

hármak nyilatkozatára küldött nagyszerű levelében elfogadta annak minden részletét, életének, szívének és nevének minden tekintélyével.

Franciaország egysége így kezdődik el a költőknél, akik felismerték a népet, az új eposz hőseit. (*Louis Aragon.*)

A MODERN NÉMET KÉPZŐMŰVÉSZET. (*Peter Thoene: Modern German Art.* Penguin Books Limited, 1938, London). Ez a könyv tulajdonképpen bevezetésnek készült ahhoz a londoni kiállításához, mely a „degeneráltaknak“ bélyegzett német művészek műveit mutatta be az angol közönségnek. (Az angol kiállítást megelőzte a tavalyi müncheni kiállítás, melynek — bizonyára a csúfjára — százezrek jártak.) A londoni kiállítás ideje összeesett a németországi mai fémjelzett művészek hivatalos kiállításával... Idők jele, hogy a könyv szerzője kénytelen volt álnevet választani „speciális okokból“... Nyomtatott és nyomatékos tanubizonyoságul azok számára, akik szerint a művészet és az esztétika szellemi ősnemzés útján keletkeznek. „Peter Thoene“ könyve nem ezen az elefántcsont alapon áll. Szerinte „a művészet belső és formai kifejezése éppen úgy alá van vetve a változás törvényeinek, mint a munkafolyamat, a társadalmi vonatkozások berendezése, vagy az erkölcsi felfogások“. Miben látja viszont a művészi változás törvényszerűségét? Szerző kitérően rávilágít egy-egy művészre, elsősorban a XIX. század végének és a XX. század elejének művészeire, de ott, ahol egy-egy művészi irány vagy iskola létrejöttének az okait vizsgálja, csődöt mondanak a szempontjai. Kitérően jellemzi például Adolf *Menzel* művészetét. Hamis pátoszu zsánerfestészetnek tartja ismeretes képét, a *Vasműveket*. Magyarázat: a hatalmaserejű és megkapó festő úgy látta a valóságot, ahogy a potsdami udvari kör óhajtotta látni. Kitérő a német romantikus festők közül *Runge* és *C. D. Friedrich* jellemzése is, akik a három tucatnyi, elmaradt és szűklátókörű hercegségekben éltek és a belső és külső szolgaság bilincseit akarták *vágyódásukkal* áttörni. *Karl Spitzweg* művészetében ez a vágyódás, melyet a szerző a felelőtlen kozmikus jelzővel ékesít, már szűk vidékiességgé torzul. *Hans Thoma* művészete hasonlóképpen vidékies, *Feuerbach* színpadias görög figurákat, stuttgarti Iphigeniákat festett. *Böcklin* is e heroikus banalitás határai közt festett: szentimentálissá tette a természetet, melyre tragikus-hősi hangsúlyt ejtett. *Liebermann* a dolgokat liberális, polgári tudattal vette szemügyre...

Kitérő megállapítások, melyek szinte feleslegessé teszik az indoklást és a mélyrehatóbb formai analízist. De ez a hiány, mely könyve elején nem érezhető, megbosszulja magát a modern művészet ismertetésével kapcsolatban. A szerző módszere ugyanígy az alapvetésben hibázik. Nem tisztázza a művészi változás törvényszerűségét. Igaz, hogy e törvényszerűség rendkívül bonyolult és a művészi jelenségsorok lefolyása sincs még kellőképpen tisztázva. A modern művészetet egészében meghatározza az a körülmény, hogy termékei árucikkek és polgári lakások díszítésére szolgálnak. Vegyünk egy másik példát. A gótikus építészet nem kedvezett a falfestésnek, a román igen. De ezeken az általános lehetőségeken belül fölmerül az egyes irányok tartalmi és formaproblémája, amit csak történelmi elemzéssel lehet megközelíteni. Fölhozzhatjuk például az irodalmat is. A polgárság elnyomulásával létrejön a költészetben a „parnasszista“ magatartás. A költők a Pleiadetól kezdve a polgári élet csúnyasága, „költőietlensége“ miatt elvont érzelmi szférába emelkedtek. Az érzelmeket önmagukért, az érzelmeikért kultiválják. Ez a magatartás azonban sohasem volt kizárólagos. De ezen az évszázadok

óta tartó magatartáson belül mennyi forma és tartalom váltakozott: Ronsardtól Rilkeig és Babitsig! Visszatérve a könyvre, a szerző a gótikus jelzöt indokolatlanul, gyakran és ép' olyan felelőtlenül használja, akár a kötet bevezetésének írója, H. Read.

„Thoene“ analógiákra támaszkodik. A naturalizmust és az impresszionizmust összefüggésbe hozza az ugynevezett természettudományos világképpel, melybe belesorozza a fejlődés darwini elvét, a történeti materializmust, a szinképelemzést és a fényképezés tökéletesedését. A modernebb irányokat pedig az elektromosság, mint mozgási processzusnak a felismerésével, a drótnélküli táviróval, a Röntgen-sugarakkal és a pszichoanalízissel. De ezek az összefüggések csak analógiák maradnak a könyvben. „Thoene“ nem jut el annak a felismerésig, hogy a termelés fejlődése, a technikai lehetőségek csak lehetőséget nyújtanak a művész számára, de nem szükségszerűen determináló okokat. Az impresszionizmussal (nagyobb ablakok, pleine air, an'lin festészet, stb.) egy időben olyan festők is festettek, akik a technikai fejlődéssel tudatosan nem tartottak lépést. Maga a technika sohasem volt *kizárólagos* oka a formák *önálló* fejlődésének. (L. Márten szava), vagyis a művészetnek. Ez az önálló fejlődés a világtörténelem eddig lezajlott szakaszában ment végbe, de az önállóság a történelemmel együtt fog átalakulni. Az ősművészet a létfenntartás és fajfenntartás technikájához tartozott és közvetlenül az egész ősközösséghez szólt. A művészet a termelés és a társadalom fejlődésével mind elvontabbá és egyes csoportokhoz kötöttebbé vált. A jégkorszak festészetének naturalizmusát nem magyarázza meg a felhasznált festékanyag vagy ecsetpótlék. A korai földművelőközösségek technikai edényornamentikáját a technikán (zsinórok, háncs, stb.) kívül az is determinálta, mégpedig elsősorban, hogy a vándorokat nem vadászok, hanem földművelő nők vagy férfiak készítették. A munkamegosztás játszotta a döntő szerepet. A szerző tehát szerencsésen tartózkodott attól, hogy a szigorú okság' viszonyt kimondja a technika és a művészet fejlődése között. De szerencsétlenül attól is tartózkodik, hogy megállapítsa, hogy a technikai *lehetőségeken* kívül mi a *döntő* oka a művészet fejlődésének? Vagyis nem elemzi a tartalom és a forma művészileg alapvető dialektikai viszonyát és nem kutatja elég mélyre menően a formalitás és tárgyválasztás okait. A történelmi-társadalmi elemzés és a mélyebb történelmi távlatok, melyek pedig, mint a fenti példák talán megmutatják, mély felvilágosításokat nyújthatnak, nem jutnak szóhoz a könyvében. A művészek helyzete pedig és vállalt helyük a társadalmi alakulásban csak a véletlenül mulik.

A művészet elvont ideológiai szféra és a XIX. sz. végének és a XX. sz. elejének társadalmi alakulása meglehetősen „Spielraum“-ot adott a művészet tevékenységeinek. De ez a „Spielraum“, mely napjainkban sok helyen megszűnt már, mégis az emberi történelem, illetve társadalom területén létezett és a művész mind formájával, mind tartalmával a társadalmi alakulásban helyezkedett el, annak csoportjait képviselte. Ezeknek a csoportoknak életérzését és világlátását érzékelte meg. Bármily magasnak is tűnik a művészet sztratoszférája (és ezt a szférát nagyonis magasnak tüntették fel) a művészekre is áll a társadalmi nehézkedés osztálytörvénye. A művész életérzése — amit *lát* és *ahogyan lát* — meghatározza alkotásait. Ennek az életérzésnek megfelelően választja ki mintáit és sajátítja el a technikáját. Az impresszionizmus fényproblémája például — amint „Thoene“ is rámutat — felmerül Rembrandtnál, Greconál, stb. is. Impresszionisztikus életérzés megnyilvánul például a római festészetben is. Ezeket a koincidenciákat nem magya-

rázzák a közvetlen technikai lehetőségek, ahogy egyesek mechanisztikus módon magyaráznák. De nem magyarázza az egyes művészek „egyéniisége“ sem. A „szent egyéniség“ mégis csak bizonyos társadalmi környezetben született, nevelődött és helyezkedett el. Még akkor is, ha elefántcsonttoronyban vagy a társadalom margóján vagy bárhol képzeletben magát. Látását pedig befolyásolja saját életérzése (érzelmi és szellemi reakciója a társadalommal szemben, melyet nem a világegyetem vált ki benne, hanem ő vetíti ki a világegyetemre) és mind az, amit tanul. De az is, amit tanul — akár Giotto, akár Monet, akár gotikus szobrászat — már társadalmi osztályviszahatásokat testesít meg. Bár fölül a művészi gálya, mégis úr a társadalom dagálya.

A művészi egyéniség a művészi hatásokkal és a technikai eszközökkel kollektív művészi örökséget vesz át. De átveszi valamilyen társadalmi csoport világlátását is. A világlátás elsősorban a tartalom és a forma viszonyára vonatkozik és F. D. Klingender sikeresen meg is kezdte e szempont alkalmazását a XIX. és XX. sz. művészetére. Ezt a viszonyt nagyjából meghatározza, hogy a művész termelő vagy csak fogyasztó rétegek számára dolgozik-e. Ezt a szempontot *Alick West* juttatta kifejezésre az irodalommal kapcsolatban (lásd *A. West: Critics and Criticism*, 1938. London.) A valóság folytonosan alakul. A csak fogyasztó rétegek — érdekeikből kifolyóan — meg akarják állítani az alakulást. Művészetük tehát nem dinamikus, hanem sztatikus. Elavult tartalmakat nyújtanak — klisiroznak, vagy a tartalmakat csiszolják, hogy elfogadhatóvá tegyék azokat. Nem bírkóznak művészileg a dinamikus valósággal, hanem az átöröklött tartalmakon és formákon kérődznek. *Ingres* Raffaeleskedett, *Courbet* husból és vérből való nőket festett. *Millet* a politikailag előnyomuló parasztságot festette, *Jules Breton* négedessé szirupozta alakjait. A történelmileg indokolt dinamizmusnak a maga idejében való kifejezése élteti tovább a dinamikus művészetet, bár az általuk létrehozott művészi tartalom és kifejezés éppen annyira elavult, mint a társadalmi küzdelmek megfelelő fázisa. III. Napoleon korának kisparasztsága már a múlté, de a fogyasztók művészetére egyre galvanizálja Milletnek a maga idejében indokolt tartalmait és formáját, mint halott békalábat. A fogyasztók esztétikája a sztatikus művészek szempontjából írja a művészettörténetet. A társadalmi valóság azonban csak bizonyos kulmináló pontokon egyszerűsödik le két egymással szembenálló réteggé. A társadalmi rétegződés bonyolultsága bonyolulttá teszi az egyes művészek társadalmi elhelyezkedését és művészetük kialakulását is. Példa erre az impresszionizmus, mely dinamikus ujtás volt az egykori hivatalos művészettel szemben és reakció úgy *Courbet* realizmusával, mint *Van Gogh* első periódusának naturalizmusával szemben. A bonyolult társadalmi és művészi vonatkozások okozzák, hogy bizonyos társadalmi csoportok szóvivői és maguk a művészek is bizonyos művészi irányokat tévesen fűznek egyes csoportokhoz. Ez áll nagyjában a XX. sz. német művészetére is. Akadt olyan német esztétikus, E. von Sydow, aki megütközött azon, hogy az alsó rétegek nem ismernek a maguk művészetére a — primitívizmusban. A társadalmi fauna fölületes tanulmányozása is meggyőz arról, hogy itt művészi kakuktozásról van szó. Nem *ennek* a társadalmi rétegnek zord fészkében keltek ki az irányok sem, melyeket „Thoene“ ismertet.

A modern német művészet fejlődése nyomon követi a történelem alakulását. De az irányok nagyon gyorsan váltakoztak, hiszen az üzleti verseny a modern művészeket állandóan az „új“, az „egyéni“ felé kergette. Ez a művészet olyan képirás, mely betűzve egy társadalom tra-

gédiáját adja. A tartalom és a forma viszonya mindjobban a forma győzelmére vezetett. Mind *Leibl*-nél, mind *Marées*-nél, mind *Liebermann*-nál a forma akár klasszicizáló, akár impresszionisztikus, — a tartalmat módosította, enyhítette, erőszakolta: elfogadhatóvá tette. „Thoene“ *Leibl* művészetét szembeállítja a „szacharinos“ művészettel és megtalálja benne a paraszti élet realitásait. Ez azonban felületes általánosítás. Ennél a parasztságnál és *Leibl* megnyilvánulásainál *Millet* is jóval tovább ment — mégpedig jóval *előbb*. Bizonyos, hogy *Leibl* egy a multba néző művészettel szemben haladó — annyiban, amennyiben az egykori nemzet^l liberális párt az volt a konzervatívokkal szemben. *Liebermann* pedig, aki erősen hangsúlyozta az individualizmus szerepét, lazította, mozgásba hozta, bontotta a valóság nagyonis jól kiválasztott „szögleit“. Az atmoszférával, a fény játékkal fémjelezte például a hálókötő és egyéb munkát végző nőket „Thoene“ *Liebermann* kapcsolatban azt írja a naturalizmusról, hogy a dolgokat térben ekvivalenseknek fogja fel. Az udvari esztétikával szemben ez valóban újítás és egy másik világot fejez ki, de egy olyan világot, mely a valóságot a valóság egy mozgási termékére — a fényre redukálja és így elfogadhatóvá teszi a „liberális tudat“ számára a valóság művészletlenség érzett nyersségét. *Liebermann* további fejlődése során a tartalmait is mindjobban válogatta, fürdőzők, polójátékosok, lovak a parton, stb. Majd hivatalos festő: *Hindenburg*-arckép. „Thoene“ azonban ezt a fejlődést nem domborítja ki.

Majd létrejön a *Brücke*-iskola. „Thoene“ ismertetése ismét csak a felületeken mozog, melyeknek a háttérére nem mutat rá. A modern német művészet ismertetése alkalmával ezért még kevésbé fogadjuk el „Thoene“ álláspontját, ak^l esztétikai szempontját az általa ismertetett irányokhoz szabja.

Cézanne, *Van Gogh*, *Munch*, *Hodler*, *Gauguin* a művészi vezérek. Művészetük formái alkalmat nyújtottak a tartalom alól való kibuvásra. „Thoene“ álláspontját, aki esztétikai szempontját az általa ismertetett zaneből a tapétaszzerű dekorativizmust, *Gauguin*-ból az egzotikus dekorativizmust, *Hodler*-ből a kispolgári, üres, monotonná és ritmikussá redukált monumentalitást, *Munch*-tól és *Van Gogh*-tól a szubjektívizmust sajátították el. Mint ahogy Németország gazdaság^l fejlődését megelőzte Franciaország fejlődése, úgy a francia művészi fejlődés is létre hozta azokat a formákat, melyeket a német fejlődés már készen kapott. És több-kevesebb tehetséggel megszerezte, amit művészi apáitól örökölt. Másképpen látjuk ezt az örökséget, mint „Thoene“. A német művészet örökölte a mozgás lehetőségét kizáró „monopolisztikus“ teret — a sikyszerűség és a dekorativizmus alapját. (Thoene szerint a sikyszerűség a banálissá vált mélység megünásából jött létre). És a monopolisztikus élethangulat egyedüli mozgási lehetőségét: a rángatózást. Amint a naturalista *Van Gogh* formájának dialektikus feszültsége megszűnt és létrehozta a világ kilendült, súlyavesztett kifejezését, és nem mutatta meg a szembenálló erőket, úgy alkották meg a német expresszionisták a maguk dialektikátlan, epileptikus művészi világképét. Minden^l ismeri műveiket, csak *Dix*, *Grosz* és *Kollwitz* műveit lehet velük szembeállítani. Közülük *Kollwitz* a legjelentősebb. Komor ökonomiájú és sűrített dinamikával telített rajza^l az ellentét erejénél fogva megmutatják a különböző esztétikai izmusok zsákuccját. *Grosz*, a ragyogó tehetségű perszifáló, a negatív kritikában volt jelentős. A guny, a fintor, erősebb volt benne, mint az építő akarat.

A *Blaue Reiter* mozgalma ad abszurdum vitte a *Brücke* megoldásait. Ahogy a német szellemi élet a valóság elől tudákos és halott misz-

t'ikába menekült, — kabala, exotikus kultúra, közép és ujkori misztika, pszichoanalízis, stb. — úgy akartak filozófálni és költeni az új művészek is. Kiemelkedik közülük a nagyon tehetséges Franz Marc, aki a Van Gogh-forma egyéni változatát képviselte.

Igazat kell adunk „Thoene“-nek abban, hogy a modern német művészet történelmi jelenség és indokolva is volt történelmileg. Ez az indokoltág abban állt, hogy a művészet termőtalaja, a csoportok, amelyekből kinőtt, valóban szakítottak a valósággal. Lemondtak arról, hogy aktíven vegyenek részt a valóság alakításában és művészetük is lemondott arról, hogy a történelem dinamizmusának áramkörébe kapcsolódjon bele. Történelmi és esztétikai sterilizációra ítélte magát és az ítélet végrehajtódott. (Nagyfalusi Jenő)

FRANCESCO NITTI ÚJ KÖNYVE. Kevés politikus él ma a világon, aki úgy a háború előtt, mint annak tartama alatt s a háborút követő években olyan jelentős szerepet játszott az európai politikai életben, mint Francesco Nitti. De közéleti működésétől eltekintve is jelentősek írásai. Kevés közíró rendelkezik annyi élményanyaggal, tapasztalattal és felkészültséggel, mint Nitti, aki ezenkívül még termékeny író is. Két évtized óta — számtalan ujságcikken kívül — minden évben kiad egy-egy újabb könyvet. 1921-ben, még mint aktiv politikus írta meg *L'Europe sans paix* című könyvét (24 nyelvre fordították le), alapos bírálat alá véve a békeszerződéseket. Majd egymásután jelennek meg *La décadence de l'Europe* (1922), *La Tragédie de l'Europe* (1923) s a *La paix* (1924) című könyvei. Tudományos szempontból legértékesebb a demokráciáról írt kétkötetes munkája (*La démocratie*, 1933.)

Új könyve (*La désagrégation de l'Europe*, Paris, 1938), amit pár hónappal ezelőtt adott ki, Európa széthullásáról szól. Ezt a könyvet is ugyanazok az erények és fogyatékoságok jellemzik, mint eddigi írásait. A jó és az értékes benne az óriási adathalmaz, az elemzések tisztasága s főleg: az igazságra törő jó szándék és humanista szellem. Ugyanakkor szembetűnő elfogultsága és következetlensége.

Nitti megállapítja egyfelől, hogy a fajelmélet nélkülöz minden tudományos alapot. Gobineau elmélete képtelenség. A zsidóság nem külön faj, hanem különböző fajokból összetevődött népkeverék s napjaink legnagyobb süllyedése nyilvánul meg a faji előítéleteken alapuló zsidóüldözésben. Másfelől a marxizmus ellen az a döntő érve, hogy az egész elmélet jellegzetesen zsidó észjárásra vall. A *Kapital* a biblia és a talmud hegeli formulákban való kifejezése. Másszóval Nitti tagadja a fajelméletet, de tüstént alkalmazza, amint szüksége van rá. Hogy azután teljes legyen a zavar, más helyütt megállapítja, hogy Marx eszméi tulajdonképpen nem is eredetiek, egytől-egyig fellelhetők Saint-Simon, Owen és Fourier munkáiban, holott a szocializmusnak ezek az előfutárjai egyáltalán nem zsidók.

Nitti szerint Európa mai válságát egyrészt a marxizmus, másrészt a tultengő nacionalizmus idézte elő. Ezek az ideológiák lettek urrá a háború után elernyedtt nemzedéken s ezekből fakadtak a parancsuralmak. 1914 előtt Európában, pár balkáni államot kivéve, nem volt parancsuralom, de a világtörténelemben sincs példa a mai parancsuralmi rendszerekre. A római diktátorok uralma csak meghatározott időre, rendszerint 6 hónapra szólt s ha meghatározott célt tűztek ki a diktátor számára, úgy hatalma azon a napon szűnt meg, amelyen a célt elérte. Diktátor csak olyan ember lehetett, aki már konzul volt. A diktátornak nem parancsolt ugyan a szenátus, de az állami pénzek igény-