

821.511.141.09

821.511-141:7(091)

Angyalosi Gergely

NEOVOJTINA ESZTÉTIKÁJA

The Aesthetics of the Neovojtinas

Ignotus 1926–1927-ben publikálta „neovojtináit” a *Nyugatban*, szám szerint hatot. A sorozat első darabja, a *Költés és való* még szorosan tapad az Arany János-i problematikához. A későbbiek során a művészet és a hétköznapi valóság viszonyának boncolgatásától mindinkább eltávolodik az egyes művészeti ágak belső törvényszerűségei, a költői nyelv sajátosságai, végül pedig a fordítás paradoxonai felé. A tanulmányban kifejtett álláspont szerint amíg valamely művészetfelfogás központi kérdésfeltevése az imitáció modalitása és tárgya, addig mindenképpen a platonizmuson belül vagyunk. Ignotushoz visszatérve: ő egészen más valóságfogalomból indul ki, mint Arany. A művészet specifikuma szerinte nem abban rejlik, hogy az érzéki valóság esetlegességeit egy magasabb, ideálisabb létszintre képes emelni, hanem éppen abban, hogy valóságosnak tud elfogadtatni bármit, amit a köznapi tudatunk tökéletesen irreálisként tart számon. Ignotusnak a művészet fejlődéséről alkotott képe a spirális előrehaladás feltételezésén alapul. Távol áll tőle a művészet „halálának” bármiféle feltételezése. Attitűdje alapvetően értékörző, de figyelemreméltó erőfeszítések tesz arra, hogy a megjelenő új jelenségeket beépítse esztétikai felfogásába.

Kulcsszavak: művészetfilozófia, platonizmus, imitáció, művészeti ágak, kortárs művészet művészettörténeti fejlődés.

Ignotus 1926–1927-ben publikálta „neovojtináit” a *Nyugatban*, szám szerint hatot. (Még egy cikkét ismerjük, amelyet ugyanezzel az alcímmel látott el, ezt 1936-ban közölte a *Szép Szó*.) A sorozat első darabja, a *Költés és való* még szorosan tapad az Arany János-i problematikához. A későbbiek során a művészet és a hétköznapi valóság viszonyának boncolgatásától mindinkább eltávolodik az egyes művészeti ágak belső törvényszerűségei, a költői nyelv sajátosságai, végül pedig a fordítás paradoxonai felé.

A *Vojtina Ars poétikája* ezerszer idézett, de ritkán elemzett sorától indítja gondolatmenetét: „Nem a való hát: annak égi *mássa* / Lesz, a mitől függ az ének varázsa.” Ignotus elhárítja azt a kézenfekvőnek látszó értelmezést, mely szerint Arany a platóni ideára, a tiszta gondolatra utalna az „égi más” kifejezéssel. Egyrészt azzal érvel, hogy Arany így ellentmondana a saját költészetére vonatkozó meggyőződésének, amelynek nagyon fontos összetevője a konkrétumok-

ban gyökerezés, a híres „epikai hitel”. Másfelől arra hivatkozik, hogy a művészet hatalma éppen abban mutatkozik meg, hogy a legirrealisabb mozzanatok is realitássá képes változtatni. A költészet, mondja, „éppen ott kezdődik, hol még a romantika, a fantasztikum, az absztrahált és az ideális is, ha a legveszekedettebb bukfencsel áll is a fejére, valóságosság gyanánt hat”¹. Ugyanúgy játszik tehát a „valóság” szó értelmezési lehetőségeivel, mint Arany, csak éppen megfordítja a gondolatmenetet. „S a mit *tapasztalsz*, a *concrét* igaz, / Neked valóság, egyszersmind *nem az*” – figyelmeztetett a nagy előd a „bölcselemi eszme” magasabb valóságfokára, egyszersmind pedig arra is, hogy a megmunkálatlan, s főleg a nem megválogatott valóságdarabok nem illeszthetők a műalkotásba. Ha a költő ezzel próbálkozna, csupán az árnyvilágot ragadná meg, utal a költő – ezúttal egyértelműen – a nevezetes barlanghasonlatra.

Babits 1919-es egyetemi előadásaiban az eszményítés fogalma kapcsán hivatkozik a Vojtina-versre. „Vannak élmények, amelyek sohasem asszimilálódnak. (...) És itt Arany egy hasonlatot mond az óriáskígyóról, amelyik szarvast nyelt el, de agancsát nem tudja lenyelni, megemészteni. Ez az agancs jelképe annak az élménynek, mely Arany szavával élve, képzelmi szósszal le nem önthető.” Később pedig hozzáteszi, hogy a versben „a valóság nem mint egyes véletlen tények halmaza jelenik meg, de típusá válva típusokban”. „A költő csak a jellemzőt választja, így az ő világa nem egyénekből, de típusokból áll. E gondolkodás gyökere Platón, aki szerint »a művészet az eszmét fejezi ki«. Ez a felfogás egy bizonyos oldalát tartalmazza az igazságnak. Valóban az élet tényei egyes véletlen tények, melyek nem jelentősek az író számára. A költő valami jelentőset keres, valamit, ami nem a világ folyásába esik, de az eszmék világába esik.”² A további fejtegetésekből kiderül, hogy Babits szerint az Arany-iskola felfogása (különösen a Gyulai által képviselt változatában) azon az elven alapul, hogy a költészetben a természet egészéhez, vagyis a lényegéhez kell hűnek lenni. A hűség záloga pedig a típusok felmutatása. Babits, aki ebben az időben az „expresszió” fogalmát helyezi a középpontba, nem osztja ezt a nézetet, amely, mint mondja, legfeljebb „egy iskolának lehet alkalmas”. Dávidházi Péter Arany kritikus örökségéről szóló könyvében ugyanerre a Babits-szövegre utalva elfogadja a platóni gyökerek hangsúlyozását, ám kiemel egy lényeges különbséget is. „A földi valóság égi mása: mivel itt nem égi *előképről* van szó, a sorrend fordítottja a platóni elképzelésnek, hiszen nála az égi ideák az elsődleges valóság, ezek tökéletlen másaival vagyunk körülveve a földön, s a földi tárgyakat még tökéletlenebbül másoló művészet még távolabb kerül az eredetitől.”³ Dávidházi elismeri, hogy „a mérvadó lényeg” Arany szerint is „túl van a közvetlenül érzékelhető dolgok körén, tisztább és fontosabb náluk”. Mindazonáltal Aranyt akkor tartaná tisztán platonikusnak, ha a költészettől az „égi” ideák sajátos „földi másának” megalkotását várná el, nem pedig fordítva, a földi dolgokat szándékozná égi idealításukban megjeleníteni.

Jómagam azon az állásponton vagyok, hogy amíg valamely művészetfelfogás központi kérdésfeltevése az imitáció modalitása és tárgya, addig mindenképpen a platonizmuson belül vagyunk. Az ideák világa és az érzékelhető világ közötti kapcsolatok sokfélék lehetnek; nem csupán fentről lefelé képzelhető el a kapcsolatteremtés. A Phaidroszban vagy A lakomában Szókratész az érzéki világból kiindulva, fokozatosan emelné fel az emberi lelket az ideák szemléléséig. Az „égi más” a Vojtina-versben nem csak a tipikussá emelt egyediségek utánzását jelenti, mint ahogy Babits állítja. „Ez önmagánál szebb, dicsőbb természet: / Egy szóval... a költészet” – olvassuk Aranyánál. Emlékszünk, Platón kétfajta utánzóművészetet különböztet meg A szofistában: a „másolót” és a „látszatra dolgozót”, vagyis a hasonmás és a szimulákrum létrehozóját. A hasonmás készítője arra törekszik, hogy műve analógiája legyen az utánzottnak, de nem kelti azt a látszatot, mintha azonos lenne vele. A látszatra dolgozó azonosulni akar a modellel, vagyis kettősen megtevesztő, mert deformálja a modell eredeti arányait, és elhitei, hogy ő maga a modell. A kétféle utánzás megkülönböztetése a művészet fejlődésének kétféle útját vetíti előre. A hasonmáskészítő a lényeg és nem a látszat megragadására tör: ez az esszencialista út, az ikonfestésztől a reprezentáló és szimbolizáló absztrakcióig. A perceptív benyomásokat, illetve az érzéki látszatot előtérbe helyező művészet az impresszionizmusban éri el az elméleti kiteljesedést. Arany természetutánzás-teóriája a leginkább arra a változatra emlékeztet, amelyet Charles Batteux fejtett ki a XVIII. század közepén (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746). A tudós abbé a Természethez való viszonyuk szerint sorolja be a művészeti ágakat. Megállapítja, hogy az igazi szépművészetek, élükön a kiemelten kezelt költészettel, nem használják, hanem utánozzák a természetet, mindegyikük a maga sajátos módján. Ezért kiválasztják a természet legszebb részeit, hogy azokból egy pompázatos egészet formáljanak, amely tökéletesebb, mint maga a természet, anélkül, hogy megszűnne természetes lenni. A művész tehát nem úgy utánozza a természetet, ahogyan találja, hanem bizonyos értelemben tökéletesebb létezővé teszi, anélkül, hogy elszakadna tőle. Aranyánál a látszat utánzásának az igazság, mégpedig az „egészben és mindig” megálló igazság a fedezete, s ez nem más, mint az „önmagánál szebb, dicsőbb természet”. Jóval többről van tehát szó, mint pusztán a típus megragadásáról.

Ignotushoz visszatérve: ő egészen más valóságfogalomból indul ki, mint Arany. A művészet specifikuma szerinte nem abban rejlik, hogy az érzéki valóság esetlegességeit egy magasabb, ideálisabb létszintre képes emelni, hanem éppen abban, hogy valóságosnak tud elfogadtatni bármit, amit a köznapi tudatunk tökéletesen irreálisként tart számon. Ám „ebben nincs része sem mennyországnak, sem pokolnak, csakis ezen világból, sőt csakis a mi emberi világunkból való kategóriának. A »valóság«-ban nincs logika, csak az ember vetíti rá a maga belsejéből, hasonlóképpen nincs okság sem, csak az ember érzi ilyennek a

némely jelenségek között való funkciós mutatkozást – az ember mégis logikával következett...”⁴ Furcsa, kantianus gyökerű agnoszticizmus ez, amely minél inkább kétségbe vonja az „objektív” törvényszerűségek létét, annál szilárdabban hisz az emberi tudatot irányító meghatározottságokban. Ez utóbbiak pedig azt eredményezik, hogy a műalkotás csak akkor tesz ránk „való” benyomást, „ha szükségszerűnek van kimódolva”.

Tiltakozik az ellen, hogy a művészet a valóság másolása lenne, s példaként a zenére hivatkozik. „Mi volna az a »valóság«, aminek egy zenedarab a »mása« lenne?” – teszi fel a kérdést. Ignotus nem reflektál arra, hogy lényegét tekintve nem lépett ki a platóni paradigmából; az utánzás elvét ugyanis változatlanul hagyta, éppen csak a súlypontját helyezte át. Az igazi művészet azáltal jut el a valóság-effektushoz, hogy utánozza az a mátrixot, amelyet az emberi elme vetít rá a világra, vagy ahogy a régiek mondták: a Természetre. Ennek a mátrixnak a kulcsszava a szükségszerűség. Fontos és a két világháború közötti időszak magyar esztétikai gondolkodásában kiugróan modernnek számító gondolat, hogy felismeri: ez a szükségszerűség csak egy elvont princípium, a gyakorlatban minden művészeti ágban különbözőképpen érvényesül. Ignotus itt igen közel áll ahhoz a művészetelméleti belátáshoz, amelyet Adorno fogalmaz meg majd fél évszázad múlva, *A művészet és a művészetek* című tanulmányában. A német filozófus szerint „fel kell adni azt a naiv logikai nézőpontot, hogy a művészet a művészetek genusfogalma, amely mint specieseket foglalja magában a művészeteket”. „Ezt a sémát szétfeszíti az általa összefogott elemek különne-műsége” – teszi még hozzá.⁵ Ignotus ugyan nem mond le a művészet általános jellemzésének igényéről, tehát a genus-species logikáról sem, de a lehető legnagyobb mértékben hangsúlyozza a művészeti ágak anyagba ágyazottságát és az ebből adódó különbségeket közöttük. A szükségszerűséget organikus-strukturális egységként jellemezve próbál közös nevezőt találni a művészetekben. A szoborban, a festményben, az irodalmi műben egyaránt meg kell lennie annak a viszonynak a részek és az egész között, amely a konstrukció szervességét garantálja. Az úgynevezett „valóságban” nincs meg ez az organikuság – vagy legalábbis nem szükséges, hogy meglegyen, állítja.

Az első Neovojtina-cikk további fejtegetései inkább már Bergson látens hatását tükrözik. (Ezt Pikler Gyula, aki a *Nyugat* következő számában vitába szállt Ignotusszal, azonnal észre is vette.⁶) A valóságban – érvel Ignotus – minden mindennel összefügg és megszakítatlanul folyik az időben. Nincsenek különálló tér- vagy időbeli mozzanatok, nincsenek olyan „ez-itt-most” pontok, amelyek ne rendeződnének azonnal a múlt-jövő relációba. Míg tehát a valóság egyetemes és folyamatos, a költészet „kiszakít és megállít”; márpedig a kiszakított életdarab azonnal holtta változik. Ignotus példája: az arc egészétől izolált szempár teljesen megváltozik, elveszíti kifejező erejét. A művészetnek az elevent kell elénk varázsolnia, vagyis át kell lelkesítenie azt, amit megjelenít. „Az

ember lelke a logika és az okság, s az ő alkotása ettől válik az emberközönség számára »való«-vá.” Ez a művészet „legtitka”, állapítja meg. Alkotáslélektani szempontból ugyan elfogadja, hogy a művészet valamilyen modell ábrázolása; a művész munka közben a fejében lévő láthatatlan modellt igyekszik követni. Amint azonban elkészült az alkotás, a modell eltűnik, mintha nem is létezett volna: marad egy végső *je ne sais quoi*. Ezért nem tud beszámolni a művész erről az úgynevezett „modellről” (Ignotus érzékelteti, hogy a kifejezés itt inkább metaforikusan, mint szó szerint értendő). Ugyanezért reménytelen törekvés továbbá a befogadó részéről, ha vissza akar következtetni a műalkotás által „reprezentált” valóságra.

„Tanulmánystenoogramját”, ahogy önmaga nevezi a Neovojtina-szinteket, *Művészetek és lehetőségek* címmel folytatja Ignotus. Az egyes művészeti ágakon belül az anyag és a kifejezés lehetőségei közötti kapcsolat jellege, illetve módosulásai érdeklik. Előljáróban leszögezi, hogy a művészetről szólván az olyan kifejezések, mint a tárgy, anyag, forma vagy kifejezés, olyannyira „elvegyültek” egymással, hogy gyakorlatilag nem lehet őket megkülönböztetni. Például a ritmus a kötött versben egyszerre anyag, forma és kifejezés; egy Archipenko-szobor esetében a mozdulat egyszerre tárgy, anyag és forma. Mégis csak ezeknek a kifejezéseknek a felhasználásával léphetünk közelebb a modern művészethez. A „versetlen vers” más viszonyt alakít ki „anyagához”, a szóhoz, mint a kötött formájú. Az atonális zenében a hang „értelmi vonatkozása anyaggá fontosodik”. Általában minden művészetben meghatározó „az anyag teherbírása”. Ha tehát új, a művészet által eddig még nem használt anyag jelenik meg, vagy, ami ezzel egyenértékű, a műalkotás egyéb összetevője válik mintegy „anyaggá”, úgy az komoly átrendeződést eredményez az adott művészeti ágon belül. Az építészetben ilyen új anyag a beton, „amelynek teherbírása nem fejeződik ki harmóniában és szimmetriában; a forma, melybe önthető és melyben megmerevíthető, nincs ezeknek ritmusához kötve, s ezzel teljesen új építészet lehetősége nyílik meg”⁷. Ezt az új perspektívát az jellemzi szerinte, hogy a tervező nagy mértékben elszakadhat az építőanyag materiális természetének korlátaitól: a betonépületet soha nem látott mértékben lehet a rendeltetésnek megfelelően alakítani.

Ignotus itt nagyon pontosan rávilágít a konstruktivista építészet egyik alapvető sajátosságára, sőt, előre jelzi a harmincas években eluralkodó építészeti racionalizmus és funkcionalizmus szemléletmódját. Ez nagy éleslátásra vall, ha némileg rövidre zárja is az építőanyagok és az architekturalis lehetőségek közötti kapcsolat jellemzését. Elsősorban azonban a kötött formákból való kitörés lehetőségei foglalkoztatják ebben a cikkben. Híven az előző elmélkedés szelleméhez, megpróbálja a különféle művészeti ágak specifikumait körülírni ebben a vonatkozásban. „A kötetlen forma nem formátlanság, csak ad-hoc forma; csak egyszeri forma, nem előre rendelt s ezzel a kifejezést egy bizonyos fokig megsza-

bó, hanem az eset szerint alakult s ezt ennek saját adalékaival kifejező.⁸ Hangsúlyozza, hogy a kötetlen forma mindig lemondás számos kifejezési lehetőségéről; egyidejűleg azonban új „adalékok” bevonására nyújt lehetőséget az anyag és a kifejezés síkján egyaránt. A versbe bekerülnek a személyességnek eddig a költészetben elképzelhetetlennek tartott jegyei; az építészetben meghatározott rendeltetésekhez kötve, de benyomulnak a természeti motívumok, „fészkek, barlangok, odvak, hegyhátak”. (Erre a megfigyelésre talán Gaudí épületei ihlették Ignotust.) A zenébe „kötetlen, zabolátlan, zeneietlen” elemek áramlanak be, minden, ami eddig „nem-zene”, „naturlaut” volt. A szobrászat viszont éppen hogy túlmegy a természeti minták reális formáin. Az elődök annyiban módosították ezt a „természetes” formavilágot, hogy „stilizáltak, idealizáltak, túloztak vagy tipizáltak”. A mai szobrász szétbontja a természeti formákat, majd újból összerakja őket, hogy új teret nyisson a kifejezés számára. Ezek a folyamatok oda vezetnek, hogy a vers közeledik a prózához, a zene a lármához, viszont a szobrászat távolodik a konkrétan kézzelfogható természeti mintától.

Ignotus nem húzza meg a vészharangot a klasszikus építészet vagy a „reális” szobrászat fölött sem: „a végén minden Picasso visszatér Ingres-hez”, jelenti ki, csak hogy új lehetőségektől gazdagodva. A művészet fejlődéséről alkotott képe tehát a spirális előrehaladás feltételezésén alapul. Távol áll tőle a művészet „halálának” bármiféle feltételezése. Attitűdje alapvetően értékörző, de figyelemreméltó erőfeszítéseket tesz arra, hogy a megjelenő új jelenségeket beépítse esztétikai felfogásába. A *Vers és verselés* című írásban ugyanezt a fejlődés-koncepciót próbálja érvényesíteni. A tét számára nem más, mint „a verses vers ható- vagy kifejezőeszközeinek a verstelen versbe való áthozása”. Beszédes példával él: ha megfelelő szögből nézzük a bécsi Szent István-templomot, írja, akkor meglátjuk, hogy a gótikus épület egyszerűen ráhúzták a régi román templomra. Ezt általános szabályszerűségnek tartja: a bonyolultabb új rátelepszik az egyszerűbb régire, s „a régi sokáig, néha mindmáig benne lappang az újban”⁹. Végül is ugyanazt jósolja a szabad vers tekintetében, mint amit meghirdetett az előző cikk végén. „Előre lehet látni és várni, hogy ezek után az ellentétek át is fognak csapni egymásba – hogy a vers most egy darabig megfürdik a verstelenségben, hogy később üdén, frissen és sokat tanultan térjen vissza a verselt vershez.”¹⁰ Irodalomtörténeti szempontból különösen érdekes, hogy ezt az írást zárja József Attila *Tiszta szívvel* című versének méltatásával, amelyre sokan és sokszor hivatkoztak az elmúlt hét évtizedben. A cikk konklúzióját azonban már nem szokás idézni. „Gyönyörűszép — s ez a vers nem lett, nem lehetett volna meg, ha előtte nincs népdal és expresszió, verses vers és szóval mondó vers. Íme, a verses vers visszatértét nem is kell kivárni, mert mire megjósoltam, már el is következett.” Ebből a kommentárból világossá válik, hogy Ignotusnak nem csupán tetszett a „kis magyar költő” verse, hanem komoly fejlődéstörténeti jelentőséget tulajdonít neki; ebben alighanem elődjének tudhatja a mai József Attila-szakirodalom nem egy jeles képviselője.

Nincs mód arra, hogy kitérjek Ignotus mély és gazdag fordításelméleti megfigyeléseinek elemzésére. Zárásként azonban feltétlenül utalni szeretnék az 1936-ban, a *Szép Szóban* megjelent utolsó „Neovojtiná”-jára. Ez az írás mintha lassú átalakulást jelezne Ignotus művészettörténeti elképzeléseiben. A regény „halálának” önironikusan kifejtett, tehát erősen idézőjelbe tett gondolatából indul ki. Voltaképpen az elmondott *történet* kikopását regisztrálja az elbeszélő prózából. Ma a történet akkor sem tud fontosságra vergődni, ha az író erőlteti, állítja. A mai regény „vagy írásmű, de akkor nem történet, vagy történet, de akkor nem írásmű”. Ezzel párhuzamosan a lírai költészet szerepét mindinkább a zene és a filozófia veszi át (ezt a gondolatot már egy 1860-ban született Wagner-írásban fellelni véli). „A fejlődés titkához és természetrajzához tartozik – írja –, hogy mikor van lift, az ember nem tud gyalog járni az emeletre – így nem tud ma verset írni, mert amire ez való volna, azt a zene jobban tudja.”¹¹ A jelek szerint tovatűnt az a kissé naiv történeti optimizmus, amely a korábbi, spirális fejlődésmodell sugallta. A líra persze nem szűnhet meg, hanem tovább menekül, éspedig pontosan a történet fogságából kiszabadult prózába: ezért szív magába annyi lírai és hangulati elemet a kortárs regény. Ami pedig mindenképpen megmarad a költészet számára, az a filozófia, „amely mindig költészet volt, csak nem tudta, hogy az”. A filozófia mint a gondolat lírája — mai szemmel olvasva ezeket a sorokat, nehéz nem gondolnunk Heidegger költészetfelfogására, vagy akár Derrida koncepciójára az irodalom és a filozófia viszonyáról. Ignotus, mint évtizedekkel korábban is, a *Neovojtina* esztétikai vázlataiban is rendkívüli érzékenységgel és sokszor korát megelőzve mutat fel jelenségeket, problémákat, alternatívákat. Finom mérőműszerként jelzi a művészetek fejlődésének szeizmikus mozgásait. Alkatához híven nem dolgozta ki a felvetett problémákat, inkább csak feladta kortársainak a magas labdákat — amelyeket aztán jobbára senki sem ütött le.

JEGYZETEK

- ¹ Ignotus: *Költés és való* (Neo-Vojtina I.) Nyugat, 1926. II. kötet, 13. füzet, 62–63. o.
- ² Babits Mihály: *Az irodalom elmélete*. in: *Esszék, tanulmányok*. Szépirodalmi, 1978. 620, 632. o.
- ³ Dávidházi Péter *Hunyt mesterünk*. Argumentum, 1992. 337. o.
- ⁴ Ignotus, i. m. 62. o.
- ⁵ Th. W. Adorno: *A művészet és a művészetek*. Helikon, 1998. 18. o.
- ⁶ Ld. Angyalosi Gergely: *Ignotus-tanulmányok*. Universitas, 2007. 54. o.
- ⁷ Ignotus, i. m. 243. o.
- ⁸ Ignotus, i. m. 244. o.
- ⁹ Ignotus, i. m. 465. o.
- ¹⁰ Ignotus, i. m. 469. o.
- ¹¹ Ignotus: *Művészetek és műfajok*. In: *Ignotus válogatott írásai*, Szépirodalmi, 1969. 600. o.

The Aesthetics of the Neovojtinas

Ignotus published his “neovojtinas”, six of them in number, in the journal *Nyugat* in the period 1926–1927. The first one in the series, titled *Költés és való* (*Composing and Reality*), was still strongly influenced by the questions that János Arany had debated. Later he distanced himself further from analyzing the relations between art and everyday reality, and moved towards the inner laws of individual art disciplines, the characteristic features of the poetic language, and finally, the paradoxes of translation.

According to the viewpoint set forth in the study, we remain within the boundaries of Platonism as long as the central question of an artistic approach is the modality and object of imitation. Going back to Ignotus: he started out from a totally different concept of reality than Arany did. In his view, the specificity of art did not lie in the fact that it was able to raise the eventualities of sensual reality onto a higher, more ideal level of existence, but in the mere fact that it could make us accept as reality any of the things that our everyday mind considered totally unreal. The image Ignotus conceived on the development of art was based on the supposition that progress had a spiral character. Any assumption on the “death” of art was far from him. His basic attitude was keeping to tradition; nevertheless, he made noteworthy efforts to incorporate new phenomena into his aesthetic perception.

Keywords: philosophy of art, Platonism, imitation, branches of art, contemporary art, art history development