

ezért menjünk ki a város elé ma, hátha megérkezik, hisz különben is mindannyian csak ő Reá várunk, hogy rendbe hozza az életet, hisz mindannyian az ő kezeit keressük, ha nem is tudjuk a nevéen nevezni, de a neve nem is oly fontos, mert fontosabb, hogy ma eljött a napja, mert amikor lehányatlott a feje, hirtelen besötétedett a világ, délután három óra volt és feldördültek az egek

bár lehetséges, hogy ez csak legenda

ám rettenetes sötét van és mi joggal várunk a világságra mindenféle a feldult földeken, de különösen itt, ahol annyian várjuk a Messiást

mert végül is Róla beszéltem én az idegen és én a pogány —

menjünk ma mind a város elé, ezt az egy napot szenteljük rá, talán erre jár, annyian járnak itt meztelláb körül, hátha közöttük botorkál ő is, lassu léptekkel

óh káprázzunk el a mai napon, hogy itt van valahol a gömbön, aminek neve a föld, hisz annyi baj van a szivünk körül

váltassuk meg

óh váltassuk meg, mert ez a nap is elmegy s mi megint nem jutunk eléje és ismét nem segíthetett rajtunk s ebben aligha ő a hibás, nyilván mi vagyunk az oka, akik ma is össze-vissza beszélünk és a nevét vitatjuk annak, akinek neve nincs, mert nem létezik ő maga sem, de várni kell rá, mert meghalt és nem jön mihozzánk soha, de —
ne légy barbár!

TARTALOM ÉS FORMA A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

(F. D. Klingender művészettörténetszemlélete)

Irta: NAGYFALUSI JENŐ

Az az esztétikai és művészettörténeti felfogás, melyet F. D. Klingender a XIX. és XX. század művészetére alkalmaz, lényegesen különbözik a ma közkeletű elméletektől. A művészeti gyakorlat és elmélet végső rugóit a mai „szellemtörténeti“ irány magában a társadalmi élet valóságából kiszakított művészetben keresi vagy még általánosabban: magának a társadalmi élet valóságából kiszakított emberi szellemnek a szerkezetében. Ezt a szemléletet az jellemzi, hogy ha fejére áll is, mindig marad benne valami — irreális. Wölfflin szerint pl. a képzőművészetek történetében két látásmód váltja fel egymást állandóan és szükségszerűen. Ez a két látásmód a klasszikus és a barokk. Tekintsünk el attól, hogy ez a két egymást felváltó látásmód csak a nyugateurópai művészetre alkalmazható és ott se maradéktalanul, mert pl. a klasszicista *Marcus, Hildebrand, Puvis de Chavannes* és még más művészek is egyidőben dolgoztak az impresszionistákkal vagy egy időben dolgozott *Ingres* és *Delacroix* is — Wölfflin adós marad avval a kérdéssel, hogy mi az a rejtélyes erő, ami egy raj barokkművész után szükségszerűen egy raj klasszicista művészt

bocsát a porondra.

Fr. Strich az irodalomtörténetre alkalmazta Wölffin művészi kategóriáit. Az irodalmi stílus problémájából kiindulva arra az eredményre jutott, hogy az egymást felváltó két stílus mögött két embertípus áll. Ezek közül, szerinte, az egyik a beteljesülésre, a másik a végtelenségre vágyódik. Ime a metafizikává párolt lelki alkat, mint az emberi történelem motorja. Ez a megkülönböztetés felujítja a német romantika és Nietzsche „apollinikus” és „dionizikus” típusait. Nem más ez a két típus, mint önkényes és élettelen absztrakció. Hogy Goethe elfordult ifjúkora „Sturm und Drang” törekvéseitől és stílusától és „lelkével a görög hont kereste” és stílusát udvarképesé csiszolta: abban a weimari udvarnál elfoglalt helyzete volt a döntő. Ezt csak azok vonhatják kétségbe, akik — mint Gundolf — tagadják, hogy az „egyéniesség” a külvilággal kölcsönhatásban fejlődik. Számukra Goethe önmagában lezárt gömbnek tűnik.

Vannak esztétikusok, akik felujítják a romantika és Hegel „népszellemeit” is. *Worringer* szembeállítja az északi, mediterrán és keleti világszemléletet, mely világerzésének megfelelő gótikus, naturalisztikus és transzcendens művészetet teremtett. *Worringer* szemléletmódjával rokon *Spengleré* is. *Worringer* evvel tulajdonképpen *Taine* környezetelméletét ujitotta fel, mely maga is teljesen statikus jellegű volt és nem számolt a társadalomban élő ember legalapvetőbb tényével, magával a társadalmisággal. A száraz florenci és a párás holland levegő maga nem befolyásolta lényegesen a két eltérő művészetet. Sőt még az sem volt lényeges a hollandi realizmus és az idealizáló florenci művészet kifejlődésében, hogy az olasz művészet a freskófestészetből, a németalföldi pedig a Berry hercegek műsekönyvének megrendelésre, realiztikusan készült illusztrációiból fejlődött. Lényeges volt az, hogy milyen közönség számára készültek a képek és hogy ez a közönség mit várt és miért várta éppen például az idealisztikus művészetet. Az olasz renaissance művészete is egyre jobban közeledett a realizmus felé, amint közönsége egyre jobban merkantilizálódott és industrializálódott. Viszont *Dürer* és *Grünwald* is festett renaissance-képeket, amit nem tehettek volna meg, ha ez nem elégitette volna ki megrendelőik előkelőbbé vált izlését. Éppen *Dürer* és *Grünwald* esete mutatja, hogy milyen felületesen használják a „népszellem” laza fogalmát. Egyes művészettörténészek szerint *Dürer*, mások szerint *Grünwald* fejezi ki az igazi germán „népszellemet.” Van olyan vélemény is (*Knapp*), mely szerint *Dürer* vágta el az igazi német művészet utját. De akár *Grünwald* naturalizmusát, mely mint szakadék tárul fel a szemlélő előtt, akár az ő szellemítő fényét, akár a naturalizmus és a „transzcendens” fény dialektikai feszültségét megmagyarázza a feudális terménygazdálkodást legyőző és társadalmilag előrenyomuló városi polgárság világszemlélete, mely a valóság felé fordul és vallásossága, melyet megőriz. Izlésének ez összetevői kifejezésre jutottak a késői „gótikában.” És a közönség izlése nagyon is biztos. Nagyon is jó a maga szempontjából. Sőt irgalmatlanul az. Van Gogh-nak nem hiába kellett öngyilkosságot elkövetnie. *Klingender* megvilágításában azt is megértjük, hogy például Cézannenak miért kellett hasztalanul várni a sikerre.

A művészetre nemcsak az a jellemző, ami meg van benne, hanem éppen olyan mértékben az is, ami hiányzik belőle. Spinoza dialektikus elve: „minden meghatározás tagadással jár” — áll a művészetre is. Minden tartalom kizár más tartalmakat. A görög feudalizmus, majd a relativ görög demokrácia, mely eleinte a fölötte állott csoport izlését utánozta, a művészetben is csak a feudálisztikus rétevség, majd a relativ demokrácia sokáig feudálissá élettelenített ideáljainak adott kifejezést. Akadt

természetesen ez alól is kivétel és a hellenisztikus kor később az idegen rabszolgákat is megjelenítette művészileg. De az athéni demokrácia kizárta az ólombányák rabszolgáinak és a kikötőmunkásoknak művészi ábrázolását. A hellenisztikus kor — a görög kereskedelmi tőke expanziója és imperializmusa — sokban hajlott új tartalmak felé, mint ahogy Xenophanes e társadalom istenét is láthatatlanná tette (l. a reformáció „láthatatlan” egyházát), a tudomány pedig lerakta a természettudományok igazi alapjait és a görög regény meg is közelítette a modern lelki érzékenységet. Ebben az időben a régi formatörekvések mellett újabb — naturalisztikusabban ható — formatörekvések is érvényesültek és eddig kizárt tartalmak is szóhoz jutottak. Valószínűleg, mint újabb „izgalom” az idegek számára. Hiszen — mint Klingender rámutat — *Toulouse-Lautrec* előadásában a XIX. század vége és XX. század eleje is elfogadott bizonyos témákat, amik miatt például Van Gogh elpusztult. Más a naturalizmus, mint idegizgalom, és más mint a valóság művészi tükrözése. A görög nagyváros számára érdekes élmény lehetett Theokritos raffináltan egyszerű pásztorvilága, a modern nagyváros számára kellemes borzongás a külvárosok erotikus és bűnügyi romantikája. Az olyasfajta halálozási statisztika, amelyet például *Haldane* állított össze a foglalkozási ágakról, érdekes és kellemetlen valóság lehet csupán.

Klingender a forma és a tartalom szempontjából teszi vizsgálódás tárgyává a XIX.-XX. század művészetét. Tanulmánya első kísérlet, de az első következetes és sikeres kísérlet a modern művészet megértésére a tartalom és forma szempontjából. Az az esztétikai felfogás, melyet e kor szakra alkalmaz, az ő gyakorlatában éri el a legértékesebb eredményeket és a művészi valóság megértéséhez jóval közelebb juttat bennünket, mint előzői közül például *W. Hausenstein* és *H. Kühn*. Hausenstein éppen a modern művészet tárgyalásánál játsza ki a társadalom szerveztéről vallott felfogása, melyből hiányzik az ellentétes erők küzdelméről szóló alapvető szempont. Tönnies nyomán Hausenstein felújítja Saint Simon tanát az organikus és kritikus (individualisztikus) társadalmakról — azt a tant, mely a társadalmi csoportok küzdelmét és ennek történelemalkoto szerepét mellőzi. Ezt a tant újította fel például De Man is második művében. Így aztán Hausenstein szerint egy csoportba kerülnek az ősféudális társadalmak és a középkor. Még pedig azért, mert a közösség egységet alkot bennük, egységes művészi stílusvetülettel! Igaz, hogy az ősféudális társadalmak egységét rabszolgák tömegével egységesen rendelkező ősféudálisok alkotják és a középkor városközössége maga is több csoportra oszlott, de a csoportok létezéséről és egymásközötti harcaikról Hausenstein nem vesz tudomást. Kühn társadalomtudományi felfogását az jellemzi, hogy a művészeti stílusokat az életfentartás módjából magyarázza, az azokat létrehozó társadalmak szerkezetét pedig figyelembe se veszi. Itt kell megemlítenünk *Hoernes*-t, a kiváló őstörténész teóriáját is, mely szerint a naturalista művészet a férfias, a geometrikus a női művészet. A stílus azonban társadalmi és nem biológiai tény. Igaz ugyan, hogy a vadászat a férfiak mestersége volt és az is igaz, hogy a fazekaság kezdetben a nők mesterségeihez tartozott; az agyagedények ornamentikája pedig az azokat megelőző természetes edények, növényi termékek, stb. természetes geometrikus ornamentikáját utánozza. Az anyag ornamentikájához járul még a technika hatása is pl. zsinórok közé szorított butykosok, stb. *Laufer-Goldenweiser* nyomán tudjuk, hogy a forgató koronggal együttjárt a kerámia gazdasági jelentőségének a növekedése és ez maga után vonta — mint ahogy a földműveléssel is történt — hogy a férfiak elvették ezt a mesterséget a nőktől. És vigan csinálták a geo-

metriai ornamenseket is. De mindennél meggyőzőbben bizonyítja a biológiai szemlélet téves voltát az a körülmény, melynél, mint forrásra, újra Goldenweiser amerikai etnografusra hivatkozunk. A primitív társadalmak kor és nemi csoportjai, melyek még nem jutottak el az ősféudalizmusig, de már tuljutottak az ősegyenlőségen, társadalmi feszültségben élnek. Az egyes mesterségek az egyes csoportok magántulajdonában vannak, nagyrészt a még mindig nemi munkamegosztás alapján. De abból a körülményből, hogy például a csontmetszés az eszkimóknál és északkeleti Szibériában a férfiak, a himzés pedig a nők kezében van, hogy a Plains-indiánoknál a ruhák, mokaszinok, stb. himzése a nők, sátrak, stb. festése a férfiak joga: nem következik biológiai szükségszerűséggel a naturalista stílus férfias és a geometrikus stílus női mivolta. Mert az irókéz indiánok férfikézen levő fa- és csontmetszéseit szelid realizmus, a nők kezében levő himzést pedig stilizált, de határozott realizmust mutató növényi minták jellemzik, A stílus még a primitivek körében is társadalmi jelenség.

A művészetet lehetővé teszi a termelőerők és a technika bizonyos fejlettsége és a munkamegosztás. Ha például az európai barlanglakók idejében (aurignacien-magdalénien kor) mindenki minden időben vadászott volna, nem keletkezhetett volna a maga páratlan fejlettségében az európai ősművészet. De a termelőerők fejlettsége csak a lehetőséget szolgáltatja a művészet kifejlődésére. A művészet az ember szellemi kifejezései közé tartozik és *M. Raphael* a homeroszi eposzok és gótikus dómok példájából vonhatta le törvényét, mely szerint a remekművek nem a termelőerők fejlődésével arányosan, hanem a termelőeszközök és az organizálóképesség közötti viszonytal arányosan jönnek létre. A művészetnek életani és lélektani gyökerei is vannak (arány és ritmusérzelmek, stb.), ezekkel a megfelelő tudományok foglalkoznak. A képzőművészet kezdetén a formák állnak, melyeket az ember létrehoz: a szerszámok. Majd a formák viszonylagos önállóságra tesznek szert és evvel megindul a fejlődés és a mai értelemben vett önálló formák, vagyis a művészet felé (*Märten*). De hogy miért éppen a művészet egyik-másik ága fejlődik ki egy-egy termelési kor egy-egy társadalmi csoportjában, ezt a kérdést sem környezetelmélettel, sem életani motivumokkal, sem egyes „nagyemberek“ működésével nem magyarázhatjuk meg. Sőt ezeknek a szempontoknak az alapján még azt sem magyarázhatjuk meg, hogy a művészet egyes ágai hogyan tettek szert sajátos jellegükre. Így például Worringer-Simmel-Spengler valószínű néplélektani metafizikát csinálnak (szavakkal pedig sok rendszer bizonyítható), hogy megmagyarázzák a gótikus térérzéklet. Märten élesen világít rá arra a körülményre, hogy a polgári térérzéklet volt is és hatott is a késői görög és a római építkezésre, mert volt polgárság is, melynek szüksége volt megfelelő területekre. *Huxley* napjainkban felújította a „nagyember“ korszakalkotó tevékenységéről szóló elmefuttatást. Az ősmexikói művészet sajátos jellegét (erótika hiánya, halálkultusz) egy jelentős ember életérzésének tulajdonítja. Szemléletmódjának téves voltát talán megmutatja egymagában is az a körülmény, hogy a mexikói naptárrendszer kialakulását szintén egy egyéniségnek tulajdonítja, aki szerinte a bergsoni időélmény megszállottja lehetett! Különös, hogy ez a modernül ható nagyember éppen egy agrárállamban élt, melynek életszükséglete volt a naptár és azonkívül olyan akkurátusan bele tudta kapcsolni „metafizikai“ időélményét az őskeleti naptárrendszerek fejlődésébe! A jelentős művészi egyéniségek szerepét nem lehet kisebbíteni — de például Michelangelo művészetének erőszakos mozgalma, alakjainak lázas szertelensége: aranyban áll és megfelel kora

jelentős szerepet játszó kalandorai politikai és gazdasági nagyvonalúságával. Az egyéniség jelentőségét nem kisebbíti az a tény, hogy akár Newton, akár Einstein, akár Lionardo, akár Aristoteles: összegezték is és nem „önmagukból” teremtettek. A művészet egyes ágainak fejlődését a fentebb említett körülményeknél lényegesebben befolyásolja szerepük a termelésben és a szellemi építményben. Az ősművészet szimbolikus naturalizmusát, mely válogatott és torzított is egyes részleteket, megmagyarázza a vadászat, mely alkalmat nyújtott a közvetlen megfigyelésre és az ősember mágikus világlátása, mely a képekkel a vadászat sikerét akarta alátámasztani és az állatokat odacsalogatni és szaporítani vélte. A krétai kerámia ornamentikájának fejlődését befolyásolta az a körülmény, hogy árucikké vált és közönsége hol fejlettebb, hol fejletlenebb izlésű emberekből állott. A gótikus szobrászatban kifejezésre jutó „természetfölöttiséget” természetesen megmagyarázza az a körülmény, hogy a szobrok nem a dómtól függetlenül, hanem a beillesztett kötőmögéből a helyszínen készültek (Vöge-Märten). A művészetet éppen mivel nem önmagában és nem önmagától fejlődik, valóban csak egy-egy korszak megfelelő csoportjainak a természettel és a társadalommal, az egész külső és belső világgal szemben kialakult magatartásából érthetjük meg teljesen. A klasszikus görög művészet naturalisztikus vitalitása, mely egy-egy csonkból is, mint megtört forrásból oly tisztán buzog, ugyanannak a szellemi magatartásnak a szülőtte, mely a létfentartása által rárótt feladatnak hatására a világot magából a világból kezdte magyarázni. Ahogy Herakleitos egy történelemálló pillantást vetett a dialektikára, ahogy Demokritos megalkotta atomisztikus rendszerét, ahogy a természettudományok alapjait lerakják a ioniaiak, oly közvetlenséggel és oly közel ült a görög művész az élet szövőszéke mellett. De életlátásának társadalmi korlátai voltak. A görög művészet idealitása pedig megfelel annak a filozófiai magatartásnak, mely megőrizte az anyag és szellem dualizmusát. De a görög művészet akkor sem szólt mindenkire és nem is ábrázolt mindenkit. Arra a problémára, mely mindenki előtt ismerős, hogy tudniillik miért vált a görög művészet időről-időre visszatérő művészi törvényszerűséggé, ujabban M. Raphael adott feleletet. Szerinte valahányszor új társadalmi feladat előtt áll a művészet, formát keres és azt egyelőre a görögben véli megtalálni. Vagyis a művészet gyakran önti új borát a régi márványtömlőbe. Ehhez járul még bizonyosan éppen a görög művészet vitalitása és relativ demokráciája is.

A művészeti jelenségek megértésének egyik alapjául szolgál a megfelelő művészetek rendelkezésére állott, már meglévő művészet, illetve a fejlődést befolyásoló művészi hatások is. Így például éppen a gótikus, az indiai és távolkeleti szobrászatra erősen hatott a görög, az európai romantikára a szumér ornamentika, stb. De a hatások és minták csak a válogatás lehetőségét adják meg. És nem hasonlítás már a szellemre, mit — átalakítsz. A hatások problémáival rokon a művészi fejlődésnek az a problémája is, mely látszólag a legbensőbbnek és legközvetlenebbnek tűnik. Ez magának a művészi kivitelnek a problémája. A kőkorszak művészetében a vonalas és kétdimenziós ábrázolás festőivé, plasztikussá, illetve háromdimenzióssá fejlődik a magdalénien-korban. Ezt a fejlődést minden művészettörténész megállapította. De ez a fejlődés csak azt bizonyította, hogy a művészet a kezdetektől a teljes kifejlődésig ugyanazon ideológiai és társadalmi szükségszerűségnek felelt meg. Az egyiptomi hieratikus-feudális művészet az eretnek és a papi és hivatalnokfeudalizmussal szembeszálló Ikhnaton fáraó udvarában hirtelen naturalisztikussá vált. Ebből Hall is, az angol őstörténet tekintélye azt a kö-

vetkeztetést vonta le, hogy a művészetek történetében is vannak hirtelen ugrások. Vagyis a legbelsőbb probléma a legkülsőbbé válik és a „kül-sőnek“ tűnő társadalmi hatás, mint Ikhnaton korának művészete is bizonyítja a legdöntőbb, mind a tartalom, mind a forma szempontjából.

Klingender munkássága nemcsak általános esztétikai és művésztörténeti szempontból jelentős, hanem példát is nyújt a konkrét művésztörténeti elemzésre. Szempontjai segítségével a művésztörténet eddigi korszakbeosztása is megváltozik majd. Lehetséges-e például *Schlüter*t és *Goyat* egy — barokk-kalap alá vonni? Nem a legkülönbözőbb társadalmi csoportok tartalmait foglalja-e egybe a gótikus elnevezés, ázsiai nomád-népek geometrikus teljes stilizáltságában felolvadó ornamentális művészetétől Grünwald naturalizmusáig? Mai művészek feladata, hogy a tartalom jelentőségét újra érvényre juttassák a művészetben. Az elmélet mindig a gyakorlatból szűrődik le. Az előttünk járó kor elmélete a formák elvontsága felé menekülő művészet elméleti, esztétikai lecsapódása volt. Az élet teljességét, az új tartalmakat új művészet nyújtja majd, mely újra megbirkózik a kegyetlen valósággal. De csak ebből a birkózásból születik mély és megrendítő művészet. Művészet, mely folytatója és átalakítója lesz a mult művészetének, melynek elején a munkából született formák állanak.

URI, KÉT ARCU, FÉLELMETES VILÁG

Írta: REMENYIK ZSIGMOND

Nos tehát, ebben a kőfalakkal körülkerített, a szomszédos világ zürzavaros lármájától ha néha bolygatott, de mégis csendes Király-uccai házban nevelkedtem Egerben, kényeztetve, hiányfalanul ellátva, gondoskodásban és egyben lázító szigorúságban. Anyai nagyanyámé volt ez a ház, ma is az övé, hanyag bérlők kezén és gondozásában. A század első két évtizedében, míg ennek a háznak lakója voltam, minden ragyogott benne a tisztaságtól, rendtől és szakavatott gondoskodástól. Nagyanyám abban az időben még alig haladta túl a negyvenet, fiatal asszonynak volt mondható, értelmességben és műveltségben a többi egri urihölgyek közül magasan kitűnt. Fiatalon került özvegységre, három felnőtt gyermekével, akik közül egyik anyám volt. Magas, a kor divatja szerint jó husban lévő hölgy volt nagyanyám, egyenes tartású, előkelő megjelenésű, aki sokat is adott magára és aki akaratát házban és házon kívül szívesen érvényesítette. Nevelési módszerében szigorú volt és bennünket, serdülő gyermekeket abban az időben elkeserítő és lázító. Ugyanazokat a módszereket érvényesítette velünk szemben, amelyeket vele szemben annak idején, kislány korában érvényesítettek az angolkisasszonyok, akiknek nevelőintézetében már picike lányka korában került és amelyeket érvényesített vele szemben aránytalanul korosabb férje, akihez feleségül még kislánynak nevezhető, tizenötéves korban került. Anyámtól hallottam később, ő viszont tőle hallhatta közvetlenül, mint asszonynak, három gyerek anyjának sem volt egy szava sem férje mellett és a ház körül. Míg férje élt, akarat nélküli bábként élt a házban, nyilván elhanyagolva és természetesen lázongó fiatalságával. Szótlanul volt kénytelen túrni nagyapám hajlíthatatlan nevelési módszerét, amely gyermekeit éppugy, akár csak őt is hivatva volt felkészíteni egy kegyetlennek mutatózó élet összes ellenállására. Mert nagyapám szemében az élet