

OSWALD SPENGLER

A Nyugat alkonya

Bevezető sorok

Az alábbi részlet *A Nyugat alkonya* első kötetéből származik, amely először 1918-ban jelent meg. Spengler fő művében egy olyan organikus történelemfilozófiát dolgozott ki, amely egyszerűen felhagy a világtörténelem mint olyan koncepciójával, másrészt pedig elveti az európai történelem klasszikus, „ókor–középkor–újkor” tagolását; ehelyett a történelem legfőbb intelligibilis egysége a *kultúra* lesz, melyből szám szerint nyolcat különböztet meg (kínai, indiai, babiloni, egyiptomi, mexikói, antik, arab és nyugati). Egy-egy kultúra hozzávetőleges időtartama ezer esztendő, s a beléjük kódolt, nagyjából azonos életpályából adódóan a lineáris kronológiai időtől független „*egyidejűségek*” állapíthatók meg közöttük. A kultúra késői fázisát Spengler *civilizációnak* nevezi, amely a hanyatlás, majd pedig a pusztulás felé tart. A *faustinak* nevezett nyugati kultúra ebbe a stádiumba a 19. század folyamán került.

Elméletének alátámasztása végett Spengler előszeretettel fordult a *művészetek*hez – nem véletlenül, hiszen a műalkotások, az egyes művészeti korszakok és stílusáramlatok elemzése viszonylag tág interpretációs szabadságot enged meg. A művészeteket olyan összimbólumoknak fogta fel, melyek a maguk *sorsszerűségében* egy-egy kultúra legmélyebb metafizikai üzenetét a leghívebben fejezik ki. Így pl. az *apollóninak* nevezett antik kultúrában a *szobrászat* töltötte be a paradigmátikus funkciót, a *faustiban* viszont a *hangszeres zene*.

Bár Spengler koncepciója kezdettől fogva roppant ambivalens visszhangot váltott ki, s a mű recepciótörténete hosszú időn át a maradéktalan elfogadás és a kategorikus elutasítás szélsőségei között mozgott, az elmélet, s még inkább a módszer tekintetében néhány olyan összetevőre bukkanhatunk, amelyek – legalábbis a mű megszületésének idején – termékeny újdonságnak számítottak, s érvényességüket mindmáig megőrizték. Ezek közül most kettőt emelnénk ki. Az egyik az, hogy Spengler felhagy azzal a szemlélettel, amely egy önmagáért való, ezoterikus világnak tekinti a művészetek birodalmát, ehelyett a kultúra egységes formanyelvének olyan szegmensévé teszi, amely nemcsak a szellemi szféra egyes területeivel állítható párhuzamba, mint pl. a filozófiával vagy a vallással – ez ui. felbukkan már Hegel történelemfilozófiájában is –, hanem a hitélet, a haditechnika, a diplomáciatörténet stb. területeivel is. Ebben az eljárásban mutatkozik meg Spengler igazi – *analógiateremtő* – tehetsége; az analógiák olykor ugyan kétkedéssel is eltölthetnek bennünket, meghökkenítő és láttató erejük révén azonban még ma is elgondolkodásra készítetnek. A másik névum: organikus totalitásként való össz-szemlélete az egyes művészeti ágaknak, melyeknek fejlődése és hanyatlása nem egy atlétikai futópálya egymástól elkülönített szektoraiban megy végbe, hanem egymással szoros összefüggésben, egy szimfóniához hasonlatosan, melyben az alapmotívum és a dallam más és más hangszereken szólal meg és hal el.

Az itt közölt részlet a fausti kultúra művészetének zárókorszakával foglalkozik. Ma már szinte meghökkenítő, hogy Spengler, aki a kor egyik kulturális központjában, Münchenben élt, s a 20. századi, modern „izmusok” megszületésével szinte egy időben

alkotott, mennyire elutasító volt a modern művészetek produktumaival szemben. Magatartása többféleképpen értelmezhető. Vagy úgy, hogy konzervatív beállítottságú, csakis a „klasszika” megállapodott, stabil kánonjának befogadására képes ember volt (ennek kicsi a valószínűsége), vagy úgy, hogy Spengler saját dogmatikus rendszerének vált foglyává, s még ott sem volt hajlandó valamiféle fejlődést elismerni, ahol pedig az kézenfekvő lett volna (ez már valószínűbb), vagy pedig úgy, hogy rendszerétől függetlenül a kortárs, modern – s a még később megformálódó – művészeteket értéktelen kacatnak tartotta (ez a legvalószínűbb).

A mű megjelenése óta több mint háromnegyed évszázad telt el. Hogy kultúrák, civilizációk, ill. az értékek vonatkozásában mi az igazán időtállóan útmutató, s hogy Goethe szavaival élve „az égbolt önmagát ezerre váltva” hogyan „simítja szorosán egymáshoz arcait”, annak mérlegre tevése egyike legelévülhetetlenebb feladatainknak. Spengler legalább megkísérelte saját korában meglátni az összes többi.

Szeged, 1994 májusában

Eszjei Dezső – Juhász Anikó

Első kötet

Alak és valóság

Negyedik fejezet: *ZENE ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET* (részlet)

Még hátravan az, hogy fő vonalakban nyomon kövessük a nyugati művészet végső beteljesedését. Minden történelem legbensőbb szükségszerűsége munkálkodik itt. Megtanultuk, hogy a művészeteket ősjelenségekként fogjuk fel. Már nem a szó fizikai értelmében vett okokat és okozatokat keresünk, hogy fejlődésükbe összefüggést vigyünk. Visszaállítottuk jogaiba egy *művészet sorsának* fogalmát. Végül a művészeteket *organizmusok*ként ismertük meg, melyek meghatározott helyet foglalnak el valamely kultúra nagyobb szervezetében; megszületnek, megérnek, megöregszenek és *mindörökre* meghalnak.

A nyugati lélek a reneszánsz – az utolsó eltévelyedés – lezárulásával nagykorúvá lett, erőinek és lehetőségeinek világos tudatára ébredt. *Kiválasztotta* a neki megfelelő művészeteket. Egy késői kor – a barokk éppúgy, mint az ión korszak – tudja, hogy valamely művészet formanyelvének mit kell jelentenie. Eddig filozófiai vallás volt, s most vallásos filozófiává változik. Városi és világi lesz. A névtelen iskolák helyébe nagy mesterek lépnek. Szemünk előtt valamennyi kultúra csúcán *nagy művészetek kitűnő csoportjának* színjátéka bontakozik ki; e csoportok jól elrendezettek, s az alapul szolgáló *összimbólum* révén egységgé kapcsolódnak össze. Az *apollóni csoport* fókuszában – melyhez a vázafestészet, a freskó, a relief, az oszloprendek építészete, az attikai dráma és a tánc tartozik – a meztelen testet megformáló szobrászat áll. A *fausti* csoport a tiszta térbeli végtelenség eszményét követve formálódik meg. Középpontjában: a hangszeres zene. Ebből kiindulva finom szálak futnak valamennyi szellemi formanyelv felé, s az infinitezimális matematikát, a dinamikus fizikát, a jezsuita rend propagandáját és a felvilágosodás híres jelszavának dinamikáját, a modern géptechnikát, a hitelrendszert és a dinasztikus-diplomáciai államszervezetet a lelki kifejezés roppant totalitásává szövik egybe. S kezdve a katedrálisok benső ritmusával, s befejezve Wagner „Trisztán”-já-

val és „Parsifal”-jával, a végtelen tér művészi birtokba vétele 1550 táján éri el teljes tökélyre jutott megformálódását. A szobrászat Michelangelóval épp akkoriban hal el Rómában, amikor a síkmértan, amely addig uralta a matematikát, annak lényegtelen részévé válik. Az északi infinitezimális számítás egyszerre indul fejlődésnek testvéreivel, Zarlino harmóniatanával és kontrapunkt-elméletével (1558), valamint a *basso continuo* hasonlóképpen Velencéből kiinduló módszerével – mindkettő a hangtér egyfajta perspektíváját és analízisét nyújtja.

Az olajfestészet és a hangszeres zene – a tér művészetei – megkezdik uralkodásukat. *Következésképpen* az antikvitásban az anyagi-euklidészi művészetek – a szigorúan síkszerű freskó és a szabadon álló szobor – azok, melyek az ennek megfelelő időszakban, 600 körül kerülnek előtérbe. Mégpedig úgy, hogy *először* a két festészeti forma érik be, mivel formanyelvük mértéktartóbb és könnyebben elsajátítható. Az olajfestészethez éppoly vitathatatlanul tartozik hozzá az 1550–1650 közötti időszak, mint ahogy a freskóhoz és a vázákéhoz a 6. század. A tér és a test szimbolikája, melyet itt a *perspektíva*, amott pedig az *arány* művészi eszközével fejeznek ki, a festmény közvetlen nyelvében csak utalásszerűen jelenik meg. Ezek a művészetek – melyek csak arra képesek, hogy a képfelületen imitálják a nekik megfelelő összimbólumot, vagyis a kiterjedtnek a lehetőségeit – jól tudták ugyan jellemezni és felidézni az antik és a nyugati eszményt, végső tökélyre juttatni azonban nem tudták. A késői kor által befutott úton úgy jelennek meg, mint a végső csúcst megelőző fokozatok. Minél inkább közeledik a nagy stílus önnön végső beteljesedéséhez, annál erősebb lesz a készítés egy olyan ornamentális nyelvre, amely a szimbolikát kérlelhetetlen világossággal fejezi ki. A festészet ehhez már kevés volt. A magasabb rendű művészetek csoportja tovább egyszerűsödött. Az olajfestészet 1670 körül érkezett el lehetőségeinek végső határaihoz, éppen akkor tájt, amikor Newton és Leibniz felfedezte a differenciálszámítást. Az utolsó jelentős mesterek egymás után haltak meg; Velázquez (1660), Poussin (1665), Franz Hals (1666), Rembrandt (1669), Vermeer (1675), Murillo, Ruysdael és Lorrain (1682). Ahhoz, hogy a hanyatlást, valamely művészet *végét* érzékeltessük, elegendő, ha csak a néhány jelentősebb utód nevét – Watteau, Hogarth, Tiepolo – említjük meg. Épp ebben az időben merültek ki a *piktorikus zene* nagy formáinak végső tartalékai is; Heinrich Schütz (1672), Carissimi (1674) és Purcell (1695) halálával a kantáta utolsó mesterei is eltávoztak; arról a zenei műfajról van szó, amely a vokális és instrumentális hangok kromatikus játékán keresztül valódi festményeket vázolt fel, a bájos tájképektől kezdve a legendákból ismert fenséges színhelyekig. Lully-vel (1687) kimerülnek Monteverdi heroikus barokk operáinak belső lehetőségei, de ugyanez érvényes a zenekarra, orgonára és vonóstrióra írt óklasszikus szonáta formáira is, melyek fúgastílusban hasonló módon képszerű témákat dolgoznak fel. A végső beérés formái lépnek előtérbe, a concerto grosso, a szvit és a szólóhangszerekre írt háromtételes szonáta. A zene megszabadul az emberi hang csengésében benne rejlő testiség végső maradékától, s abszolúttá válik. A téma elveszíti képszerű jellegét s pregnáns *funkcióvá* változik, melynek léte maga a fejlődés; Bach fúgastílusa csak végtelen differenciálásként és integrálásként jellemezhető. A tiszta zene festészet fölötti győzelmének határkövei: Heinrich Schütz késő öregkori passiói, melyekben az új formanyelv feltűnik a látóhatáron, aztán dall'Abaco és Corelli szonátái, Händel oratóriumai és Bach barokk polifóniája. Ettől kezdve ez a zene *a* fausti művészet, s Watteau festő Couperinnek, Tiepolo pedig festő Händelnek nevezhető.

Ugyanez a fordulat az antikvitásban 460 táján megy végbe, midőn az utolsó nagy freskófestő, Polügnosz a fennkölt stílus örökségét Polükleitoszra – s ezzel a szabad körplasztikára – testálja. Addig egy tiszta síkművészet formanyelve a szobrot is uralma

alatt tartotta, még Polükleitosz kortársai – Mürón és az olympiai oromzat mesterei – idején is. Ahogy a freskófestészet szüntelenül továbbfejlesztette a *színekkel telített és belső rajzzal felvázolt sziluett* formavilágát, melynek során már alig volt némi különbség a befestett relief és a síkkép között, hasonlóképpen a szobrász számára is a szemlélő előtt megjelenő frontális *körvonal* jelenti az éthosz – vagyis az erkölcsi típus – tulajdonképpeni szimbólumát, melyet a szoboralaknak kell megjelenítenie. Egy templom orommezeje – *kép*, s a kellő távolságból szemlélve éppen úgy néz ki, mint a kortárs vörös alakos stílus vázakepei. Polükleitosz nemzedékével a monumentális falfestészet átadja helyét a tempera- vagy viaszszíntechnikát használó táblaképeknek; ám ez azt jelenti, hogy a nagy stílus többé már nem e művészeti ág sajátja. Apollodórosz árnyképfestészetében ott munkál az a becsvágy, hogy a figurák *körmodellje* révén – mivel itt egyáltalában nem atmoszferikus árnyékról van szó – a szobrásszal keljen versenyre; Zeuxiszról pedig Arisztotelész kifejezetten azt állítja, hogy alkotásai híján vannak az éthosznak. Ez az, ami e szellemdús és szeretetre méltó festészetet egy sorba állítja a mi 18. századi festészetünkkel. *Mindkettőből* hiányzik a belső nagyság, s – nyelvezetük virtuozitása révén – mindkettő azt az egyetlen és végső művészetet követi, melyet a magas szintű ornamentika képvisel. Polükleitosz és Pheidiasz ezért állítható párhuzamba Bachhal és Händellel; míg az utóbbiak a szigorú zenei tételt megszabadítják a festői kivitelezés módszereitől, addig az előbbieket a szobrot végérvényesen kivonják a relief-szerűség befolyása alól.

E zenével és e szobrászattal a két kultúra elérte célját. Lehetségessé vált egy matematikai szabatosságú tiszta szimbolika; ezt jelenti a *Kánon*, Polükleitosznak az emberi test arányairól szóló írása s párja, *A fűga művészete* és a *Jól hangolt zongora „kortársától”*, Bachtól. A tiszta forma világosságát és intenzitását illetően ez a két művészet nyújtja a legtöbbet és a legvégsőt. Hasonlítsuk csak össze az attikai szobrok tételét a fausti hangszeres zene hangtételét, ezen belül a vonósokét, s vegyük még ide a fúvós hangszereknek azt a hangtételét is, melyek Bachnál egységként hatnak. Hasonlítsuk össze, hogy mit nevezett *figurának* Haydn és mit Praxitelész – egy ritmikus motívumot a hangok szövedékében vagy egy atléta alakját; ez olyan elnevezés, melyet a matematikából vettek át, s elárulja, hogy ez a most végre elért cél nem egyéb, mint a művészi és a matematikai szellem egyesülése, mivel a végtelen analízise és az euklidészi geometria feladatát és számnyelvének végső értelmét teljes világossággal a zenével és a szobrászattal egyidejűleg fogta fel. A szép matematikáját és a matematika szépségét többé már nem lehet elválasztani egymástól. A hangok végtelen tere s a teljesen szabadon álló márvány- vagy bronztest a kiterjedt közvetlen interpretációja. A számhoz viszonyként, illetve mértékként tartoznak. A freskón, éppúgy, mint az olajfestményen – az arány és a perspektíva törvényeiben – a matematikával kapcsolatban csak *utalásokat* lehet találni. E két legvégső és legszigorúbb művészet viszont – ti. a szobrászat és a zene – *maga* matematika. E csúcson a fausti, s éppúgy az apollóni művészet a maga végső tökéletességében jelenik meg.

A freskó- és az olajfestészet lezárulásával indul az a sor, melyben sűrű egymásutánban ott találjuk az abszolút szobrászat és a zene nagy mestereit. Polükleitoszt Pheidiasz, Paioniosz, Alkamenész, Szkopasz, Praxitelész és Lüszipposz követi, Bachot és Händelt pedig Gluck, Stamitz, Bach fiai, Haydn, Mozart és Beethoven. Hol káprázatos, napjainkban már régen feledésbe merült hangszeres sokasága tűnik fel – bemutatva a nyugati felfedező és feltaláló szellem egész csodavilágát –, hogy mindig új hangzásokat és hangszíneket állítsanak a kifejezés szolgálatába és így gazdagítsák azt, hol pedig a legszigorúbb felépítésű nagy, ünnepélyes, tetszetős, könnyed, gunyoros, derűs, s zo-

kogva fel-felcsukló formák gazdagsága, melyeket ma már senki sem ért meg; akkoriban – elsősorban a 18. századi Németországban – valódi *zenei kultúra* alakult ki, amely az egész életet áthatotta és betöltötte; e zenei kultúra tipikus alakja Hoffmann Kreisler karmestere; a mi számunkra mindennek már az emléke is csak alig-alig maradt meg.

Végül, a 18. századdal elhal az építészet is. Feloldódik, mintegy megfullad a rokokó zenéjében. Mindaz, amit a nyugati építőművészet e késői, nagyszerű és törekeny hajtásában bíráltak – mégpedig azért, mert ennek a fuga szelleméből való megszületését nem értették meg –, vagyis mindaz, ami mértéktelen, formátlan, lebegő, hullámozó és csillogó s megsemmisítése a szemhez szóló síknak és tagolásnak; nos, mindez a hangok és a dallamok győzelme a vonalak és a falak fölött, a tiszta tér és az abszolút létrejövés diadala az anyag és a létrejött felett. Nincsenek már épülettetek; vagyis ezek az apátságok, kastélyok, templomok a hullámozó homlokzatokkal, kapuzatokkal, kagylószerű berakásokkal díszített udvarokkal, hatalmas lépcsőházakkal, galériákkal, termekkel s apró szobákkal már nem épületek, hanem kővé vált szonáták, menüettek, madrigálok és prelúdiumok; mindez nem más, mint stukkóban, márványban, elefántcsontban és nemesfában felcsendülő kamarazene, a csigavonalak és pajzsdíszek kantilénei, külső lépcsőzetek és tetőgerincek kadenciái. A drezdai Zwinger az egész világepítészet legtökéletesebb zenedarabja; díszítőművelei egy régi, nemes hegedű hangjához hasonlatosak, olyanok, akár egy kis zenekarra írt *allegro fugitivo*.

Ezen évszázad nagy muzikusait, s *ennélfogva* a nagy építészeket is – olyanokat, mint pl. Pöppelmann, Schlüter, Bähr, Neumann, Fischer von Erlach, Dinzenhofer – Németország produkálta. Az olajfestészetben nem játszik semmilyen szerepet, a hangszeres zenében viszont meghatározó.

*

Egy szó, amely Manet korában jött divatba – s először éppúgy gúnynévként, mint a barokk és a rokokó –, nagyon szerencsésen foglalja össze a fausti művészetkifejezés sajátosságát, úgy, ahogy az az olajfestészet előfeltételeiből fokozatosan kifejlődött. Impresszionizmusról beszélünk, anélkül, hogy sejtelmünk lenne a fogalom terjedelméről s mélyebb értelméről, valamint arról, hogy milyen módon kellett is volna azt felfogni. Az impresszionizmust egy olyan művészet késői másodvirágzásából vezetjük le, amely teljes egészében hozzá tartozik. De mit is jelent valójában a „benyomás” utánzása? Kétségtelenül valami merőben nyugati dolgot, olyasvalamit, ami a barokk eszméjével, sőt már magával a gótikus építészet tudattalan céljaival van rokonságban, viszont éles ellentétben áll a reneszánsz szándékokkal. Vajon nem az éber-lét ama – legbensőbb szükségyszerűségtől áthatott – tendenciáját jelenti-e, hogy legmagasabbrendű és feltétlen valóságként a tiszta, végtelen teret koncipiáljuk, s az „ebben” lévő összes érzéki alakzatot csak másodrangú és feltételezett dologként érzékeljük? Vajon nem olyan irányzatot jelent-e, amely művészi alkotásokban jelenhet meg, ám ezeryi más lehetőséget ismer ahhoz, hogy megnyilvánuljon? „A tér a szemlélet a priori formája” – szól Kant formulája; vajon nem hangzik ez úgy, mint e mozgalom programja, amely épp Leonardóval kezdődik? Az impresszionizmus ellentette az euklidészi világerzésnek. A szobrászat nyelvezetétől igyekszik olyan távol kerülni, amennyire csak lehetséges, és megpróbál közeledni a zenei nyelvhez. Nem engedi, hogy a megvilágított, illetve a fényt visszaverő dolgok azért gyakoroljanak ránk hatást, mert ott vannak, hanem azt akarja, hogy úgy tegyék ezt, mintha „önmagukban” *nem* lennének ott. A dolgok nem is testek, hanem fényellenállások a térben, melyeknek csalóka sűrűségét az ecsetvonás leplezi le. Amit felfogunk és visszaadunk, az pusztán ilyen ellenállások keltette *benyomás*, melyeket hallgatólágoosan úgy érzékelünk, mint egy „túlnani” (transzcendens) kiterjedtség

puszta funkcióit. A testeken lelki szemeinkkel hatolunk át, megtörjük anyagi határaik varázsát, s feláldozzuk őket a tér fenségének. S e benyomás során – illetve ezzel együtt – érezzük az érzéki elem végtelen *mozgalmasságát*, amely a legélesebb ellentétben áll a freskó szoborszerű ataraxiájával. Ezért nem beszélhetünk semmiféle hellén impresszionizmusról, s ezért van az, hogy az antik szobrászat az a művészet, amely az impresszionizmust eleve kizárja.

Az impresszionizmus: egy világerzés átfogó kifejeződése, s érthető, ha késői kultúránk egész fiziognómiájára hatást gyakorol. Létezik impresszionisztikus matematika, amely szándékosan s határozottan lépi át az optikai határokat; ez az analízis Newton és Leibniz óta. Idetartoznak a számtestek vizionárius alakzatai, a halmazok, a transzformációs csoportok és a többdimenziós geometriák. Létezik impresszionisztikus fizika, amely testek helyett tömegpontok rendszerét „látja”, vagyis olyan egységeket, melyek változó efficiensek állandó viszonyának tűnnek csupán. Létezik impresszionista etika, tragédia és logika, s a pietizmus óta impresszionista kereszténységről is beszélhetünk.

Festői és zenei szempontból arról a művészetről van szó, amely néhány vonás, folt vagy hang segítségével hozza létre a tartalmában kimeríthetetlen képet, egy mikrokozmoszt a fausti ember látása és hallása számára; más szóval arról, hogy művészileg köti meg a végtelen tér valóságát olyan igencsak illanékony és szinte testetlen utalás révén, mely valami tárgyyszerűségben lelhető fel, s bizonyos értelemben kényszeríti arra, hogy az jelenségformát öltjön. Ez a mozdulatlan mozgásba hozásának művészete; sehol másutt nem vették a bátorságot ahhoz, hogy ezt létrehozzák. A páratelt anyag – kezdve Tiziano öregkori műveitől egészen Corot-ig és Menzelig – ott remeg és ott hömpölyög az ecsetvonások, a tört színek és fények titokzatos hatásában. S – ellentétben a tulajdonképpeni melódiával – ugyanez a törekvés található meg a barokk zene „témájában” is, ami egy, a harmónia, az instrumentális hangszín, a ritmus és a taktus minden vonzerejét felhasználó hangalakzat; ez – elindulva a Tiziano korára jellemző imitativ tétel motívumokkal átszőtt munkájától – egészen Wagner vezérmotívumáig fejlődik, s egy egész érzés- és élményvilágot foglal magában. A német zene csúcspontján e művészet beszüremkedik annak a német nyelvnek a lírai költészetébe is – a franciában ez lehetetlen –, amely Goethe Ősfaustja s Hölderlin utolsó költeményei óta miniatűr – olykor mindössze néhány sorból álló – remekművek egész sorát hívta életre, melyeket még figyelemre sem méltattak, nemhogy összegyűjtöttek volna. Az impresszionizmus a legkifinomultabb művészi felfedezések módszere. Kicsiben és miniatűr szinten állandóan Kolumbusz és Kopernikusz tetteit ismétli meg. Nincs még egy olyan kultúra, melyben a benyomás ilyen nagyfokú dinamikáját hordozó, ornamentális nyelv ennyire kevés eszköz felhasználásával párosulna. Minden egyes színes pont vagy ecsetvonás, minden egyes alig hallható rövid hang meglepő vonzerőt árul el, s a képzelőerőt a téralkotó energia egyre újabb elemeivel látja el. Masacciónál és Piero della Francescánál a levegő *valóságos testeket* vesz körül. Csak Leonardo fedezi fel az *atmoszferikus* clair-obscur átmeneteit, a lágy peremeket, a *méllységgel* egybeolvadó körvonalakat, a fény és az árnyék tartományait, melyekből az egyes alakok már nem különíthetők el. Végül, Rembrandtnál, a tárgyak pusztán színes benyomásokká oldódnak; a figurák elveszítik a sajátosan emberi jeleget; úgy hatnak, mint valami szenvedélyes mélység-ritmust közvetítő ecsetvonások és színfoltok. S e távolság most egyúttal a jövőt is jelenti. Az impresszionizmus bilincsbe veri a múltó pillanatot, amelynek ittléte egyszeri és soha vissza nem térő. A tájkép nem lét és nem megmaradás, hanem mindezek *történetének* tovatűnő pillanata. Ahogy egy Rembrandt-portré nem a fej anatómiai reliefsjét, hanem az

abban rejlő *második arcot* adja vissza, s ahogyan az ecsetvonások ornamentuma nem a szemet, hanem a pillantást, nem a homlokot, hanem az élményt, nem a száját, hanem az érzéki mivoltot ragadja meg, hasonlóképpen az impresszionista festmények sem az előtér természetét, hanem abban is a második arcot, a táj pillantását, lelkét adják vissza. Legyen szó akár Lorrain katolikus-heroikus tájképéről, Corot *paysage intime*-jéről, a Cuyp és Van Goyen megfestette tengerről, folyópartokról és falvakról, mindig fiziognómiai értelemben vett portré születik, valami egyszeri és előre nem látott, ami először és egyben utoljára kerül napvilágra. A közvetlenül emberit ábrázoló portréművészetet épp a tájkép – a fiziognómiai, a karaktert hordozó tájkép – iránti előszeretet teszi közvetetté, vagyis épp az a motívum, amely a freskóstílusban egyáltalában nem gondolható el, s az antikvitás számára mindig is teljes mértékben hozzáférhetetlen volt; a közvetett jelleg pedig olyan világábrázolást jelent, melyben az az Én része lesz, s melyben a művész önmagát adja, a szemlélő pedig önmagát pillantja meg. E távolba nyúló természet ugyanis egy *sors* visszatükröződése. E művészetben tragikus, démoni, derűs és melankolikus tájak találhatók, olyanok, melyekről más kultúrák emberének halvány elképzelése sem volt, s melyek iránt éppen ezért a megfelelő érzéke sem alakult ki. Aki e formavilág előtt a hellenizmus illuzionisztikus festészetéről beszél, az képtelen bármilyen különbséget is tenni a legmagasabbrendű ornamentika és valamely lélektelen utánzás, a látszat majmolása között. Ha – legalábbis Plinius szerint – Lüszipposz azt mondta, hogy úgy ábrázolja az embereket, ahogy azok előtte *megjelennek*, akkor az találó a gyermekek, a laikusok és a vadak becsvágára nézve, a művészeket illetően azonban már nem. Hiányzik a nagy stílus, a jelentés, a mély szükségszerűség. Így a kőkorszaki barlanglakók is tudtak festeni. A hellenisztikus festők azonban valójában többre voltak képesek, mint amennyit elérni akartak. Még magukon a pompeji falfestményeken és az odüsszeusi tájakat ábrázoló római képeken is mindig jelen van egy *szimbólum*; *testek csoportját* ábrázolja mindegyik, sziklákat, fákat, sőt – mint testek közötti testet! – „a tengert”. Mélység nem alakul ki, csak egymásra halmozás. Valaminek azt a helyet is be kell töltenie, ami a legkevésbé van közel, ám e technikai szükségmegoldásnak semmi köze sincs a távolság fausti felmagasztalásához.

*

Szóltam már arról, hogy az olajfestészet a 17. század végén élte végnapjait, amikor az összes nagy mester szinte ugyanabban az időben sorra egymás után meghalt. De a szó szűkebb értelmében vett impresszionizmust tényleg a 19. század hozta létre? A festészet tehát még kétszáz év múlva is virágzott, vagy netán még ma is tart? Ne áltassuk magunkat! Rembrandt és Delacroix vagy Constable között holt időszakot találunk, s az, ami az utóbbinál még csak kezdet – a technikát és a kifejezőmódot illető minden kapcsolat ellenére –, már alapvetően különbözik attól, ami az előbbivel nyert befejezést. Itt, ahol a szimbolika legmagasabb fokát hordozó eleven művészetéről van szó, mit sem számítanak a 18. század tisztán dekoratív művészei. S ne vezessen félre bennünket az új festészeti *epizód* karakterjegye sem, amely – túl 1800-on, a kultúra és a civilizáció határvonalán – képes volt újra felkelteni egy nagy festészeti kultúra illúzióját. Ez a festészeti epizód saját maga nevezte el tulajdonképpeni témakörét *plein-air*-nek, amivel önnön tünékeny jelenségének értelmét elég világosan közszemlére teszi. *Plein-air* – ez jelenti a tudatos, intellektuális és erőszakos szakítást azzal, amit hirtelen „barna szósznak” neveztek, s ami – mint láttuk – a tulajdonképpeni metafizikai szín volt a nagy mesterek képein. Erre a színre épült a – mindenekelőtt németalföldi – iskolák festészeti kultúrája, amely a rokokó idején menthetetlenül elenyészett. E barna színt,

a térbeli végtelenség szimbólumát, amely a fausti ember számára megteremtette a festmény lélektől való áthatottságát, hirtelen természetellenesnek érezték. Mi történt? Nem azt bizonyítja-e a változás, hogy épp az a lélek illant el, mely léleknek ez az üdvözítő szín valami vallásosat jelentett, jele volt a vágyakozásnak, egy eleven természet egész értelmének? A nyugat-európai világvárosok materializmusa a hamut felszítván újból lángra lobbantotta két festőnemzedék e különös és efemer másodvirágzását – Manet nemzedékével ugyanis megint véget ért minden. Grünewald, Lorrain és Giorgione patetikus zöld színét a tér katolikus színeként jellemeztem, Rembrandt transzcendens barnáját pedig úgy, mint a protestáns világézés színét. A *plein-air* viszont – ami most egy új színskálát hív életre – a vallástalanság jeleként értelmezhető.¹ Az impresszionizmus a beethoveni zene és a kanti csillagterek szféráiból a földfelszínre tér vissza. E teret megismerjük, de nem éljük át, látjuk, de nem szemléljük; hangulatot hordoz, nem pedig sorsot; az, amit Courbet és Manet tájképeiken ábrázol, a fizika mechanikus objektuma, nem pedig a pasztorális zene átértett világa. Amit Rousseau – tragikusan találó kifejezéssel – úgy jövendölt meg, hogy „vissza a természethez”, az ebben a halódó művészetben realizálódott. Az agg is így tér „vissza a természethez” – nap mint nap. Az új művész munkás, nem pedig alkotó. Felbonthatatlan spektrumszíneket helyez el egymás mellett. Az ecsetvonások finom kézírását s táncát felváltják a durva szokások; pontokat, négyzeteket, széles, szervesetlen masszákat visznek fel, kevernek össze, majd kennek szét. A széles lapos ecset mellett megjelenik munkaeszközként a festéklapát. A vászon olajfesték-alapozását az összhatás részévé teszik, s helyenként üresen hagyják. Veszedelemes művészet ez, fájdalmas, hideg, beteges, túlérzékeny idegeknek való, ám a legmesszebbmenőkig tudományos, energikus s programatikusan kihegyezett mindabban, ami a technikai akadályok legyőzésével függ össze; a Leonardótól Rembrandtig tartó nagy olajfestészet szatírjátéka ez. De otthon csak Baudelaire Párizsában érezhette magát. Corot ezüstös tájainak szürkészöld és barna színárnyalatai még a hajdanvolt mesterek *lelkiségéről* álmodnak; Courbet és Manet a hűvös fizikai teret, a teret mint „tényt” hódítja meg. A tűnődő felfedező, Leonardo, a kísérletező festőnek teremt helyet. Corot, az örök gyermek, ki bár francia, de nem párizsi, a „túlhanit” megidéző tájképeire mindenütt rálelt. Courbet, Monet, Manet, Cézanne mindig ugyanazt a helyet festi le újból és újból, fájdalmasan, fáradságosan, lélekben szegényen; a fontainebleau-i erdőt, az argenteuil-i Szajna-partot vagy ama figyelemre méltó völgyet Arles közelében. Rembrandt hatalmas tájképei teljes egészükben a világtérben helyezkednek el, Manet képei egy vasútállomás közelében. A *plein-air* festők, kik született nagyvárosiak, átvették a leghűvösebb spanyol és holland festőktől (ilyen Velázquez, Goya, Hobbema és Franz Hals) a tér zenéjét, hogy azt – az angol, később pedig a japán tájképfestők (intellektuális és kimúlt emberfők) segítségével – empirikus és természettudományos viszonylatokba fordítsák át. Ez a természetélmény és a természettudomány, a szív és a fej, a hit és a tudás különbsége.

Németországban más a helyzet. Franciaországban egy nagy festészeti hagyomány zárult le, itt épp ezt kellett pótlólag megteremteni. A festészeti stílus ugyanis Rottmann, Wasmann és C. D. Friedrich munkásságától kezdve egészen Marées-ig és Leiblig a fejlődés valamennyi részlemét előfeltételezi; ezek képezik a festészet technikai alapját, s a zárt, belső hagyományra még egy olyan iskolának is szüksége van, amely az új stílust kívánja művelni. Ez a legújabb német festészet gyengéje és erőssége. A franciáknak megvolt a maguk saját hagyománya a korai barokktól kezdve egészen Chardinig és Corot-ig. Lorraint és Corot-t, Rubenst és Delacroix-t eleven kapocs köti össze. A 18. szá-

zadban viszont valamennyi nagy német művészegénység *zenész* lett. Az, hogy e zene – anélkül, hogy megváltozott volna legbensőbb lényege – Beethoven óta újból festészetté alakult át, a *német romantika egyik tipikus vonása*. E tájon virágzott legtovább, s itt hozta legérettebb gyümölcsseit. E fej- és tájábrázolások mögött ott a zene, a titokzatos és vágyakozással teli zene. Még Thoma és Böcklin munkásságában is van valami Eichendorffból és Mörikéből. A saját, belső tradíció hiányának pótlásához viszont idegen tanra volt szükség, így mentek e festők mind Párizsba. Miközben azonban ők is az 1670 körüli régi mestereket tanulmányozták és másolták, ahogy Manet és köre, a franciáktól eltérően – akiket e tanulmányok során csak annak az emléke érintett meg, ami már rég beépült művészetükbe – őket egészen új s egészen más benyomások érték. Ily módon a zenén kívüli német képzőművészet – 1800 óta – megkésett jelenség, kapkodó, szorongással teli, zavaros, céljait és eszközeit illetően bizonytalan. Nem volt vesztegetni való idő. S mindazt, amit a német zene és a francia festészet évszázadok során ért el, most egy vagy két festőnemzedéknek kellett behoznia. A lassan kihunyó művészet végső megfogalmazása felé nyomult előre, s ez szükségessé tett egy olyan álomszerű repülést, ami átszárnyalt az egész múlt felett. Így ezen a téren csodálatos fausti figurák tűnnek fel, mint Marées és Böcklin, akik ugyanakkor minden olyan kérdésben, mely a formával függ össze, bizonytalanságot mutatnak; ilyesmi a mi biztos hagyományra támaszkodó zenénkben – gondoljunk Brucknerre – teljességgel lehetetlen volt. A francia impresszionisták programatikusan világos, bensőleg azonban annál szegényebb művészete e tragikumot szintúgy kevésbé ismeri. Ugyanez érvényes viszont a német irodalomra is, amely Goethe korától kezdve minden egyes jelentősebb alkotással az alapozás munkáját akarta elvégezni, s egyúttal le is kellett hogy zárjon valamit. Ahogy Kleist *egyszerre* érezte önmagában Shakespeare-t és Stendhalt, s kétségbeesett fáradozással, örök elégedetlenségtől kísért változtatásokkal és megsemmisítéssel kétszáz esztendő pszichológiai művészetét akarta egybeforrasztani, s ahogy Hebbel a „Hamlet”-től a „Rosmersholm”-ig húzódó problematikát *egyetlen* drámai típusba sűrítette, úgy próbálkozott meg Menzel, Leibl és Marées azzal, hogy a régi és az új példaképeket: Rembrandtot, Lorrain, van Goyent, Watteau-t, Delacroix-t, Courbet-t és Manet-t egyetlen formába fogja össze. Míg egyfelől Menzel korai korszakának kis interieurjei megelőlegezik a Manet-kör valamennyi felfedezését, s Leibl megfest néhány olyan dolgot, melylyel Courbet nem tudott megbirkózni, másfelől a képeiken látható s a régi mesterektől eredő metafizikai barna és zöld szín újból valamely benső élmény maradéktalan megjelenítéséről tanúskodik. Menzel *valóban* újból átél és újjáélesztett valamit a porosz rokokóból; Marées hasonlóképpen Rubensből, Leibl pedig a Frau Gedonról festett képén Rembrandt portréművészetéből élt át újra, illetve keltett életre valamit. A 17. század műtermi barnájához csatlakozott egy második, magasrendű fausti tartalmat hordozó művészet: a rézkarc. Rembrandt e kettőben minden idők legnagyobb mestere volt. A rézkarcnak is van valami protestáns jellege, s így a zöldeskék atmoszférát és a gobelint előnyben részesítő déli, katolikus festőktől mindig távol állt. S ahogy a barna szín utolsó festője Leibl volt, hasonlóképpen ő volt a rézkarc utolsó nagy művésze is, kinek metszetein ott van az a rembrandti végtelenség, ami a szemlélőt mindig újabb titkok felfedezésére készíti. Ami pedig végezetül Marées-t illeti, benne megtaláljuk a nagy barokk stílus hatalmas intuícióját, melyet – éppenséggel egy zárt formában – Guéricault és Daumier még képes volt megidézni, ám az ő esetében – az erős nyugati tradíció *hiján* – ezt a piktorikus jelenség világába már nem lehetett belekényszeríteni.

A „Trisztán”-nal meghal az utolsó fausti művészet is. Ez a mű a nyugati zene hatalmas záróköve. A festészetnek ilyen gigantikus végkifejlet nem jutott osztályrészül. Ellenkezőleg, Manet, Menzel és Leibl, kiknek *plein-air* tanulmányaiban a régi stílusú olajfestészet – mint valami sírból – még egyszer felbukkan, kisszerűen hat.

Az apollóni művészet és a pergamoni szobrászat „egy időben” ért véget. *Pergamon párja Bayreuthnak*. A híres oltár maga pedig későbbi alkotás, és talán nem is a legjelentősebb műve a korszaknak. Fel kell tennünk, hogy ez a napjainkra már feledésbe merült fejlődés hosszú ideig tartott (kb. 330–220). Ám mindazt, amit Nietzsche Wagner és Bayreuth, a „Ring” és a „Parsifal” ellen vádként hozott fel, pontosan ugyanazokat a szavakat használva – dekadencia, színpadiasság – vonatkoztathatjuk e szobrászatra is, amiből a mi számunkra egy másik „Ring”-nek – a nagy oltár gigantikus frízének – az alakjában megőrződött egy mestermű. Ugyanaz a teatralitás, ugyanaz a vonzódás a régi, mitikus motívumokhoz, melyekben már senki sem hitt, ugyanaz az idegekre gyakorolt kíméletlen tömeghatás, ám egyszersmind ugyanaz a nagyon is tudatos lendület, nagyság és fenségesség, amely mindennek ellenére a belső erő megfogyatkozását mégsem képes egészen eltakarni. Bizonyosra vehető, hogy a farnesei bika és a Laokoón-csoport korábbi mintája e körből származik.

Az egyre inkább fogyatkozó plasztikus erőt az a formátlanság és mértéktelenség jellemzi, melyekre a művészeknek még szüksége van ahhoz, hogy valami kerek egészet hozzon létre. S itt nemcsak a gigászi méreteket kedvelő ízlésre gondolok, amely már nem a benső nagyság kifejeződése, mint a gótikus és piramidális stílus esetén, hanem épp annak hiányát leplezi; az *üres* dimenziók fitogtatása közös vonása valamennyi születőfélben levő civilizációnak, s ez a pergamoni Zeusz-oltártól s Kharész rhodoszi kolosszusként ismert Héliosz-szobrától kezdve a császárkor római épületeivel bezárólag itt éppúgy meghatározó, mint ahogy valamikor az egyiptomi Újbirodalom kezdetén, ma pedig Amerikában. Sokkal jellemzőbb az az önkényesség és gátlástalanság, mellyel – erőszakot alkalmazva hosszú évszázadok valamennyi konvenciójával szemben – derékba törő azokat. A személy fölött álló szabály, a forma abszolút matematikája, egy nagy művészet lassanként beérő nyelvezetének *sorsa* volt az, amit – akkor csakúgy, mint most – már nem tudtak elviselni. Lüszipposz ennyiben került Polükleitosz, a gallok csoportjának megalkotója pedig Lüszipposz mögé. Ez megfelel a Bachtól kiinduló – Beethovenen átvezető – s Wagnerig tartó útnak. A korai művészek a nagy forma mestereinek – a későiek pedig rabszolgájának – érzik magukat. Amit Praxitelész és Haydn a legszigorúbb konvenció határain belül még tökéletesen szabadon és derűsen volt képes elmondani, azt Lüszipposz és Beethoven már csak erőszakos módon tudta véghezvinni. Minden eleven művészet jele, az akarás, a szükségesség és a lehetőség közötti tiszta harmónia, a cél magától értetődő jellege, valamint a megvalósítás tudattalan mivolta, a művészet és a kultúra egysége – mindez már a múlté. Corot és Tiepolo, Mozart és Cimarosa még *szuverén urai voltak* művészetük anyanyelvének. Ettől kezdve viszont törik ezt a nyelvet, ám ez senkinek sem tűnik fel, mivel már senki sem tud folyékonyan beszélni. Szabadság és szükségszerűség egykoron azonosak voltak. Most viszont a szabadságon a fegyelem hiányát értik. Rembrandt és Bach korában az a jól ismert jelenség, hogy „szándékai meghíusultak” még egyáltalában nem volt elgondolható. A forma sorsa a fajban, az iskolában, nem pedig az egyén személyes irányzataiban foglaltatott benne. Egy nagy hagyomány bűvkörében még a kisebb tehetségű művészek is sikerül tökéleteset alkotni, mivel az eleven művészetben ő és a feladat egymásra találtak. Napjainkban e művészeknek azt kell akarniok, amire már nem képesek, és a műértelemmel kell dolgozniok, kalkulálniok s kombinálniok ott, ahol a kifinomult ösztön már ki-

hunyt. Mindannyian átélték ezt. Marées nem fejezte be egyetlen nagyszabású vázlatát sem. Leibl utolsó képeit nem merte kiadni a kezéből, egészen addig, amíg azok – a végtelen sok átdolgozás hatására – hidegek és kemények nem lettek. Cézanne és Renoir befejezetlenül hagyta számos legjobbnak mondható alkotását, mivel minden erőfeszítés és fáradozás ellenére sem voltak képesek továbblépni. Manet már harminc kép megfestése után kimerült, s mindama temérdek gyötrelém ellenére, amiről „Miksa császár kivégzése” című festményének minden egyes ecsetvonása s a vázlatok sora tanúskodik, alig érte el azt, amit Goya a mintaképen, a „Május 3-i kivégzések”-en még könnyűszerrel vitt vászonra. Bach, Haydn, Mozart és a 18. század ezernyi névtelen zenésze a napi munka rohanása mellett a legtökéletesebbet tudta megalkotni. Wagner tisztában volt azzal, hogy a csúcsra csak akkor ér el, ha minden energiáját összeszedi és művészi tehetségének legtermékenyebb pillanatait a lehető leggondosabban használja ki.

Wagner és Manet között mély rokonság áll fenn, s ez csak kevesek számára érezhető; Baudelaire viszont, aki alapos ismerője volt mindannak, ami dekadens, erre már korán felfigyelt. Az impresszionisták legvégső, legkifinomultabb művészete abban állt, hogy a térben színes ecsetvonásokból és foltokból egy egész világot varázsoltak elő. Wagner ezt három ütemben viszi véghez, s ezekben a lélek egész világa sűrűsödik össze. A csillagos ég, a vonuló felhők, az ősz, a megborongtató és melabús hajnalok, a verőfényben úszó messzeségek váratlan felvillanásai, a világszorongás, a közeli végzet, a csüggedés, a kétségbeesett küzdelem, a hirtelen remény színeit – olyan benyomásokat, melyeket azt megelőzően egyetlen komponista sem tartott volna megszólaltathatóknak – ő egyetlen motívum néhány hangjával s tökéletes világossággal szólaltatja meg. E ponton érkezünk el a görög szobrászat legmarkánsabb ellentétéhez. Minden alámerül a testetlen végtelenségben; a homályos hangtömegből, amely – sajátos hullámokban – egy képzeletbeli teret idéz fel, már maga a vonalszerű dallam sem emelkedik ki. A motívum sötét és félelmet keltő mélységből száll föl s egy pillanatra vakító fény ragyogja be; hirtelen félelmetes közelségbe kerül hozzánk; nevet, simogat, fenyeget; hol a vonós hangszerek birodalmában tűnik el, hol pedig – egy magányos oboa halk variációjában – végtelen messzeségekből közeledik felénk, a lelki színek mindig új teljességét hordozva. Mindez se nem festészet, se nem zene, ha az ezt megelőző s szigorú stílust követő alkotásokra gondolunk. Amikor Rossini megkérdezték, hogy mi a véleménye a „Hugenoták” zenéjéről, így válaszolt: „Zene? – Semmi ehhez hasonlót nem hallottam.” Pontosan ugyanezt az ítéletet lehetett hallani Athénben az ázsiai és a sziküoniai iskola új festészetéről, s bizonyára efféle volt az is, ami az egyiptomi Thébaiban hangzhatott el Knosszosz és Tell el Amarna művészetéről.

Mindaz, amit Nietzsche Wagnerről mondott, érvényes Manet-ra is. Az ún. tartalmi festészzel és az abszolút zenével ellentétben látszólag az elemihez, a természethez tér vissza, művészete azonban valójában a nagyvárosi barbárságnak, a kezdődő felbomlásnak tett engedmény, ahogyan ez az érzéki világban a brutalitás és a rafinéria keverékeként jelenik meg; művészete az a lépés, melynek szükségképp az utolsónak kellett lennie. Egy művi művészet nem képes organikus továbbfejlődésre. Ez a vég kezdetét jelenti.

S ebből az következik – keserű a beismerés –, hogy a nyugati képzőművészet visszavonhatatlanul véget ért. A 19. századi válság volt a haláltusa. A fausti művészet – miután belső lehetőségeit megvalósította s kultúrája életpályáján belüli rendeltetését betöltötte – éppúgy aggkori végelgyengülésben múlik ki, mint az apollóni, az egyiptomi vagy bármelyik más művészet.

Amit manapság művészetként űznek, az tehetetlenség és hazugság; s ez a Wagner utáni zenére éppúgy vonatkozik, mint a Manet, Cézanne, Leibl és Menzel utáni festészetre.

Vagy ha nem, akkor keressük meg azokat a nagy személyiségeket, akik igazolják azt az állítást, hogy még létezik sorsos szükségszerűségtől áthatott művészet. Kutassuk fel azt a *magától értetődő és szükségszerű* feladatot, ami rájuk vár! Járjuk végig az összes kiállítást, hangversenytermet és színházat, s nem találunk mást, csak serény ügyeskedőket és lármázó bolondokat, akik abban lelik örömüket, hogy valamit – amit belülről már ők is régóta fölöslegesnek érznek – kicsinosítva a piacra dobjanak. A belső és külső méltóság milyen szintjén áll manapság mindaz, amit művészetnek és művésznek neveznek! Bármelyik részvénytársaság közgyűlésén vagy egy kiváló gépgyár mérnökei között több intelligenciát, ízlést, jellemet és tudást találunk, mint a jelenlegi európai festészet egészében és a szobrászatban. Egyetlen nagy művészre mindig száz fölösleges művész jutott, akik szintén művészettel foglalkoztak; ám amíg létezett nagy konvenció – s *ennélfogva* valódi művészet –, addig még ők is valami hasznosat csináltak. Még e száz létezését is meg lehetett bocsátani, mivel a hagyomány *egészén* belül ők képezték a talajt, amely azt az egyet elbírta. De ma csak ezek vannak – s tízezernyeien alkotnak, „hogyan megéljenek” –, s ettől nem látni be a szükségszerűséget; annyi mindenestre bizonyos: napjainkban az összes művészeti intézményt be lehetne zárni anélkül, hogy ez a *művészetet* akár a legcsekélyebb mértékben is érintené. Csak a Kr. e. 200 körüli Alexandriába kell képzelni magunkat, hogy megismerkedjünk azzal a művészet körül csapott lármával, mellyel egy világvárosi civilizáció – saját művészetének halálát illetően – igyekszik áztatni önmagát. Ott is, csakúgy mint manapság Nyugat-Európa világvárosai-ban, a művészi továbbfejlődés, a személyes veret, az „új stílus”, a „nem is sejtett lehetőségek” illúzióját kergetik; halljuk a teoretikus locsogást, látjuk a hangadó művészek követelőző magatartását, akik úgy „ügyeskednek”, mint a papírmáséból készült, „mázsás” súlyokat emelgető artisták; látjuk a költő helyébe lépő literátort, az expresszionizmus szügyentelen bohózatát, mint olyan fejezetet a művészettörténetből, amely megszervezte a műkereskedelmet s a művészi iparrá alacsonyult gondolkodást, érzést s művészi formákat. Alexandriának is megvoltak a maga tézisdrámaírói és művészrendezői, kiket előbbrevalónak tartottak Szophoklésznál, s festői, akik kiötöltek új irányzatokat s szédítették közönségüket. Mi takar ma a „művészet” címszava? Hangszerek tömegének mesterséges lármájával teli, hazug zenét, idióta, egzotikus és plakáteffektusokkal telezsúfolt hazug festészetet, hasonlóképp hazug építészetet, amely az elmúlt évezredek formakincsére támaszkodva minden tíz esztendőben „megalapítja” az új stílust, melynek jegyében mindenki azt teszi, amit akar, s hazug szobrászatot, amely egyaránt lop Assziriából, Egyiptomból és Mexikóból. Ennek ellenére, a világfiak ízlése szerint, a kor kifejeződéseként és jeleként egyedül ez az, ami számít. Minden mű, ami ezzel szemben a régi eszményekhez „ragaszkodik”, pusztán provinciális jellegű.

A múlt nagy ornamentikája éppúgy holt nyelvvé vált, mint a szanszkrit és az egyházi latin.² Szimbolikájának szolgálata helyett múmiáját, kész formáinak hagyatékát használják fel és keverik össze, vagy tökéletesen anorganikus módon változtatják meg. Minden modernizmus a pusztá cserélődést tartja fejlődésnek. A valódi létrejövés helyébe a régi stílusok újjáélesztése és összekeverése lép. Alexandriának is megvoltak a maga pra-raffaelita széltoói (vázákkal, székekkel, képekkel és elméletekkel), s éppígy megvoltak a szimbolistái, naturalistái és expresszionistái. Rómában hol a greco-ázsiai, hol a greco-egyiptomi, hol az archaikus, hol pedig – Praxitelész után – a neoattikai volt a divat. A 19. dinasztia, az egyiptomi modernitás korából származó relief, ami tömegesen, értelmet-

lenül és szervesen módon ott virít a falakon, szobrokon és oszlopokon, az Óbirodalom művészete mellé állítva paródiaként hat. Végül a ptolemaioszi Horusz-templom – szeszélyesen egymásra halmozott formáinak ürességét szemlélve – egyszerűen felülmúlhatatlan. De a mi utcáinknak, monumentális tereinknek és kiállítási termeinknek is ilyen hengegő és erőszakos a stílusa, jóllehet, mi még e fejlődés kezdetén vagyunk csupán.

Végül már elenyészik az az erő is, ami egyáltalán csak valami mást akarna. Már a nagy Ramszesz is kisajátította elődei építményeit, amennyiben a feliratokon és a relief-jeleneteken kivéselte a neveket, és a sajátjával helyettesítette azokat. A művészi tehetetlenség ugyanezen bevallása az, ami Constantinust arra készítette, hogy római diadalívét olyan szobrokkal díszítse, melyeket más épületekről szedtetett le. De az antik művészet területén már sokkal korábban, kb. Kr. e. 150-től kezdve kialakul a régi mesterművek lemásolásának technikája; nem azért, mintha azokat még bárki is megértette volna, hanem azért, mert eredeti alkotást önállóan már nem voltak képesek létrehozni. Jegyezzük meg jól: ezek a másolók voltak a *kor művészei*. A mindenkori divattól függő, egyik vagy másik stílusban készült munkáik az akkoriban létező formálóerő maximumát jelentik. Az összes római – férfi vagy női – szoborportré egészen kisszámú görög testtartás- és mozdulattípusra vezethető vissza, melyeket, torzó gyanánt, többékevésbé pontos stílushűséggel másoltak le, a fejet pedig – kezdetleges, kézművesszerű biztonsággal – „hasonlóra” mintázták. Augustus híres fegyveres szobrát pl. Polükleitosz Lándzsavívője alapján munkálták meg. S nagyjából így viszonyul Lenbach Rembrandt-hoz és Makart Rubenshez – hogy megnevezzük a Nyugat ennek megfelelő stádiumának első előfutárait is. Az egyiptizmus ugyanilyen módon halmozott portrét portréra 1500 éven át, I. Ahmosztól egészen Kleopátráig. Az Óbirodalomtól a Középbirodalom végéig kifejlődő nagy stílus helyett *divatok* uralkodnak, melyek hol az egyik, hol a másik dinasztia ízlését élesztik újra. A turfáni leletek között indiai drámatörödékek találhatók a Krisztus születése körüli időkből, melyek teljesen azonosak a több évszázaddal későbbi Kalidászával. Az általunk ismert kínai festészet több mint egy évezreden át egymással váltakozó stílusmódok hullámzó mozgását mutatja, a fejlődés legcsekélyebb jele nélkül, s valószínűleg már a Han-korban is ez volt a helyzet. A végeredmény egy szilárd s fáradhatatlan szorgalommal másolt formakincs, ahogy azt napjainkban az indiai, kínai s az arab-perzsa művészet mutatja; a képek és a szövegek, a versek és az edények, a bútorok, drámák és a zeneművek e formakészlet alapján készültek,³ anélkül, hogy a keletkezés ideje az ornamentika nyelvezetéből kiindulva akár csak évszázados – nemhogy évtizedes – pontossággal is meghatározható lenne; márpedig a késői kor beköszöntéig *valamennyi* kultúrában ez volt a helyzet.

Fordította: CSEJTEI DEZSŐ–JUHÁSZ ANIKÓ

JEGYZETEK

- 1 Ezért bizonyult teljes lehetetlenségnek az, hogy a *plein-air*-ből egy valódi vallásos festészet jöjjön létre. Az e festészet mélyén meghúzódó világérzés oly mértékben vallástalan s csak egy „észvallásnak” megfelelő, hogy a számos tisztességes szándékot hordozó kísérlet mindegyike az üresség és a hamisság hatását kelti (Uhde, Puvis de Chavannes). Már egyetlen *plein-air* kép is azonnal elvilágiasítja a templombelsőt, s azt kiállítási teremmé degradálja.
- 2 II. kötet, 138. sk. o.
- 3 I. kötet, 254. o.