója a világ eseményeinek, harctere a világnézeteknek. A filozófia gyakran fut mellékvágányra, gyakran téved tévutakra, de mindig eleven kísérője, vezetője az emberi gondolatnak, tolmácsolója az ember felfogásának a világ dolgairól.

A XIX. század a természettudományok felvirágzásának a százada volt. A természettudományos gondolkodás kíséri végig az emberek szellemi fejlődését az egész századon.

A művészetet a XIX. század közepéig az elmúlt századok kicsengése jellemzi, ha időnként föl is csillámlik az új idők hangja. Az impresszionizmusban jelenik meg először a természettudomány nyoma a művészetben, a festészetben. A spektrum színeinek felfedezése a színbontás, a kiegészítő színek egymás mellé rakása ennek következménye, és ez megindítója a XX. század művészi forradalmának. A francia művészetben Seurat volt az impresszionizmus színelméletének földolgozója. Signac a színbontást, egymás mellé helyezést már rendszerként alkalmazta. A színek tudománya Cézanne-ban éri el legszebb kiteljesedését. Utána Van Gogh és a posztimpresszionisták már túlmennek azon, hogy a valósághűséget keressék. Már az impresszionisták is a valóságot „egy temperamentum közvetítésével” tolmácsolták. A posztimpresszionisták egyéni színvilágba írják át a képet. A súlypont az ember felé tolódott. Az alkati befolyáson túl tudatosan, szándékolatlan alakítják már a művészek a műtárgyat. A művészet embercentrikussá lett, a XX. század művészetét, annak alakulását, átalakulását ez az emberközpontúság kíséri végig. Sikamlós talaj, mert nincsen olyan ellenőrző lehetőség, mint a reprodukív művészetnek a természetben.

Mint minden nagy szellemi alakulásnak, a XX. századnak is az első lökést, lendületet a régítől való elfordulásnak, az új felé való tapogatózásnak az ösztönök adják. S az ösztönökre való teljes, ellenőrzés nélküli hagyatkozásnak első hangadója, szóvivője a múlt század végén és századunk elején a Bergson-izmus, az intuício elmélete volt.

Bergson szerint az emberi gondolkodás folyamat-teremtő fejlődés, melyen belül ugrásszerűen jelentkeznek a probléma lényegének intuitív meglátása: a szinte ellenőrzés nélkül való ösztönös ráhibázás. A Bergson-izmus a tudományban is, művészetben is új lehetőségeket tárt föl, eredményeket hozott. Túlhajtása felületességhez, befejezetlenséghez vezetett, ami a továbbfejlődést előbb-utóbb akadályozta, gátolta. Az ösztönösség különösen a művészetben szükséges tényező, de a műalkotáshoz nem elegendő. Az azonban kétségtelen, hogy a művészetnek az ösztönösség felé való átirányulása a külvilági látványtól a belvilági érzelmek felé tereli tovább a figyelmet.

Bergsonéval rokon szellemvilág hatja át a vele körülbelül egyidőben fellépő freudizmust, mely még inkább az emberi belvilág felé tereli a művészetet: az emlékezés felé, a tudat alatti álmokképek felé, a teljes passzivitás felé. Úgy keveri az emberben fölmerülő képeket, álmodott dolgokat, hogy az idő- és tér-fejezeteket összemossa és még, ha egy határozott emlékképre koncentrálna, akkor is keveri a tudat rétege alatt megjelenő egyéb élményekkel. A művészetben a szürrealizmusban valósul meg a freudizmus. Hogy a művészet továbbfejlődése szempontjából van-e jelentősége, azt nem tudhatjuk. A művészetet az emberi tudattalan felé sodorta, formavilágát fölszabadította, minnek a festészetben különösen erős volt a visszhangja, s a század közepéig megvolt a hatása. A többi, tárgyukban konkrét művészetekben hatása kevésbé mutatkozott.

Az Einstein-féle relativitáselmélet tovább lazította a művészet kapcsolatát a külső világ régtől ismert képével. Einstein a térszemlélet eddig használt három dimenziója mellé negyediknek az idő fogalmát kapcsolta be. Ez a külső világ új szempontból való megközelítéséhez vezetett. Egyúttal még erősebb szakításhoz a hagyományos szemlélettel. A tudat, sőt a tudás legalább kezdetben erősebben kapcsolódott a művészi munkához. Ebből az új térszemléletből született a futurizmus és kubizmus. (A valóság nagyobb megközelítésének ürügyén.)

A futuristák az einsteini elvek alapján (az idő fogalmának bekapcsolásával) a mozgást igyekeztek érzékeltetni, a világot mozgásában megragadni. De a valóságos, objektív mozgások mellett a belső, pszichikai eredetű mozgások is szóhoz jutottak műveikben. – A kubisták még nagyobb kalanddal indultak. Ők az elején a valóság tárgyainak minél magyarázóbb, értelmesebb leírására, ismertetésére törekedtek. A negyedik dimenziót úgy próbálták belevinni műveikben, tanulmányba, hogy az ábrázolt tárgyakat körüljárták, több nézetből ábrázolták őket ugyanazon a felületen, gondolatban átmetstették, és különböző átvágásait vitték a képre, az anyagokba. Hamar belátták ők is és a futuristák is, hogy a művészetnek nem célja a külső világ minél hivebb és értelmesebb ismertetése. Hamar rájöttek arra, hogy a kép, a szobor nemcsak ábrázol, hanem *műtárgy*, amelynek saját területén belül önálló élete van. Akarva nem akarva erre vezette rá őket a formabontásuk. Hiszen a bontás-elemekből képet, szobrot kellett csinálni és a valóság törvényei ebben nem sok segítséget nyújtottak. Eljutottak a kép és szobor önálló, embertől származó rendjének kereséséhez, korunk művészete egyik legpozitívabb eredményéhez. – Az expresszionizmusban is és a továbbiakban még sok mindenben a műtárgy-alkotás bújik meg a különböző jelszavak, izmusok mögött, ha nem is mindig megvallva. Az expresszionizmusban hangsúlyt kap a színek, formák kifejezőereje, az orfizmusban, op-artban a színek zeneiségén van a hangsúly, a konstruktivizmus az új tér-forma megkeresésén fáradozik, s az építészet felé néz, az építészetre utal.

Ezek a többé-kevésbé lezajlott mozgalmak építőkövei az új művészetnek, s ha nem tudnak azzá lenni, hamar elmúlnak, elfelejtődnek.

A filozófia, az emberi gondolat továbbra is vezetője, kísérője a művészi megmozdulásoknak. Nemcsak pozitívan, de negatívan, elfajulásaiban is. Az egzisztencializmus a „happening” kiváltója, tehát az ultra-realizmusé s a hippi-mozgalom, mely tele van tagadással, kultúra- és különösen civilizáció-izzonnyal, a teljes szabadságot hirdetve egyenes úton visz az anarchiához. Hogy múló rakoncátlankodás-e ez, az emberi természetet ficánkolódása a rend és rendszer kötése ellen, nem tudhatjuk, de jó, ha jóindulattal figyeljük a megmozdulásokat, főleg, ha a fiataloktól jönnek, mert gyakran rávetnek arra, hogy hol hibáztunk.

Azt hiszem, nem volna helyénvaló, ha most a nonfiguratív vagy konkrét művészet védelmével, vagy elmarasztalásával foglalkoznánk még. Nem sok szó esett az egész tanulmányban erről, ha az egész erről is szólt. Aki elolvassa, remélem, közelebb jut e probléma és korunk megértéséhez még akkor is, ha cáfolnivalót talál a szövegben.

Mártély, 1972.

Újból a stílusról

A stílus az ember visszahatása a valóságra, egy korszak lelki képének kivételése a környező világba. Szellemi, gondolkodásbeli, világszemléleti, szerkesztésmódbeli egység, amely minden életmegnyilvánulásban megmutatkozik; a művészetben, műszakban, tudományban egyaránt és rokon formában. Benne nem az egyéni különbözőségek, hanem a kollektív megnyilatkozások a lényegesek, a korformálók.

Nehéz keresztmetszetet írni korunk jellegéről, karakteréről, pedig ez a melegágya annak a stílusnak, amely most alakul. Benne vagyunk a sűrűjében – talán éppen a közepén – alakulásának: pozitív és negatív jelenségei birkózásának, és ezért előfordulhat, hogy nem látjuk a fától az erdőt. Keletkezésében van valami: stílus, világkép, szellemiség, életforma, ami még nem volt, és nyilván az új szellemiség és életforma nemcsak az életstílust, de az élet megjelenési formáját, a korstílust is determinálni fogja.

Érthető, hogy zavaros az a világkép, amit mi benne élők mainak, XX. századnak szeretnénk látni, tudni. Nem is tudhatunk elfogulatlanul gondolkodni, amikor a múltból annyi elméleti kolonc maradt rajtunk. Ha ösztönünkkel ráérzünk is néha korunk hangjára, nehéz egymástól elválasztani a magunkkal hozott múltat a korunkkal összecsengő jelentőt.

A stílus alakulása ösztönös, spontán folyamat.

A század elején indult meg dübörgőben az átalakulás a tudományban, a technikában, azok gyakorlatba átvitt vetületében, s természetesen a művészetben. Ami a század eleje óta ezeken a területeken megvalósult, amit a század embere újat alkotott, tükröképe a korszak embere egész lelki alakulásának, és idővel minden vetületében azonos szellemű kerek, zárt világképpé formálódik. A stílus alakulásának folyamatát bármelyik területen nyomon kísérhetjük, de talán leglátványosabban a képzőművészetben.

A századvégi forrongások a művészetben előre jelzik mindazokat a változásokat, melyek a XX. század elejétől szinte máig izgalomban tartják a művészetet. Nemcsak formai dolgok ezek. Mögöttük filozófiai, pszichológiai állásfoglalás is áll.

A századeleji szecesszió volt az első, tévedéseiben is lényeges lépés, amellyel az ember ki akart szabadulni a múlt szorításából, a művészet sok száz éves kötöttségéből, megrekedéséből. Nem akarom újra emészteti azt, amit a művészetek forradalma a század eleji indulás óta hasznosat és haszontalant hozott. A fejlődőképes maradt meg belőle. De sok könyvtáryi értelmes és értelmetlen írás tanúsítja, hogy mennyire meggrázta a művészet közéletét mindaz az akarás, amelynek tanúi lehettünk.

Természetes, hogy ami századunk előzményeként és folyamán történt, az gazdasági, technikai, szellemi fejlődésünkből törvényszerűen következett. A művészetben ez részben a külső valóság megtagadásának és az előző századok valóságainak félretevéseivel járt. A művészek figyelme a külső világtól befelé szívódva, lépésről lépésre a saját lelki és gondolati valóságuk felé terelődött.

A fantáziában, ebben a híg folyós közegben az egyes területek nincsenek elszigetelve. A gondolkodás nem korlátozódik egy területre, egységes, az egész szellemi gépezetet betöltő. Még mikor a festői, szobrászi alkotásokban a természet, a külső világ képe és tárgyai ihletik is meg a művészt, az alkotás csak akkor művészi értékű, ha a belső világ idomítja azt. A művész ennek szűrőjén át látja és közvetítésével adja vissza a külső világot, és alkati adottságai szerint szelektál kifejezési eszközeiben.

A korstílus alapja, hogy a filozófus, a tudós, a technikus, a művész azonos konstelláció befolyása alatt alkot. A külső világra való visszahatás, a művészek énjének, az embernek a kivételése, megvalósulása a környezetben. A lelki tartalom befolyása alatt építi föl az ember a neki való világot, melyet így a saját testére szab, hogy lakályossá tegye és jól érezze magát benne. A korstílus a belvilágban érlelődik, és a művész is, aki a korának gyermeke, világát, formavilágát csak ennek segítségével építheti ki, csak ennek segítségével alkothatja újjá a külvilágot. Biztos, hogy a keletkező stílus új lesz, más, mint ami volt, miután az adottságok, melyek a stílust gerjesztik, alakítják, alapvetően megváltoztak.

Korstílus csak olyan korban keletkezhet, amely elkülönül minden előző kortól. Amíg az új gondolatvilág ki nem alakul, az átmenetre jellemzően a stílus-próbálkozások zavarosak, kapkodók. Ha ki alakulnak az új fogalmak, és a gondolkodásbeli és társadalmi rend, akkor tisztul a kifelé is látható kép, és jut el a stílus a nyugváshoz. Átmeneti nyugalomhoz! Az ember is tovább alakul, tovább fejleszti mindazt, amit fejlődésében elért, és határozottabbá lesz a stílusról való fogalma is.

Mi most még csak a félidőben vagyunk, s ha kíváncsiságunk a következő lépésen munkál, és türelmetlenségünk nyomozza is a jövőbe mutató jelenségeket, ezzel sem tudjuk siettetni az új stílus századokra nyúló fejlődési idejét.

Vannak, akik úgy érzik, hogy korunk élettempója nem alkalmas arra, hogy stílust érleljen, mert naponta haladjuk túl, amit tegnap igaznak hittünk. Új felfedezéseink naponta cáfolják mindazt, amit előző nap végső igazságnak tartottunk. Az új technikák, technológiák alapvetően változtatják, váltják fel az addig használtakat. Kialakulatlanáguk oka, hogy még alig dereng szilárd fejlődésük vonalának nyoma. Pedig érezhetjük, hogy korunk igényli, keresi kifejezésének formáját, formavilágát, hogy kikerüljön abból az anarchiából, amelyben ma topogunk.

Ami a század eleje óta a képző- és iparművészetben történik, mutatja, hogy a művészetekben nyugtalanság munkál, ha ellentmondásosan is, zavarosan, szeszélyekkel terhelten és azzal a hátsó gondolattal, hogy minden új ötlet igaz. A formai és gondolkodásbeli ötleteket új stílusnak minősítik, külön néven nevezik. A korstílushoz ezeknek kevés a közük, inkább a reklám területére tartoznak. A stílus fogalmának összekuszálása vezet a kilátástalanság érzéséhez, és olyan konklúzióhoz, hogy korunk fejlődési tempója nem alkalmas arra, hogy stílust érleljen.

A következőkben az új stílus fejlődésének vonalát igyekszem kitapogatni.

Ha összehasonlítjuk világunkat, akár a külsejét nézzük, akár szellemi aspektusát, belső felépítését, struktúráját, nyilvánvaló, hogy más, mint apáink, nagyapáink világa volt. Ha mélyebben nézünk a változásokba, látjuk, hogy törvényszerű következményei szellemi fejlődésünknek: ismereteink, felfedezéseink sokirányú terjedésének, s vele párhuzamosan igényeink tágulásának. A XX. század elejétől máig is alapvetőek a változások. Alakul az új világkép. A stílus az embert képviseli, az emberre szabja át a tudomány, a technika, a lélektan dolgait, és az embert körülvevő egész világot. Még a ridegen objektívnek látszó tudományt is, mely a geometria, matematika precizitását képviseli kutatásainak irányításában, módszereiben az embert képviseli és a stílus szempontjából, mint maga a valóság is, csak eszköz az új valóság megteremtésében.

Gépkorszaknak szeretjük nevezni a mi korunkat. S valóban az emberi elme a gépekben teremtette meg legtipikusabban a XX. század új világát. Az embernek a dolgokhoz való egész szellemi hozzáállását befolyásolja – néha determinálja – a gépszerkesztésben érlelődő gondolkodásmód. A gép ma már minden tevékenységünkbe beleavatkozik.

A gépszerkesztésben a feladatnak, célnak, funkciónak legmegfelelőbb megoldást keressük, s miután a gépeknek a javarésze a termelésben szerepel, a gazdaságosság, a szerkesztés fontos tényezője. A gépszerkesztésben testet öltött szellem kiterjed a szellemi tevékenységek minden területére. Vegyük sorba:

Az új stílusforma kialakulásának szempontjából az építészetnek van központi szerepe. Az ember külvilági életében a környezetteremtés a vezérmotívum. Az épület, a város nekünk épül. A képzőművészet, iparművészet csak bútorozza az építészetet. Az építészeti formaadása irányítja azokat. A nem tárgyalt alkotó művészetek (irodalom, zene, színház stb.) stílusát, ha áttételesen is, ugyancsak a stílusban megnyilatkozó korszellem befolyásolja.

Az építőművészet feladata a téralkotás. Anyaga a kő, beton, vas, fa, üveg stb., a technika, a technológia és a tér. De legelső sorban a kor emberének testi-lelki szükségletei. A megalkotott terek a kor emberére jellemzőek.

A technika, a technológia a stílus szempontjából nem döntő tényező, ha befolyásolja is, alkalmazkodik a stílushoz. A gótika ég felé nyúló, ég felé táguló tér-vágyához hozzáalakulnak a támasztópillérek. Annak érdekében keletkeztek! A barokkban az egyház és a művészek, főlísmerve a stílus lélekbe ható erejét, szinte tudatosan cáfolták a technikát, technológiát azzal, hogy az építészetet is a falakra festették és mintázták. Építészeti formákkal fődtek elképzelt világukat, s a túlbúrjázó építészeti formák hazudtolták a valóságosakat. A gomolygó felhők formavilágát a fákra, lombokra, drapériákra is átvitték, s ez a formavilág a festészetet, a szobrászatot is átítatta. Még a zenei formák is ezt a szellemet képviselték.

Az építészetben eddig alkalmazott új technológia alap gondolata, hogy minden épület egy vasból, acélból, vasbetonból készült struktúra, szerkezet csontvázán nyugszik, amelyet burkol, látni enged, de alig érinti a külső kiképzést.

Az utóbbi években új technológiák, új anyagok, új ipari megoldások (panel, könnyűszerkezet),

építési technikák alkalmazásával sokminden változott. Sok építésben, művészen ébresztett ez kétkedést; a technikai változások üteme mellett alkalmas-e korunk új korstílus kialakítására? Hogy szükséglet ez a stílus, azt mutatja az a lázas formakeresés, amely a század eleje óta a képző- és iparművészetet, a zenét izgalomban tartja, és arra utal, hogy új formanyelv felel meg a megújult kornak. Az új formanyelv azonban nem a formáló eszközöket, hanem a formáló ember lelki képét fogja tükrözni.

A formálás szabadsága az építészetben igen nagy, s ezért az építészet éppen a stílus szemszögéből nézve igen nagy felelősséget hordoz.

Az esztétikai megformálás szükségessége kiterjed a környezet, a város, a táj területére is. Az épület strukturális megoldásának géppel rokon szerkezeti felépítése a városhoz, tájhoz idomulás esztétikai, képi, látványi kiképzése összefonódnak és kölcsönhatással vannak egymásra.

Még a gép is az ember formaképző vágyának egyik kifejezője: beleidomul keletkező világunkba. A formatervezett gép nemcsak mint gép, hanem mint tárgy is környezetformáló.

A gép is készülhet azzal a gondolattal, hogy mint önálló művészi alkotás szerepeljen világunkban. Az Eiffel-torony 1889-ben ilyen szándékkal is készült, és Freysinnet garázsépülete parabolás boltozatával a század elején hasonlóképpen. Ma is számtalan híd, boltozat, televíziótorony stb. épül és szerepel mint önálló művészi tárgy a város építészeti együttesében és a természetben.

Aktívan avatkozik a város látványvilágába Schöffner Miklós fényt vetítő és szóró 300 m magas toronyterve, és számos más szerkezete. Vezérlésre színeket, fényeket vetítenek, sőt még zenét is közvetítenek. Rokonok ezzel a mobilok, amelyek fények előtt mozgó formák forgatásával minták játékát vetítik a falra, üveglapra.

Másik kibernetikus formaképzés, mikor színes rajzeszközöket vezetnek gép segítségével falon, papírlapon, és azok mozgásukban igen változatos mintákat írnak. Vízijátékokat is forgatnak ilyen módon. Egészen a l'art pour l'art-mozgások megszerkesztéséhez visz el az út, s a céltalanul mozgó képekig (Tanguy), néha úgy, hogy a természet mozgató erejét veszik igénybe (Calder) szél vagy víz formájában (Frank L. Wright).

Egy másik, igen termékeny terület a fényképezőgép igénybevételével készült képalkotás. Ennek Moholy-Nagy László volt az elindítója, különböző anyagok, összeállítások, megvilágítások lefényképezésével. A színes fényképek e nyomon továbbmenve, egész absztrakt képösszeállításokat örökítenek meg színnel, fénnel, árnyalásokkal gazdagon. A dia falra vetítve szinte tökéletesen adja vissza fényképen az eleje varázsolt élményt. Mindezekben a dolgokban a lényeg, hogy segítségükkel az ember az ő lelki elképzeléseit valósítsa meg, és ne a gép vigye el az embert idegen formai területekre. Ez a művelten rokon a happening gondolatával. Happening, mikor egy elképzelt eseményt vagy képet valósítunk meg a külső világban. (Szélső példa a lengyel Szajna, aki az Ernst múzeumi kiállításon tébolydát valósított meg. Egy másik happening jellegű összeállítás: a külső zavarosság ábrázolásával a rend tagadása a téma. A megvalósított látvány ezt példázza.) Ehhez hasonló, mikor absztrakt elképzelés, tér-, szín-, formaalkotás a cél dia-fényképen, építészeti alkotásban, vagy más tárgyképző feladattal, tudatosan vagy véletlenül bízva, mechanikus úton vagy szabadon formáltan. A technikai eszközökkel készült grafikák (raszterrel, vonalzóval, körzővel és egyéb géppel, műszaki eszközökkel készült plakátok) közeli rokonai ezeknek. Hogy mindezekben századunk születő stílusát mi rejti, azt nem mi kortársak döntjük el. De kétségtelen, hogy ezek alkotóan avatkoznak bele külvilágunk kialakításába, ha embertől erednek, és így emberhez szólnak.

A stílus, az ember kivételése a környezetébe, lelki tartalmának megvalósítása mindabban, ami az ember beavatkozását dicséri. (Ahol beleavatkozás nem lehetséges, ott az ember a meglevőből szelektál.) Az adottságokat a technika vagy a véletlenek sugalmazzák, a kiválasztást a XX. század formálta emberek ösztöne, mérlegelése diktálja. Ez természetesen áll valamennyi géppel produkált, vagy reprodukált, művészetben hasznosítható dologra is. A stílus szempontjából nem érdekes, hogy a keletkező formák absztraktak-e, vagy a valóság konkrét világából vett meglévő formák. Talán az absztrakt formák jobban is képviselik az ember belső világát, mint amazok.

A régi stílusokat mi is csak abból ismerjük, ami megmaradt belőlük. Nem lehet a mi gondunk, hogy a keletkező világképeinkből mit hagyunk az utókorra, legfőképpen az, hogy mi illik bele az ala-

kulő újba. Mégis érdekes felvetni a kérdést, ha a gépek elavulnak, elévülnek, a gépek nyomát viselő alkotásokból mi marad meg?

Elmúlt korok mővészi emlékei a kor stílusformáiban a kor lelkét őrzik. Bennük, közvetítésükkel – ha a formáiban olvasni tudunk – leolvashatjuk a kor karakterét.

A kor formáló őszjőde, hatása sok mindenre kiterjed, talán mindenre, ami külső és belső életünket alakítja. Fernand Léger a 20-as években egy alkalommal, amikor a mővészet jővőjéről való véleményét kérdeztem, azt mondta: „Adjon nekem egy zsák kést, és én a késekből képet csinálók.” – tehát mővészetet. (Nem szignálva, hanem rangrejtve gondolta, a környezet formálásának anoním szándékával.) A kirakatrendezés ma már mővészetté lett.

A stílus szempontjából létjogosult az emberi tevékenységnek minden esztétikai kisugárzása. Az iparmővészetnek számos területe tanu arra, hogy gazdaggá tudja tenni környezetünket, életünket. Vajon iparmővészet-e például, amit Kemény Zoltán képviselt munkáiban. Egyforma – különböző fajtájú és színű – fémdarabokat (köröket, négyzeteket stb.) fémlapra hegesztett össze, elosztásban, színritmikában újszerűen, kihasználva a fémanyagok jellegzetes szépségét. Vasarelynek színeiben, ritmusokban mutatkoznak ilyen irányú törekvései. Az anyagok iránt való érdeklődés számtalan festőben, szobrászban, iparmővészen fokozódóan megvan. Az építészek különösképpen a különböző burkolóanyagokkal igyekeznek gazdagítani, szépíteni a betonfelületek sivárságát.

Az anyagok iránti érdeklődést, az anyag szeretetét a Bauhaus ültette a mővészek fantáziájába. A Bauhaus vezette rá a mővészeket az anyagok anyagszerű felhasználására. A Bauhaust megelőzően a szecesszióban használták ugyan a szép anyagokat, de intarziának, ráakott ornamentikának. Ma már az anyagok az emberi fantázia kelléktárába kerültek és képviselik a XX. század emberének ízlését.

A mővészi tevékenységnek egyik lényeges, fontos területe a díszítés. Ősi hajlam, mely ma is él, és amelyet ma még alig ismer föl, vagy megtagad a mővészek közvéleménye. Így aztán, ha az őszjőben munkál is, s a műkedvelés számos területén jelentkezik, a perifériákra szorul. Az építészet ma nem igényli az ornament. Legalábbis még nem, és kérdéses, hogy a teljes kialakulásáig igényelni fogja-e. A képzőmővészek, iparmővészek érzik kopárnak a díszítetlen falakat.

A díszítés, az ornamentika, a művészkedésnek, a műkedvelésnek legkiterjedtebb, legmozgékonyabb ága, és miután mélyről jön, nagy a kiterjedése, és tévedései ellenére sok mindent sodor magával, ami a kor ízlésére utal. Az ornamentika tág, tágítható, táguló terület. Magán hordja leolvashatóan az egyén, a táj, a fajta, a korszak kézjegyeit, ízlésének jellegét. Mozzékony, s a divatot sem tagadja meg. A grafikában, de még a festészetben, szobrászatban is hat. Védjegyekben, üzleti grafikákban, emblémákban, plakátokon a mindennapi utca képét élénkíti. Az ornamentika éppúgy tükrözi alkotóját, korát, mint a többi, magasabbrendűnek minősített mővészi megnyilatkozás. Formavilágának kifejezéstartalma azonos kell hogy legyen a magasabbrendű mővészetekével.

A mővész, a tudós, a technikus mind a kor szellemének a kényszere alatt áll, s a mővész, korának gyermeke, keresi, igyekszik felfedezni, megvalósítani korának formába önthető értelmét. Mőve, stílusa mégis a mővésztől függő, személyéhez kötött, rá jellemző. Egy-egy mővész alkati adottságait tükrözi az „egyéni” stílus, s miután az egyének igen különbözőek (skizofréniától, melankóliától az életvidámságig, derűlátásig, a pesszimizmustól az optimizmusig színeződnek hajlamaik), a korstílusra csak akkor van befolyásuk, ha összecsengenek a korszellemmel.

Az egyéniség-kultusz korunk egyik torzulása. A kapitalista országokban a műkereskedelem szorgalmazza ezt, és a sztár-rendszerben, reklámban, márkázásban csúcsosodik ki annyira, hogy a mővész, ha nem ragaszkodik tárgyköréhez, stílusához, elveszti a műkereskedőjét és a piacát. A mővészetek történetében ez a fajta szelekció a múltban nem volt, ha nagy egyéniségek voltak is, akik társaiknál jobban képviselték a korukat. A román és a gótikus korból nevek sem igen maradtak fenn. A reneszánszban és a barokkban erősen a kor diktálta a stílust, az egyének a kor szellemében éltek és alkotak, s bennük az egyéni különbözőségek nem voltak túlságosan hangsúlyozottak.

A másik jelenség, amellyel a stílus szempontjából foglalkozni kell, a folklór, a népmővészet hatása a korstílusra. Van ilyen hatás, mindig is volt. A helyi, táji, fajtabeli hatások jellegzetessége fönnáll minden időben, korban. A díszítő szellem és az ebből keletkező ornamentika ősi eredetű, magán viseli valamely népnek múltját, vándorlásainak emlékét (hogy csak a vikingeket, íreket, germánokat említsem), s ezek egy korstílusnak a jellegét átszínezik, átfőrmálják. Akár a gótikában, de minden előző és utána következő stílusban kimutathatóan megvan ez. Van német, francia, angol, de még olasz gótika stb. is, s ezek fölismerhetően, jellegzetesen magukon viselik a népek, népcsoportok, tá-

jak hatását. A korstílus vissza is hat a népi művészetre. Nálunk is van például paraszt-barokk, mely annak idején befolyásolta a falu képét. A helyi, faji, népi befolyás lényegében mégis a korstílusok fölött áll, a terület művészeinek vérében él. Érvényesült minden korban és művészen. Ki tagadhatná, hogy Vaszary, Csók, Ripp-Rónai magyar művészek? Színviláguk, formaalakításuk magyar. A korstílust sem az egyéni, sem a népi környezeti hatás nem befolyásolja lényegesen. Legföljebb az történhet, hogy egyes művészek, népcsoportok azon a területen járulnak hozzá a kor jellegének alakításához, amely alkatuknak, vérmérsékletüknek, hagyományaiknak megfelel.

A stílus, a korstílus szervesen fejlődik a kor emberének életéből. Kifejlődik, ha a kor stílusérett. Addig él, amíg a feltételek nem változnak. Ha túlélte idejét, elhal. Átmeneti korok stagnálása azt jelzi, hogy az új stílus kifejlődésének nem jött el az ideje, táptalaja nem eléggé érlelő, az új gondolatvilág és életforma még nem alakult ki.

Az emberi stílus emberszabású. Mint ahogy minden élőnek a természetben organikus a fejlődése, saját stílusát, törvényeit követi, saját törvényében teljes, úgy az emberi stílus is szerves kiegészülése az embernek. Ahogy a fa kihajt, ha megjön az ideje, a stílus, az embernek a valóságban való kiteljesedése is virágba borul, ha érlelő ideje letelt.

Igyekeztem szerves egészébe összeépíteni ami körülöttünk folyik. Figyelni, besorolni minden mutatkozó jelenséget, amely a továbblépés útját jelzi. Lehetnek megmozdulások, melyeket nem tudok gondolkodásom láncába, tapasztalataim vonalába beilleszteni, és lehet, hogy figyelmen kívül hagytam olyan, már ma is mutatkozó dolgokat, amelyeknek befolyásuk lehet a stílus alakulására. Tisztaban vagyok azzal, hogy ilyen rövid cikkben csak jelezni lehet igen fontos kérdéseket. A gondolatokat csak fölvettem. Kifejtésükhöz tér és idő kellene, mely nem áll rendelkezésemre. De azt hiszem, ennyi is elég ahhoz, hogy kortársaim figyelmét, érdeklődését felkeltssem e problémakör iránt, amely véleményem szerint építő értékű gondolatokkal terhes.

Budapest, 1976

Rekapituláció

Én is az impresszionizmusnál kezdtem, mint sok híres és hírtelen kortársam. Szerettem a természetet. Fiatalkorom óta és ma is járom turistaként a környező világot.

1911-ben kerültem Párizsba. Első dolgom volt, hogy beiratkozok egy festőakadémiába. Lucien Simonét ajánlották. Életnagyságú akttal kezdtem. Egy hét múlva megnézte munkámat a mester. Azt mondta, hogy palettámmal és rajztudásommal nagyon szép dolgokat fogok még csinálni. A következő héten már másik akadémián jelentkeztem. Tudtam, milyen keveset tudok, tanulni akartam.

Második mesterem Henry Martin volt. Impresszionistának vallotta magát. Nagy felületeket egymás mellé helyezett, természettől tanult tiszta színekkel, hernyóserű csikokkal. Pointilistának nevezte ezt a színbontó technikát, mellyel embereket, tájakat ábrázolt dekoratívan. Sokat tanultam tőle színekről, effektusokról. Az itt tanultakat egészítette ki később Seurat színelmélete és Gignac színorgiája. – Ugyanakkor bejártam az École des Beaux-Arts-ba anatómiára és alakrajzra, és az École des Arts Décoratifs-be esti rajzra.

Egy évig voltam Henry Martin tanítványa, de kíváncsi természetem, nyugtalanságom tovább vitt. Maurice Denis volt a következő mesterem.

Közben zajlott a művészi élet Párizsban, 1912-öt írtunk. A Nabis színforradalma után a kubisták, futuristák jelentek ki állítással, kiáltványokkal. Elméletekkel támasztották alá forradalmi, régi elméleteket döntő megmozdulásaikat. Engem az elmélet mindig érdekelt. Művészen készültem. Szükségét éreztem, hogy ideológiára építsem művészi munkámat. Maurice Denishez is azért mentem, mert ebben hittem támogatást találni nála. (Könyve jelent meg elméleti dolgokról.) Sajnos, éppen ebben nem kaptam választ problémáimra tőle. Más elvek, más hangsúlyok érdekeltek.

1913 elején itthon jártam. Három hónapig Körösfői Kriesch Aladár mellett dolgoztam az Iparmű-

vészeti Iskolán a díszítőfestészetben. Krieschtől is sokat tanultam. Főképp azt, hogy az épületen – külsején, belsején – minden összefügg, és a művész dolga, hogy mindent – még az ornamentikát is – megtervezze. A szecessziónak termékeny gondolata ez.

Maurice Denis szintén a szecessziónak gyermeke volt. Stílusa a szecesszióra jellemzően: külsőséges, dekoratív. Egy félév után elhagytam akadémiáját. Akkor már nem kerestem magamnak újabb mestert; mint kortársaim javarésze, szabad vadként indultam el a magam útján.

1914-ben kitört az első világháború. Internáltak, s magamra utaltságom ezzel kiteljesedett. Hogyan sáfárokodtam a Bretagneban töltött szinte öt évvel?

Azzal kezdtem, hogy orvosi könyvből anatómiát tanultam. Modellem bőven akad internált társaim között, gipszet is tudtam szerezni, és tömbbe öntve szobrot faragtam belőle, bicskával. Ugyanakkor vagy ötven karakter fejet is festettem társaimról.

A természet engem nemcsak mint látvány érdekelt, s a fogságban bőven volt időm, hogy foglalkozzam mélyebb értelmével. Tücsköt, bogarat, lepkét, tengeri állatokat, köveket, növényeket gyűjtöttem, rajzoltam, festettem. Megjelenésük formája mellett a forma keletkezésének útját is tanulmányoztam. Ezenkívül érdekelt a szerkezet is, mely a keletkezés és rendeltetés nyomát viselte. Ilyen szempontból figyeltem a természet öndíszítését, annak okszerűségét, organikus jellegét stb. Díszítő érdeklődésem egészült ki ezzel, és a funkcionalizmus vezetett megfigyeléseimben.

A fogságban írt esztétikai tanulmányaim lényege, hogy minden művészet formájában is kifejezést hordoz, s ez a kifejezés független a tárgyában rejlőtől. A természet adta forma és az absztrakt forma kifejezése, ha nem foglalkozunk vele, szembe kerülhet egymással, és leronthatja egymás hatását. Tanulmányaimban feldolgoztam és párhuzamba, illetve szembe állítottam a festészet és zene formavilágát, és foglalkoztam az építészetben és ornamentikában megvalósítható kifejezéssel is.

A fogságban kialakult szemléletemet hasznosítottam szabadulásom után művészetemben és írásaimban, s máig is az vezet a munkámban. A harmincas években már azzal is tisztában voltam, hogy a bauhausi gondolat édes testvére annak, amit a fogságban megírtam. A mai kaotikussá vált próbálkozásokat látva pedig nagy segítségemre van az az ideológiai alap, melyet akkor megszereztem.

A művészet zajlását ma is éberem figyelem. A keletkező művekben nemcsak a XX. század stílusjegyeit igyekszem felismerni. A forma, a stílus mélyebb értelmét keresem: a formából leolvasható körképet, korszellemet.

A forma a művészt tükrözi és a művész közvetítésével a század egész szellemi beállítottságát. S ez valamennyi művészetre áll. Szemléletemben valamennyi művészetet igyekeztem közös nevezőre hozni. A közös nevező pedig a XX. század embere, kinek nyomait kerestem művészetében, szellemi megnyilvánulásaiban, más célt szolgáló alkotásaiban.

Budapest, 1976

