VITA

Az elmúlt évek képzőművészeti vitáiról

I.

Az ellenforradalom leverése után a kulturális forradalom területén is nagy eredményeket értünk el. Ezek elsősorban annak köszönhetők, hogy az MSZMP a kulturális-ideológiai életben is nagy munkát végzett, különböző állásfoglalásai a kulturális forradalom fontos területein jelölték ki az előrehaladás útját. (Mindenki előtt ismeretesek ezek a dokumentumok, ezért nem soroljuk fel őket.) Pártunk helyes politikája következtében művészeti közéletünkben egészséges viták bontakoztak ki, ezek előmozdították a szocialista kulturális forradalom feladatainak jobb megértését, s ezzel az alkotó művészeknek jelentős segítséget nyújtottak.

A különböző művészeti ágakban azonban nem egyformán ment végbe ez a tisztázódási folyamat. Vannak olyan művészeti ágak, melyek általános elvi-esztétikai problémáinak tisztázása elmaradt a kulturális-ideológiai fejlődés egészétől s ahol még nem tisztázódtak megfelelően a problémák, ezekben most bontakoznak ki a viták. Hazánkban a képzőművészet az a művészeti ág, melynek általános elvi-esztétikai problémái még nincsenek megnyugtatóan megoldva. Ezért volt különösen nagy jelentősége annak, hogy esztétikusok, alkotó művészek a legutóbbi években hozzákezdtek a képzőművészet elvi kérdéseinek megvitatásához.

Az elmúlt évek képzőművészeti vitáiról írni nem könnyű dolog. Sokan azt gondolják, hogy befejeződtek, a feledés szürke fátylával lehet borítani őket. A vita azonban csak formálisan ért véget, s aki csak egy kissé is ismeri az anyagát s komolyan veszi a szocialista képzőművészet problémáit, az tudja, hogy a vitával valami csak elkezdődött, amit feltétlenül folytatni kell. A vita megmutatta, hogy a képzőművészet elvi-esztétikai problémái mennyire tisztázatlanok, hogy e megoldatlanság hátráltatja a korszerű szocialista képzőművészet kialakítását, s ezzel valójában feltárta: itt az ideje, hogy a marxista esztétika általános elveire támaszkodva kimunkáljuk a képzőművészet konkrét esztétikai problémáit. A vitában végletek csaptak össze, s a formális befejeződéssel nem kerültek közelebb az álláspontok, nem született megnyugtató megoldás a felmerült kérdésekben.

Mindez nem jelenti azt, hogy nem volt értelme, eredménye a vitának. Ha nem is oldódtak meg e vitában a problémák, de felvetődtek, s ezáltal tudatosultak azok a fontos kérdések, amelyek megoldása nélkül nem tudjuk megteremteni szocialista képzőművészetünket.

A vita 1961-ben kezdődött különböző folyóiratok hasábjain. A Magyar Képzőművészek Szövetségének folyóirata, a Művészet 1961/5. száma közölte Molnárné P. Mária vitaindító cikkét „A művészeti dekadenciáról" címmel. A szerkesztőség tizenhárom hozzászólást közölt, s az 1962/3. számban lezárta a vitát.

Az Új Írásban az 1961/8. számban Németh Lajos „Megjegyzések a képzőművészetünk helyzetéről" c. cikkével kezdődött a vita, mely tíz hozzászólás után az 1962/5. számban zárult le.

A vita elsősorban e két folyóiratban zajlott le, úgy hogy a hozzászólók kölcsönösen reagáltak mindkét lap cikkeire. De más folyóiratokban és hetilapokban is jelentek meg hozzászólások, s ezzel a vita kilépett a két folyóirat keretéből, széles tömegeket mozgatott meg, országossá vált.

Véleményünk szerint a két vitaindító cikk nem tudott megfelelni feladatának, mindkettő egyoldalú, egymástól különböző, de egyaránt hibás álláspontból nyúlt a kérdésekhez. Molnárné P. Mária cikke — tiszteletre méltó jó szándéka mellett — a problémákat a végletekig leegyszerűsítve kelt harcra a dekadencia ellen, s próbálta kifejteni a szocialista képzőművészet társadalmi szerepét. Németh Lajos cikkére az ellenkező véglet volt jellemző. Úgy harcolt a képzőművészeti konzervativizmus ellen a korszerű képzőművészetért, hogy kérdésessé vált a képzőművészet szocialista eszmeisége, figyelmen kívül maradt a képzőművészet szerepe a szocializmusért folyó harcban.

Ha voltak is olyan törekvések, hogy leküzdjék a két vitaindító cikk helytelen kiinduló pontjait, a vita egészére e két véglet volt jellemző. Ez megmutatja, hogy a két vitaindító cikk nem véletlenül, szubjektív okok miatt íródott így, hanem pontos lázmérője a hazai képzőművészeti életben meglevő állapotoknak. A vita anyaga rendkívül változatos, tarka volt. Ez abból eredt, hogy a vita szabadon zajlott le, s hogy hozzászóltak képzőművészek, esztétikusok s a képzőművészet laikus kedvelői. Így nemcsak a szakemberek nézeteiről kaptunk képet, hanem a közönségnek a képzőművészethez való viszonyáról is.

Jelen írás célja e képzőművészeti vita kritikai ismertetése s a szerző véleményének kifejtése a vitában felmerült legfontosabb kérdésekről. A cikk nem tart igényt arra, hogy a vita minden hozzászólójának valamennyire is lényeges mondanivalóját ismertesse. Amennyire ez lehetséges, inkább a vitában felmerült általános elvi-esztétikai problémák ismertetésére és bírálatára törekszünk, semmint annak leírására, hogy az egyes hozzászólások mit tartalmaztak. A cikk szerzője nem tudja magát azonosítani a vitában kialakult két véglet álláspontjának egyikével sem. A vita elemzése alapján létrejött meggyőződése az, hogy a képzőművészeti életben is kétfrontos harcot kell folytatni, le kell küzdeni a személyi kultusz időszakából örökölt dogmatikus-konzervatív művészetszemlélet maradványait épp úgy, mint a burzsoá dekadencia képzőművészetfelfogásának megnyilvánulásait. Csak e kétfrontos harc sikeres megvívása eredményeként alakíthatjuk ki a marxista—leninista képzőművészeti esztétikát, csak ez által tudjuk az esztétika eszközeivel támogatni a korszerű szocialista képzőművészet kialakulását. E feladat még előttünk áll, s e cikk szerény hozzájárulás akar lenni ehhez a munkához.

II.

A vita a magyarországi képzőművészeti élet valamennyi lényeges problémájára kiterjedt. Történetileg és elméletileg vizsgálták a képzőművészet kérdéseit. Különösen sok hozzászóló foglalkozott a magyar képzőművészet felszabadulás utáni történetével. Gazdag és összetett időszak ez, tele nagy eredményekkel és hibákkal, s ez különösen bonyolulttá teszi a képzőművészeti élet értékelését. Ezen időszak általános forradalmi változásainak értékelését nem lehet közvetlenül mechanikus módon átvinni a képzőművészeti életre, konkrét vizsgálatra van szükség.

Németh Lajos a vitaindító cikkében jelentős terjedelemben foglalkozik a magyar képzőművészet felszabadulás utáni problémáival. A felszabadulás utáni időszakot három részre osztva elemzi. Az első az 1945—48-as időszak. A magyar népi demokrácia a demokratikus fejlődés időszakát élte, s ez a társadalmi tartalom meghatározta a képzőművészet helyzetét is. Németh Lajos kiemeli e korszak képzőművészetének sokrétűségét,

amely jellemezte mind az alkotó művészek világnézetét, mind a képzőművészeti alkotó módszert és stílust. Különböző iskolák voltak, amelyek a szocialista-realista alkotó módszertől a sajátos magyar posztimpresszionizmuson keresztül az absztrakt művészetig terjedtek. E csoportok között alapvető világnézeti, alkotó-módszerbeli különbségek voltak, ami tükrözte a társadalom osztályszerkezetének bonyolultságát, ellentmondásait. A Magyar Kommunista Párt ebben az időszakban a képzőművészet terén a demokratikus hagyományok ápolását és a dekadencia elleni harcot tekintette fő feladatnak. E fő feladat mellett a szocialista hagyományok ápolását is szorgalmazta, népszerűsítette Derkovits Gyula, Dési-Huber István, Goldmann György művészetét.

A második időszak: az 1948—56-os évek. A magyar népi demokrácia 1948-cal a szocialista forradalom következetes megvalósításának útjára lépett. Ezt az időszakot a nagy társadalmi, kulturális, gazdasági eredmények jellemzik. Kivívtuk a proletariátus diktatúráját; az üzemek államosításával szocialista termelési viszonyok jöttek létre az iparban, hozzákezdtünk a szocialista kulturális forradalom megvalósításához, amely az iskolarendszer, a művészeti élet stb. területén rövid idő alatt jelentős eredményeket hozott létre. A nagy eredmények mellett lényeges hibák is voltak. Különösen súlyos hibák történtek a képzőművészet területén a művészet többi ágához viszonyítva. A vitában többen kifejtették, hogy a párt akkori vezetése a képzőművészek eszmei nevelése helyett adminisztratív intézkedésekkel egy túlhaladott stíluseszmény zászlaja alatt létrejövő képzőművészetet erőltetett. A példakép a kritikai-realista Munkácsy lett, eluralkodott egy akadémikus szellemű történeti festészet és egy naturalista zsánerképfestészet.

A hivatalos pártvezetés nem a modern szocialista hagyományokra támaszkodott, sőt a forradalmi magyar képzőművészet európai rangú képviselőinek munkásságát igyekezett kiiktatni a magyar képzőművészetből. Olyan óriásokat, mint Derkovits Gyula, Dési-Huber István, Goldmann György, Mészáros István stb. Derkovits Gyula után Munkácsyhoz mint példaképhez visszatérni lehetetlen, tartalmi és formai okból egyaránt. Derkovits művészetét Munkácsyétól egy egész társadalmi-történelmi korszak választja el. Derkovits művészete a kizsákmányolt magyar proletariátus életét ábrázoló szocialista művészet. Munkácsyhoz visszatérni, ez tartalmilag azt jelenti, hogy lemondunk a munkásosztály életét megjelenítő szocialista képzőművészetről. Az új tartalom adekvát kifejezésére Derkovits felhasználta a megelőző korok formai-technikai vívmányait, s e téren is progresszív fejlődést képvisel, amelytől visszatérni Munkácsyhoz regresszió lenne. A Munkácsyhoz való visszatérés jelszavának legdöntőbb hibája a tartalom és a forma dialektikájának helytelen felfogása volt. Hogy ki legyen a követendő példakép, stiláris problémának fogták fel. Ezzel felbontották a tartalom és a forma dialektikus egységét, nem a tartalmiság oldaláról — amely végső fokon meghatározza a forma, a stílus kérdéseit — közeledtek a problémákhoz, hanem a stílus, a forma oldaláról. Ezzel a művészeti tartalom és forma dialektikáját a feje tetejére állították, s így történhetett meg, hogy a kritikai-realista Munkácsy példaképpé válhatott a szocialista-realista Derkovitscsal szemben. Sajnos, ennek hatása máig is érezhető. Nem tettünk meg azóta sem mindent e művészek hazai és külföldi népszerűsítésére. (Pl. a Szovjetunióban alig-alig ismerik őket. E téren még rosszabb a helyzet, mint József Attilával kapcsolatban.) Nem használjuk fel megfelelően gazdag elméleti-esztétikai örökségüket. Pl. kiadtuk Dési-Huber István esztétikai írásait, de valóban jelentős értékelés nem jelent meg elméleti nézeteiről. (Az egész képzőművészvita ékes bizonyítéka, hogy nem sokat használtak fel esztétikai nézeteiből.) Említésre méltó kísérlet sem történt arra, hogy művészetüket elemeznék, megmutatnák helyüket a magyar képzőművészet történetében, követendő példaképként állítanák a létrejövő korszerű szocialista képzőművészet elé. Különösen nagy hiányosság ez, ha figyelembe vesszük, hogy ez a vita a magyar képző-

művészet továbbfejlődésének irányát akarta kijelölni. Egy ilyen vitában az orientáció, a példaképek megmutatása, a művészetük fő jegyeinek elemzése rendkívül fontos. Meg kellett volna mutatni, hogy a korszerű szocialista képzőművészetnek milyen magyar hagyományai vannak, s a fiatal képzőművész generációt afelé kellett volna orientálni, hogy a Derkovitsék megkezdte utat folytatva, eredményeiket felhasználva munkálkodjanak a korszerű szocialista képzőművészet létrehozásán. A vita egyik nagy hiányossága: nemhogy megoldotta, de ki sem jelölte ezt a feladatot.

Németh Lajos rámutat e korszak sok problémájára. De az ő elképzelése sem mentes a hibáktól. Sokan megjegyezték, hogy Németh Lajos bizonyos nosztalgiával tekint az 1945—48-as időszak képzőművészeti viszonyaira. Nem látja, hogy a szocialista forradalom időszakában az 1945—48-as évek állapotán túl kellett haladni a képzőművészet terén is, hozzá kellett kezdeni a szocialista képzőművészet kialakításához. Németh Lajos azt sem látja, hogy 1953-tól kezdve a revizionizmus támadásának hatására a képzőművészetben a burzsoá dekadencia is kezd jelentkezni. A szocialista forradalom a kulturális élet területén is végbemegy. Ezért 1948-ban a képzőművészeti életben is hozzá kellett kezdeni a szocialista képzőművészet megteremtéséhez. Németh Lajos nem látja világosan, hogy e társadalmi változásból milyen feladatok hárulnak a képzőművészetre. Az akkori hivatalos pártvezetés pedig a szocialista képzőművészet fogalmát értelmezte helytelenül, szektás-dogmatikus módon. A helyzet szomorú paradoxona az volt, hogy a párt akkori vezetése akkor is megtagadta a szocialista hagyományokat, amikor a korszerű szocialista képzőművészet megteremtése gyakorlati feladattá vált. E hibák a párt szektás-dogmatikus torzításaiból, voluntarizmusból fakadtak. A képzőművészetben e hibák ellenére is jöttek létre kiváló alkotások ebben az időszakban.

Az 1956 utáni időszak a harmadik szakasz. A hozzászólók többsége foglalkozik ezzel az időszakkal, s értékelésében különösen megnyilvánul a nézetek polarizációja. Kezdődik ez az 1957-es „Tavaszi Tárlat" értékelésével. Ez volt az ellenforradalom utáni első kiállítás, s művészeti csoportok szerint rendezték meg. A hozzászólók egy része e kiállítást annak igazolásául fogja fel, hogy az alkotó művészek jelentős része leszámolt az 1948—56 közötti alkotó módszerével, amelyet nem érzett sajátjának, mert idegen volt számára. A hozzászólók másik része arra hivatkozott, hogy a közönségnek nem tetszett a kiállítás, s ezért az absztrakcionizmus csődjének bizonyítékát találja meg az 1957-es „Tavaszi Tárlat"-ban.

Ha hinnénk bármelyik végletnek is, akkor az ellenforradalom utáni időszak magyar képzőművészetéről a következő két különböző véleményt kellene elfogadnunk. Egyesek szerint a magyar képzőművészeti életet elöntötte a burzsoá dekadencia, az absztrakcionista művek vannak túlsúlyban. Garay Gitta ennek kapcsán a következő szomorú képet festi képzőművészeti életünkről: „Sajnos vannak olyan komolyan díjazott 'művészeink' is, akik még a rajzolás, vagy színkezelés legelemibb törvényeivel sincsenek tisztában."[1]

A másik rész véleménye szerint ilyen veszély egyáltalán nincs, egyetlen veszély a giccs, a realizmus mögé bújt naturalizmus. A két véglet, nézeteinek megfelelően, különböző jelszavakat adott ki, másban látta a fő veszélyt. Az egyik csoport jelszava: a fő veszély a burzsoá dekadencia, az absztrakcionizmus. (Ez Molnárné P. Mária vitaindító cikkének a jelszava.) A másik csoport szerint, minthogy ilyen veszély nincs, a fő veszély a giccs. (Ez az értelme a Németh Lajos vitaindító cikkének, amely azon kívül, hogy komoly engedményeket tesz a formalizmusnak, nem fogalmazza meg a szocialista képzőművészet létrehozásának követelményét.)

[1] Művészet II. évf. 10. sz. 48. o.

A vitában több hozzászóló kifejtette, s a szerkesztőségek a zárszavaikban ezzel egyetértettek, hogy ténylegesen mind a két veszély megtalálható. A giccs hatása szélesebb tömegeket érint, mert a tömegek ízléskultúrája elmaradott, s ezért ebben a vonatkozásban ezt lehet tartani a fő veszélynek. A képzőművészeti életben, a művészek, az esztétikusok között mind a két veszély megtalálható, s ezért itt a kétfrontos harcot kell hangsúlyozni. Az MSZMP kijavította az előző időszak súlyos hibáit. A szocialista képzőművészeti hagyományokat tekinti követendő példának. Az adminisztratív irányítgatás helyett előtérbe kerül az eszmei nevelés, az elvi bírálat. Nagyobb tér nyílt a különböző stílusirányok tevékenységére, a művészi egyéniségek kibontakoztatására. Pártunk VIII. kongresszusa megerősítette a művészi életben eddig folytatott politikát. A párt dokumentumai a kulturális forradalom általános elvi-esztétikai kérdéseivel, illetve bizonyos művészeti ágak (pl. az irodalom) és az ideológiai élet néhány konkrét kérdésével (pl. az irodalomkritikánk feladatai) foglalkoznak. A képzőművészet konkrét elvi-esztétikai problémái azonban még nincsenek megfelelően kidolgozva, s ez lehetőséget ad arra, hogy a párt általános kultúrpolitikájának helyessége ellenére a képzőművészet elvi kérdéseiben helytelen elképzelések érvényesüljenek, amelyek nem veszik figyelembe pártunk kétfrontos harcát, az ebből adódó feladatokat nem értik, s ezért nem tudják alkalmazni a képzőművészet területén.

A vitában eluralkodott két véglet mellett voltak a valóságot helyesen tükröző megnyilatkozások is. A vita egészére még is a két véglet nyomta rá a bélyeget. Hogy ennek mi az oka, a számunkra nyilvánvaló: a képzőművészet alapvető esztétikai fogalmainak tisztázatlansága, helytelen felfogása. A marxista—leninista esztétika tételeinek a képzőművészet területén való kidolgozatlansága, ami azt eredményezte, hogy táptalajra talált mind a szektás-dogmatikus felfogás, mind a burzsoá dekadencia eszmevilága.

E megjegyzések igazsága világossá válik, ha részletesen megvizsgáljuk, hogy a vita milyen esztétikai problémákat vetett fel, s milyen színvonalon oldotta meg őket.

III.

A vita egyik központi problémája a képzőművészeti korszerűség értelmezése volt. Ennek kapcsán felvetődött a nyugati képzőművészethez való viszony kérdése.

Molnárné P. Mária a vitaindító cikkében magát a korszerűség létét, igényét tagadja a képzőművészet területén, s kijelenti: „*A korszerűség nem esztétikai fogalom, csupán divatos kifejezés*, mely legtöbbször arra jó, hogy a kompromittált dekadencia szót helyettesítse,...”[2] Másutt ehhez hozzáteszi, hogy „... a dekadencia a 'modernség' álarcát veszi fel.”[3] Molnárné P. Mária e véleménye nem helytálló, helytelen kijelenteni azt, hogy a „korszerűség nem esztétikai fogalom”, összeegyeztethetetlen a marxista—leninista esztétika felfogásával. Más dolog ugyanis a korszerűség, s más dolog a helytelen értelmezése, az, hogy ténylegesen megtörténhet, hogy a dekadencia a korszerűség álarcát akarja ölteni. Ez a tény azonban nem jelentheti azt, hogy magát a korszerűség követelményét küszöböljük ki a művészetből, hanem „csak” azt igényli, hogy képesek legyünk a dekadenciát akkor is felismerni, ha „korszerűséget” tettetve (s ennek a korszerűségnek nincs semmi köze az igazi művészet mindenkori korszerűségéhez) jelenik meg. A legnagyobb baj, hogy Molnárné nem határozza meg, mit ért a dekadencián. Nála, mint az előbbiekben is kiderült, korszerű és modern csak dekadens lehet. A vitaindító cikkében található más megjegyzések is ezt igazolják. Pl. azt írja: „Nem egy bálványt

[2] Uo. 5. sz. 18. o.
[3] Uo.

állítottak a talpára a formalizmus világnagyságainak népszerűsítésével. Matisse és társai hazánkban is helyet kaptak a 'legkiválóbbak' Pantheonjában."[4] Jó lett volna, ha a Matisse társait is megnevezi, de ennek az egy névnek a megemlítése is sok mindenről árulkodik. (Csak mellesleg szeretném megjegyezni, azért is, mert másutt Molnárné a szovjet művészeti életre hivatkozva akarja nézetét bizonyítani, hogy ez a „formalista világnagyság" a Szovjetunióban is helyet kapott a legkiválóbbak panteonjában; minden bizonnyal a Molnárné értelmezte társai is.) Most már könnyen érthetővé válik, hogy Molnárné véleménye szerint hazánkban 1956 után miért vannak többségben a formalista művek, s miért tartja fő veszélynek a dekadenciát. Hisz számára minden dekadens, ami kívül áll az általa szűken értelmezett realizmuson. Általános koncepciójába teljesen beleilleszkedik — s ezért nem vélhetjük elírásnak — a következő megjegyzése: „...harc indult a vulgáris naturalizmus silány fajtái... ellen."[5] E megállapítást mi nem tudjuk másként értelmezni, csak úgy, hogy a vulgáris naturalizmusnak vannak nem silány fajtái is, ezenkívül van nem-vulgáris naturalizmus is, s minden bizonnyal ez Molnárné stíluseszménye.

Molnárné P. Mária nézetében tömény formában nyilvánult meg a korszerűhöz mint a marxista—leninista esztétika egyik lényeges kategóriájához való helytelen viszony. Sajnos ezzel a nézetével nem állt egyedül. Igaz, mások nem fogalmaztak ennyire egyértelműen, de mint látni fogjuk, végső fokon elutasítják a korszerű szocialista képzőművészet megteremtésének igényét. Molnárné P. Mária számára és az e táborba tartozók számára a szocialista képzőművészetnek nem kell korszerűnek lennie; a szomorú az, ha nem látják, hogy ezáltal ez a képzőművészet szocialista sem lesz. Mert napjainkban a szocialista képzőművészet csak akkor igazán szocialista, ha korszerű, és az igazán korszerű képzőművészet csak a szocialista képzőművészet lehet. E megállapítások következnek a marxista esztétikának a művészi korszerűségről vallott felfogásából. A marxista esztétika a korszerűséget társadalmi-történelmi értelemben fogja fel, oly módon, hogy a társadalmi-történelmileg meghatározott művészi tartalmak csak a nekik adekvát formákon keresztül tudnak művészileg igazán hatni. Ezáltal a korszerűség mind a tartalmi, mind a formai oldalakra vonatkozó kategória, melyben a meghatározó az új társadalmi-történelmi tartalom.

Németh Lajos vitaindító cikkének egyik célja a korszerű képzőművészet helyes értelmezése volt. Rá is jellemző, hogy nem fogalmaz világosan, egyértelműen. Magát a problémát is úgy veti fel, hogy nem derül ki véleménye a maga konkrét meghatározottságában. Kifejti, hogy a különböző művészeti ágakban különbözőképpen értelmezik a modernet. Ami a lírában modern, írja, az a festészetben dekadens. Másik példája, s elemzésének alanya Bartók Béla. Hibának tartja, hogy a korszerűségnek az a foka, melyet Bartók megvalósított a zenében, az a képzőművészetben dekadenciának minősül.

Más hozzászólások is érintik e problémát, s kiegészítik olyan megjegyzésekkel, hogy a képzőművészeten belül sem egyforma kritériumai vannak a korszerűségnek. Felhozzák ennek igazolására az iparművészet és a festészet viszonyát. Ami az iparművészetben elfogadott, az a festészetben sok esetben modernizmusnak minősül. Sokan hivatkoznak arra a viszonyra, amely fennáll egyfelől az építészet, másfelől a képzőművészet többi ága között, rámutatva arra, hogy az építészet a maga fejlődésével mindig meghatározta a képzőművészet fejlődését. Az itt felsorolt problémák körül széles vita támadt. Sajnos az e kérdések körüli vita is megmaradt a rossz általánosság szintjén. Kevés kísérlet történt arra, hogy megmutassák: melyek a tényleges jegyei a korszerűségnek a felsorolt művészeti területeken. A konkrét elemzés után kellett volna össze-

[4] Uo.
[5] Uo.

hasonlítani e területeket, s levonni a következtetéseket. A vita megmaradt azon a fokon, hogy egyesek siránkoztak annak megállapításával, hogy ami az iparművészetben megengedett, az miért dekadencia a festészetben.

Németh Lajost azért bírálták, hogy nem világos, mit ért a korszerűségen, s hogy felfogása azt sejtteti: számára a korszerű szocialista képzőművészet jövője az absztrakcionizmus. Németh Lajos újra hozzászólt a vitához, s itt a kérdést részben ismét megkerüli, de azért konkrétabban válaszol. Azt írja: „...amit Bartók zenéjében, Picasso 'Emberpár'-ában, Le Corbusier épületében vagy Babel novelláiban ... ízleltem, az más mint a szubjektív tetszés, az már a tetszik, nem tetsziken túli valami, ami talán úgy fogalmazható meg: az embernek akarja, nem akarja, vállalnia kell korát."[6] Németh Lajos itt sem pozitív meghatározását adja a korszerűségnek, olyan művészekre hivatkozik, akiknek művészete problematikus bonyolultságánál fogva lehetőséget ad a többértelműségre; legjobb esetben is a korszerűség fogalmának egy olyan mozgási teret enged, amely bizonyos esetekben túlmehet a korszerűség marxista értelmezésén.

Szecsődi László a Társadalmi Szemlében írott cikkében Németh Lajost elmarasztalja azért, hogy a zene területén megvalósuló esztétikai kritériumokat át akarja vinni a képzőművészet területére. Szecsődi László kifejti, hogy: „Minden művészeti ágnak megvannak a maga valóságból fakadó, speciális tükrözési törvényszerűségei, s ezek nem cserélhetők fel egymással... A látás és a hallás között az elvontság fokát illetően jelentős különbség van."[7]

Németh Lajos erre azt válaszolja: „A bartóki korszerűség számonkérése nem a modern zene formanyelvének transzponálása a képzőművészetbe, hanem a korral adekvát, korszerű művészet követelése."[8]

Az, hogy minden művészeti ágnak megvannak a maga speciális törvényszerűségei, az az esztétika történetében régen ismert tény. (Lessing a Laokoónjában különös élességgel domborítja ki ezt a problémát.) Ugyanakkor a különböző művészeti ágak hatnak is egymásra, egy adott művészeti ág speciális törvényszerűsége bizonyos fokig, bizonyos módosulásokkal, nem uralkodó mozzanatként megjelenhet egy másik művészeti ágban, műfajban, az adott műfaj esztétikai sajátosságainak keretében. Így találhatók pl. a zenében festői részletek (Debussy zenéje vagy Muszorgszkij „Egy kiállítás képei" c. műve stb. ilyen esztétikai meggondolásokon alapszik), vagy a lírában találhatók zenei hatások stb. Németh Lajos, amikor a bartóki korszerűséget kéri számon a képzőművészettől, akkor nem arra gondol, ez világosan kiderül hozzászólásában. A probléma csak az, hogy Németh Lajos miért csak akkor fogalmaz viszonylag pontosan, ha sarokba szorítják; ugyanis ekkor tudja, hogy a bartóki korszerűség „a korral adekvát korszerű művészet követelése". Ezzel, véleményünk szerint, megragadta a korszerűség lényegét, bár általánossága miatt még ez a meghatározás is magyarázó kiegészítésekre szorul. Ha Németh Lajos a vitaindító cikkében konkréten elemezte volna a bartóki korszerűség lényegét, tartalmilag határozta volna meg a korszerűséget, s e tartalmak megvalósulását kérte volna számon a képzőművészet speciális törvényszerűségein keresztül, akkor világossá vált volna felfogása. Az alapvető hiányossága Németh Lajos ezen megjegyzésének, hogy hiányzik a k o r konkrét elemzése, s ezért általánossága mögött többértelműség rejtőzhet. A helyzet az, hogy Németh Lajos tartózkodik a konkrét és világos meghatározásoktól, ezek azonban nyilvánvalóvá tennék a felfogásában rejtőző ellentmondásokat.

Más művészeti ágak egymáshoz való viszonyának elemzésében is nagyon sok helytelen megállapítás található. Az iparművészet és a festészet különbségét illetően Aradi Nóra olyan véleményt hangoztatott, hogy pl. az ötvösművészetben azért enged-

[6] Új Írás II. évf. 5. sz. 493. o.
[7] Társadalmi Szemle 1962. márc. 43. o.
[8] Új Írás II. évf. 5. sz. 492. o.

hető meg a néger plasztika hatása, mert ennek termékeit az egyének viselik vagy nem viselik (tehát saját maguk a felelősek esztétikai ízlésük milyenségéért), míg egy szobor kiállítva egy forgalmas térre, ha nem megfelelő, a tömegek esztétikai ízlésének fejlődését akadályozza. Szecsődi László már említett cikke a következőkben látja a különbség lényegét: „A díszítő és iparművészetek feladata nem a valóság megismerési célból történő ábrázolása, hanem olyan környezet teremtése, amely összhangban van az ember szépérzékével, kellemes pszichológiai hatásokat kelt a mindennapi tevékenység során."[9]

Az eddigi példák is igazolják: komolyan meg kellene vizsgálni azt a problémát, hogy a korszerűség hogyan jelentkezik a különböző művészeti ágakban. Csak ez a vizsgálat tenné lehetővé, hogy a korszerűség fogalmának mint a marxista—leninista esztétika egyik fontos kategóriájának a tartalmát konkrétebbé, gazdagabbá tegyük. Ez megmutatná, hogy a szocialista művészet, amely az igazán korszerű művészet, a korszerűségnek egységes, minden művészeti ágra és műfajra jellemző általános fogalmával valóban rendelkezik. A korszerűség a különböző művészeti ágakban, műfajokban különböző módon jelentkezik, speciális sajátosságokkal is rendelkezik, s e speciális sajátosságait nem lehet egyik művészeti ágból a másikba vetíteni. A különböző művészeti ágak korszerűség-kategóriái (a szocialista művészetről beszélünk) megfelelnek a marxista esztétika korszerűség-kategóriájának, s ugyanakkor speciális esztétikai sajátosságokat is magukba zárnak, amelyek nem teszik lehetővé, hogy mechanikusan átültessük pl. a zenei korszerűség esztétikai sajátosságait a képzőművészet területére.

A korszerűség kérdésének a felvetése elkerülhetetlenné tette a mai nyugati képzőművészethez való viszony tisztázását. Minthogy a XX. századi nyugati képzőművészet nem egységes, ezért a hozzá való viszony tisztázásának is konkrétnak kell lenni. A vitában sajnos épp ez a konkrétság hiányzik.

Az egyik véglet a nyugati képzőművészetet sommásan absztrakt művészetnek tartja. A hozzászólók a magyar képzőművészetnek a nyugati képzőművészethez való viszonyát fejtegetik. Szerintük vitatkozhatunk arról, hogy mi a szocialista művészet viszonya az absztrakt művészethez, de úgy vélik, hogy ez semmiképpen sem tartozik a különösen időszerű kérdések közé.

Németh Lajos harcol az ellen, hogy az egész nyugat-európai művészetet a burzsoá dekadencia válságszimptómájának fogják fel. Ugyanakkor nem sokat tesz annak érdekében, hogy elhatárolja magát a nyugat-európai művészetben ténylegesen meglevő dekadenciától. Ezáltal álláspontja többértelművé válik, s a maga elvont általánosságában helytelenné. Nemcsak Németh Lajos képviseli így ezt az álláspontot.

Ezen álláspont ellenfelei, kihasználva azt, hogy nem konkrét művészekről, irányokról folyik a szó, az ábrázolási eszközök korszerűvé tétele követelését úgy értelmezik, hogy ez egyet jelent a formalista, az absztrakt irányzatok elismerésével. Ezért hallani sem akarnak arról, hogy lehetne egyet-mást tanulni a nyugati képzőművészet olyan alakjaitól, mint Picasso, Siqueiros, Orosco, Rivera, Guttuso, Matisse stb. E nézet képviselői számára nem igen létezik az a probléma, hogy a képzőművészet ábrázolási eszközeit — az új forradalmi tartalom kifejezése érdekében — korszerűvé kell tenni. Voltak olyan hozzászólások, melyek ki is fejezték, hogy az ábrázolási eszközök korszerűvé tétele követelésén a dekadencia elismerésének követelését értik. Itt megint tartalmatlan, rossz általánosságba ütközünk. Megtörténhet-e, hogy a formalista absztrakt művek létezését, „felsőbbrendűségét" azzal indokolják, hogy meg kell újítani az ábrázolási eszközöket? Nyilvánvaló, hogy megtörténhet. Indokolja-e ez, következik-e ebből, hogy az ábrázolási eszközök megújítására irányuló minden törekvést azonosítsunk a formalizmus, a dekadencia létjogosultságának elismerésének követelésével? Nyilvánvaló, hogy

[9] Társadalmi Szemle 1962. márc. 44. o.

ezt a logikai hibát nem követhetjük el, nem helyezkedhetünk erre a szektás-dogmatikus álláspontra. Ez a körülmény „csak" azt követeli tőlünk: legyünk képesek meglátni, hogy az ábrázolási eszközök korszerűvé tételének jelszava a dekadencia takarójává válhat — és legyünk képesek ez ellen harcolni. Különben is az ábrázolási eszközök korszerűvé tétele olyan feladat, melyet állandóan napirenden kell tartani a goethei „halj meg és szüless újjá" szellemében.

E kérdések kapcsán a vitában elkerülhetetlenül szólni kellett a dekadencia, a formalizmus néhány problémájáról. Molnárné P. Mária a vitaindító cikkében, anélkül, hogy törekednék a dekadenciát meghatározni, a fő veszélyt benne látja, s megállapítja, hogy napjaink magyar képzőművészetében uralkodnak a burzsoá dekadenciával telített művek. Ezt írja: „A tárlatokon az unalomig többségben vannak a depresszió szülte, sötétbeágyazott, pesszimizmust, áporodott misztikumot lehelő vásznak... *Mi okozza, hogy oly nehezen tudunk szabadulni a polgári kultúrának ettől a betegségétől?* A magyarázat a *burkolt formalizmus erős pozícióiban* van..."[10] Nem egyedül áll ezzel a nézetével, többen osztották felfogását. Pl. Szabados Ferenc a következőképpen támogatja Molnárné nézetét: „Mivel társadalmunk középpontjában az ember áll, így szerintem, a puszta tájképek, csendéletek festése is éppoly mellébeszélés, mint az absztrakt irányzat követése."[11] Az alapvető esztétikai fogalmak tisztázatlansága ide vezet, olyan megállapításokhoz, amelyeket nem lehet komolyan venni. Sokan azt mondhatnák, hogy nem korrekt dolog ilyen véleményekre hivatkozni, ezek legfeljebb kuriózumok. Nemcsak ezt az egy példát idéztem, már eddig is idéztem néhány olyan megállapítást, amely azt mutatja, hogy e „kuriózumok" őszintén és egyértelműen tükröznek bizonyos tényleges állapotokat. Elvileg úgy lehetne ezt az egész kérdést megfogalmazni, hogy a vitában megmutatkozott egy olyan irányvonal, amely a képzőművészet társadalmi szerepe és a realizmus védelmezésének ürügyén minden művészi törekvést formalizmusnak, dekadenciának minősített, amely nem fért bele egy szűken értelmezett realista stíluseszmény keretébe.

A másik véglet nem látja a formalizmust, a dekadencia veszélyét. Míg az előbbi véglet mindent dekadenciának minősített, addig e nézet képviselői vagy egyáltalán nem látják a dekadencia meglétét (a nyugati és a magyar képzőművészetben) vagy nem látják veszélyességét. E nézetek is sok hozzászólásban megmutatkoztak. Egyik világos megfogalmazásukat ifj. Klausz Gyulánál kapták: „Művészeink miért nem járhatják meg a dekadenciával 'fémjelzett' iskolákat, ha úgy tetszik stációkat — amit a legnagyobbak is megengedhettek maguknak —, hogy utána azok ismeretével és esetleg céltalanságával felvértezve érjenek igazi művésszé."[12] Lehetetlen, hogy ezen álláspont képviselői tisztában lennének a dekadencia fogalmával, látnák igazi lényegét: az imperialista burzsoázia érdekeinek szolgálatát, e „művészet" antihumanizmusát, embertelenségét, azt, hogy az absztrakt, modernista (nem a modern) „művészet" már nem is művészet a szó igazi értelmében, hogy ezek az irányzatok megszűntek művészet lenni. (Hogy a nagy művészek mit jártak meg, az konkrét történelmi elemzés tárgya lenne, nem ilyen sommás megállapításé.)

Molnárné P. Mária felfogását a dekadencia és a formalizmus kérdésében Somos Miklós bírálja a legbehatóbban. Miután foglalkozik a dekadencia meghatározásával, rámutat, hogy a formalizmust nem lehet azonosítani a dekadenciával. Szerinte a formalizmusnak több válfaja van, s egyik kapcsolódik a dekadenciához, a másik válfajt az újítók művelik, akik egy új művészet kialakulásában a módszer problémáját helyezik előtérbe.

[10] Művészet II. évf. 5. sz. 18. o.
[11] Uo. 10. sz. 47. o.
[12] Uo. III. évf. 1. sz. 48. o.

A nyugati képzőművészethez való viszony problémájával azért foglalkoztak olyan sokan, hogy fény derüljön arra: fel lehet-e használni az általa létrehozott formai kifejező eszközöket a magyar képzőművészet ábrázoló eszközeinek megújítására. A konkrét vizsgálat helyett a vita jellegét újra az általánosságok jellemzik. Nem derült fény arra, hogy mit is értünk a képzőművészet ábrázoló eszközein, mi a képzőművészeti forma és az itt felhasznált technika viszonya, mit és hogyan lehet felhasználni stb.

A hozzászólók egy jelentős része úgy véli, hogy a korszerű képzőművészet azzal teremthető meg, hogy a nyugat-európai képzőművészettől bizonyos formai-technikai elemeket átvesznek. Már Németh Lajos példáiból láthatóvá vált, hogy számára a korszerűség elsősorban a kifejezési eszközök korszerűségében, tehát a forma korszerűségében van. Németh Lajos bartóki korszerűséget követel a képzőművészettől. Tudjuk, hogy Bartók Béla zenéjének tartalma mélyen humánus, antifasiszta, a magyar és a szomszéd népek demokratikus vágyainak, érzésvilágának korszerű, nagy művészi tehetséggel való megszólaltatása. Bartók Béla zenéje nem szocialista zene. (Ezzel távolról sem akarjuk csökkenteni Bartók Béla zenei géniuszát, szerepét a XX. sz. zenei életében. A bartóki zene a magyarság és az egész emberiség demokratikus kultúrájának gazdag kincstára.) Amennyiben Németh Lajos szocialista képzőművészet megteremtéséért harcol, a bartóki korszerűség követelése még akkor is csak elsősorban formai, kifejezésbeli eszközök korszerűségének a követelése. S itt vetődik fel az ezen álláspontot vallók nézeteinek helytelensége. Tévedésük lényege az, hogy a korszerűség kérdését, a korszerű forma problémáját önmagában vizsgálják, számukra fel sem vetődnek tartalmi kérdések, hogy milyen tartalom, milyen mondanivaló számára kell a korszerű formát létrehozni. A tartalom-forma viszonyának dialektikája náluk elsikkad, nem is létezik. Ahol tartalmi problémák vetődnek fel, azok semmitmondóan általánosak. Pl. Németh Lajos arról beszél, hogy a XX. századi európai (görög-reneszánsz központú) kultúrába behatolt a keleti, a primitív néger kultúra, s ezek az új tartalmak megváltoztatták a képzőművészetet. (Németh Lajosnak igaza van abban, hogy ezek a kulturális hatások gazdagították az európai képzőművészetet, de amikor új tartalmak beáramlásáról beszélünk, akkor elsősorban az új társadalmi tartalmakat s ezek hatását a képzőművészetre kellett volna megmutatnia.) Mások — s ez még jellemzőbb e nézetek képviselőire — a tudományra hivatkoznak, arra, hogy a természettudomány a világ megismerésében új területeket tárt fel, s ezek az új tartalmak a képzőművészet tartalmaivá is válnak. E nézetek vallói különös előszeretettel hivatkoznak a természettudományra, példaképül tekintik, s azt hangoztatják, hogy amint a tudomány a számukra új valóságot feltárva kénytelen az eszközeit megújítani, úgy a képzőművészetnek is meg kell újítania az ábrázolási eszközeit egyrészt a természettudomány eredményeinek kifejezésére, másrészt azoknak a tartalmaknak a feldolgozására, amelyeket — a természettudomány példáját követve — sajátmaga tár fel. A lényeges társadalmi tartalmak kiüszöbölése, s helyettesítésük más, pusztán természeti tartalmakkal, egészségtelen jelenség a művészetben, a dekadenciának is egyik sajátossága. Említettem, hogy az új ábrázolási eszközök követelése jelentheti a formalizmus, az absztrakt művészet létének elismeréséért folyó törekvést is. Az új ábrázolási eszközöket ilyen értelműen nagyon sokszor a tudományos fejlődésre hivatkozva követelik.

E vitában is voltak ilyen hozzászólások. Különösen Papp Oszkár hozzászólása érdemli meg a figyelmet, mert nála ez a problematika egész elméletté szélesedett ki: „Ahogyan a tudomány, úgy a művészet is szembe találja magát a valóság új és új tar[illegible] leteivel és megszokott világunkat is átalakult tudattal vizs[illegible] ábrázolásproblémákat vet fel..."[13] E hozzászólások kifejtik

[13] Új Írás II. évf. 1. sz. 63. o.

sára nem csak a természetelvű, „naturális-szenzuális" ábrázolásmód alkalmas — ez a „horizontális" ismeretek közlését teszi lehetővé; vannak azonban olyan időszakok, amikor a megismerés elsősorban „vertikális", s ilyenkor a vizsgálódás a „kozmikus koncepciót", az objektív törvényszerűséget kutatja. Ekkor, Papp Oszkár szerint „... a racionális szemléletmód és az ennek megfelelő naturális, értelmező ábrázolásmód háttérbe szorul. A látható valóság elemei a művészi megjelenítésben járulékossá, szabadon kezelhető elemekké, jelkép-magyarázó eszközökké minősülnek."[14] „Saját mikrovilágunkba, a tudatalattiba nemcsak a modern pszichológia hatolt be, hanem a szürrealisták, expresszionisták is és a modern regény."[15] Papp Oszkár az általa értelmezett Picasso művészetében látja nézetei igazolását: „Picasso kifejezésmódja a kubista-absztrakt konstrukcióktól kezdve, a színes dekorativitáson, a tudatalatti elemeken épülő expresszionista és szürrealista látomásokon át, a görögös tisztaságú rajzokig terjed."[16] Papp Oszkár számára a műélvezés szokásos módja, a műalkotás felfogása, átélése is megváltozik. Itt is közeledünk a tudományhoz, a műélvezet hasonlóvá válik a tudomány eredményeinek elsajátításához. „... egy témakör ilyen jellegű művekben való analízise, körüljárása nemcsak élvezetes látvány hozzáértők számára, hanem didaktikai szempontból is rendkívül hasznos vertikális elemzés tanújává teszi a művészi megfogalmazás, transzponálás műhelytitkaiba beletanuló nézőt... Ilyen műhelymunkák, művészi 'levezetések' bemutatása és ismertetése azért is fontos lenne, mert köztudomású, hogy a modern művészet bonyolult analíziseken, merész, áttételes összefoglalásokon alapuló megformálásmódja a legtöbb ember számára első látásra érthetetlennek tűnik."[17] Papp Oszkár a nézeteit összegezve a következőket állapítja meg: „Ahogyan a tudomány egyre sokrétűbben és mélyebben hatol az anyag titkaiba újabb és újabb kísérleti módszerei segítségével, úgy a művészet is szokatlanul új megformálásmódok segítségével közelíti meg a valóság korszerű értelmezését és ábrázolását."[18] Sokat idéztünk Papp Oszkártól azért, mert nézetei tipikusak, s az absztrakcionizmus elméleti, esztétikai alapvetését szolgálják. Papp Oszkár bizonyos ténylegesen meglevő problémákból indul ki, de ezeket eltúlozza, s így nézete a maga egészében hamis. A természettudomány és a képzőművészet viszonyát s a természettudomány jelenlegi állásából levont következtetéseknek a képzőművészet területén való alkalmazását értelmezi helytelenül. A természettudomány és a képzőművészet kölcsönhatása régi keletű. Elég, ha Leonardo da Vinci tevékenységét idézzük. Ha nem akarunk a távoli történelmi múltba nyúlni, elég a múlt század végére hivatkozni, a természettudomány (különösen az optika) és a képzőművészet (az impresszionista festészet) viszonyával kapcsolatban. Anélkül, hogy részletesen elemeznénk e problémát, hangsúlyozni szeretnénk, hogy a természettudomány mindig sok segítséget nyújtott a képzőművészet fejlődésének. Ez a segítség két irányú volt, egyrészt közvetlen, mert a természettudomány fejlődése nagymértékben befolyásolta a képzőművészeti technika fejlődését, s ezen keresztül bonyolult módon az ábrázolási eszközök, a forma fejlődését. (Lásd pl. az építőművészetet, ahol a vasbeton, a vasszerkezet stb. forradalmat eredményezett.) Másrészt közvetett módon, mert a természettudomány fejlődése módosítja világképünket, az anyagról, az objektív valóságról kialakult felfogást, ez a megváltozott világkép hat a művészi világnézetre, ezen keresztül változik a művészi módszer. Papp Oszkár nézetei a természettudomány hatásának elsősorban e második problémájához kapcsolódnak, ezt a hatást abszolutizálják, értelmezik helytelenül. Papp Oszkár, aki bírálja a naturalizmust, a szűken értelmezett realista

stílus kizárólagosságát hirdető nézeteket, felismerte a képzőművészet fejlődésének bizonyos vonásait, de ugyanakkor el is torzította őket. Azt mondhatjuk, hogy nézeteiben önmagukban véve nagyon sok racionális mag van, de miután egységes elméletté gyúrta őket, részleges igazságuk is elveszett az egész elmélet hamisságában.

Papp Oszkár nem látja a tudományos és a művészi visszatükrözés lényeges különbségeit, különösen az absztrakciónak a tudományban, illetve a művészetben betöltött szerepe különbözőségeit. Ezáltal a művészetet „tudománnyá" akarja tenni, a művészi visszatükrözésből ki akarja küszöbölni a sajátosan csak a művészetre jellemző tulajdonságokat. Ez az alapvető hibája ellentmondásosan összefonódik a naturalizmus bírálatával. E bírálatban is elveti a sulykot, és a képzőművészeti visszatükrözés alapelvét tagadja meg, amikor kifejti, hogy: „A látható valóság elemei a művészi megjelenítésben járulékossá, szabadon kezelhető elemekké, jelképmagyarázó eszközökké minősülnek."[19] A képzőművészet megszűnik művészet lenni, absztrakt művészetté válik, ha lemond a valóság érzéki megjelenítéséről. Ez az érzéki megjelenítés, amely az értelemtől támogatott érzékszerveinkkel fogható fel, nem válhat „járulékossá". Mindez nem jelenti azt, hogy bizonyos esetekben a valóság adekvát tükrözésében, az érzéki megjelenítésnek alárendelt mozzanatként „a látható valóság elemei" nem válhatnak „jelképmagyarázó eszközökké".

Papp Oszkár nézetei önmagukban is ellentmondásosak. Míg egyfelől a művészetet „tudománnyá" akarja tenni (mint láttuk a műélvezést is mintegy „tudományos munkává", kísérletté akarja tenni, s ez következetesen fakad koncepciójából), másfelől a tudomány racionalizmusával ellentétben irracionalizálni törekszik a művészetet. Másként nem értelmezhetők szavai, hogy „...a racionális szemléletmód és az ennek megfelelő naturális, értelmező ábrázolásmód háttérbe szorul".[20] A művészet irracionalizálása, a „racionális szemléletmód háttérbe szorítása" a dekadencia egyik sajátossága. Papp a nézetét azzal akarja igazolni, hogy a művészetnek új területeket (a tudatalattit) kell feltárnia, s szerinte ez szorítja háttérbe a racionális szemléletmódot (példái is ezt igazolják, a szürrealizmus, a modern regény [Joyce] stb.). Papp Oszkár nem látja az értelmi és az érzelmi oldalak helyes viszonyát a művészetben. Lépre megy a freudizmuson nevelkedett esztéták és művészek elméleteinek, átveszi a racionális szemléletmód háttérbe szorulásáról szóló nézeteiket. A művészet irracionalizálása egybevág a XX. századi polgári esztétika törekvéseivel, amelyek lényegét Croce fogalmazta meg a maga sajátos intuicionista elméletével.[21] Papp Oszkár helyesen bírálja azt a naturalizmust, amely „... a jelenségvilágot mindenki által látható felületi megjelenésében szemléli és ábrázolja...",[22] de bírálatával túlmegy a jogos megjegyzéseken, kritikája a képzőművészet érzéki megjelenítése ellen irányul, nem érti, hogy a művészetben a lényeg is csak érzéki-képi módon jelenhet meg.

Papp Oszkár számára a művészet új tartalmai nem társadalmi tartalmak, hanem — mint az idézett példáiból látható — az ember tudat alatti világa, ösztönélete, avagy pusztán természeti tartalmak. Ezáltal Papp Oszkárnál a művészet területéről kiszorul az ember a maga lényeges problémáival; Papp Oszkár nem látja, hogy az ember, a személyiség lényege a konkrét társadalmi viszonyok összessége, s a képzőművészetnek is ezt kell ábrázolnia. (Ez nem jelentheti azt, hogy a művészetnek nem feladata az ember ösztönéletének az ábrázolása. Itt a hangsúlyozás a fontos. Azt *is* kell ábrázolni, jelentő-

[19] Uo. 62. o.

[20] Uo.

[21] A freudizmus hatásáról a művészetben, az értelmi és az érzelmi oldalak viszonyáról bővebb elemzést l. Novák Zoltán „Megjegyzések a művészet érzelmi és értelmi oldalának viszonyához" c. cikkében, Magyar Filozófiai Szemle, 1962/6. sz.

[22] Új Írás II. évf. 1. sz. 62. o.

ségének megfelelően, mint a társadalmi ember életének egyik alárendelt jelentőségű mozzanatát.)

Ezt a vonalat, különösen Papp Oszkár nézeteit, a vitában többen bírálták. (Érdekes, hogy ez a vonal nem egységes, Papp Oszkár nézeteit helyesen, nagyon sok bizonyító erejű érvvel bírálta pl. Németh Lajos, aki különben a nyugati képzőművészethez való viszony kérdésében e vonal képviselője.)

A másik véglet képviselői is sok helyes, bíráló megjegyzést tettek Papp Oszkár nézeteivel s e vonal képviselőinek általános nézeteivel kapcsolatban. E bírálatban azonban egy másik szintén helytelen véglet bontakozott ki. Egyesek — megint általánosságban — kijelentették, hogy a magyar képzőművészetnek nincs tanulnivalója a nyugat-európai képzőművészettől; a korszerűség követelése szerintük a burzsoá dekadenciának való teret engedés követelése. Más részük — megint általánosságban — elismerte, hogy van mit alkalmaznunk a nyugat-európai képzőművészet vívmányaiból. Ezek a kijelentések azonban a fellépésük lényegének mondanak ellent, s ezért csak puszta szavak. Molnárné P. Mária szintén kijelenti ezt egyik hozzászólásában, de ez nem akadályozza meg, hogy a vitaindító cikkében a következőket írja: „A történelmi fejlődést érzékelve elismerhetjük egyes formalisták etikai erényeit, helyüket a művészettörténelemben, de ki vállalkozna Picasso műveiben a realizmust keresni? *A korszerűség nem esztétikai fogalom...*" stb.[23]

Bírálják Németh Lajost is azért, hogy nem látja a művészet társadalmi szerepét, bírálják formalizmusáért, s a bírálatok e része igaz. Aradi Nóra fő vonalában helyes bírálatában azonban negatív elemek is előkerülnek. Aradi helyesen bírálja Németh Lajost, hogy nem látja a társadalmi változásokat, s a művészeti irányok harcát, változását csak stílusjegyek változásának látja. Aradi Nóra azonban úgy bírálja Németh Lajos felfogását, amely csak a képzőművészet immanens fejlődését veszi észre, hogy kérdésessé válik a képzőművészet viszonylagos önállóságának, immanens fejlődésének ténye. Többen bírálják Papp Oszkár nézetét azért, hogy nem látja a művészet visszatükröző szerepének sajátosságát, s a tudományban végbemenő változásokat mechanikusan a művészetre is alkalmazni akarja. Rámutatunk arra, hogy a művészetnek nem feladata közvetlenül visszaadni a természettudomány eredményeit. A művészet csak olyan módon ábrázolhatja a valóságot, ahogyan az emberi érzékszervek számára közvetlenül adott. Így a művészetben mindig jelen van bizonyos antropomorfizmus, meghatározott emberi mérték. Ezzel szemben a tudományra mindinkább bizonyos dezantropomorfizmus jellemző.

Papp Oszkár felfogásának többi elemét is bírálták. Nézeteivel szemben kifejtették, hogy szocialista képzőművészetben a realizmus nemcsak a tartalomra, hanem a formára is vonatkozik. Ezt azonban egyesek úgy értelmezik, hogy a valóság ábrázolása nem tűri meg az eltorzított formákat — esetleg indokolt lehet ez a kapitalizmus időszakában — s az absztrakciót, amelyet mint dekadens jelenséget fognak fel, mint a valósághű formákkal való szembenállást. E nézetek vallói még olyan tézisekkel is előállnak, hogy a művészetben nem jelennek meg új tartalmak, amelyek megkövetelnék a nekik adekvát forma kialakítását. Szerintük a képzőművészetben csak a realizmus-antirealizmus harca folyik, s ezt a harcot még le is egyszerűsítik, vulgarizálják — ami nem realista (egy szűken értelmezett realista stílus értelmében), az az ördögtől való, dekadens, formalista. Ezzel a képző-„művészet" köre leszűkül, s az ilyen esztétikai koncepciók nem tudnak mit kezdeni nagyon sok kiemelkedő művész (pl. Picasso) munkásságával. (Azért választottuk épp Picassot, mert művészete a legkevésbé tűri a sommás megállapításokat, az egy stílusirányba való skatulyázást. Egész életművét konkré-

[23] Művészet II. évf. 5. sz. 18. o.

tan kell vizsgálni, s ennek alapján kell megtenni az esetleges jogos észrevételeket, bizonyos problematikus vonásait bírálva, de művészete egészétől nem tagadhatjuk meg az elismerést.) E nézet képviselői szintén helytelenül értelmezik az absztrakció szerepét a művészetben, mindenfajta absztrakciót tagadnak, az absztrakciót eleve mint dekadens jelenséget fogják fel. A szocialista realizmust mint művészi alkotómódszert azonosítják egy szűken értelmezett realista stílusiránnyal, akarva-akaratlanul esztétikailag igazolják a képzőművészeti fotográfiát; stíluseszményük a múlt század végi realizmus (Munkácsy, az orosz „vándorkiállítók" művészete). Alapvető hibájuk a szocialista realizmusnak mint művészi alkotómódszernek az azonosítása egy stílussal, s a lehetséges stílusok közül is csak eggyel, a realista stílusirányzattal. Nem látják, hogy a szocialista realizmuson mint alkotómódszeren belül a stílusok sokfélesége létezhet, s e sokféleségben a realista stílusnak nem lehet kizárólagos szerepet tulajdonítani. Amikor realizmusról beszélnek, akkor ezen az esetek többségében nem művészi alkotó módszert értenek, hanem realista stílust, s ezt abszolutizálják; ami kívül esik ezen a realista stíluseszményen, az számukra nem realista a művészi alkotómódszer értelmében sem. S itt van a rendkívüli veszélye annak, hogy összekeverik a módszert a stílussal. Csak azokat ismerik el realistáknak, akik realista alkotómódszerük mellett stílus-realisták is; s a hangsúly náluk az utóbbin, a stílus-realizmus meglétén van. Ezáltal egy másodlagos tényezőt emelnek abszolút kritériummá. Ezek az alapvető hibáik vezetnek azután oda, hogy náluk a stílusrealizmus abszolutizálása átcsap a naturalizmusnak mint alkotómódszernek a védelmezésébe.

A nyugat-európai képzőművészethez való viszonyt illetően nagyon sok helyes, megszívlelendő megállapítás is elhangzott a vitában. Többen határozottan rámutattak a képzőművészet viszonylagos önállóságára, megmutatták, hogy eszmeiség és a stílusirány között nincs mindig olyan közvetlen kapcsolat, mint azt egyesek gondolják. Ennek tudatosítása fontos a nyugati képzőművészethez való viszony vizsgálata kapcsán, bár azt is hangsúlyozni kell, hogy ezt nem lehet olyan elvvé torzítani, mintha eszmeiség és stílusirány között nem lenne semmiféle kapcsolat. (Általános elvek megfogalmazása e kérdésben veszélyeket rejt magában, az eszmeiség és stílusirány viszonyának kérdését minden adott kérdésben konkrétan meg kell vizsgálni.) Murányi Mihály ezzel kapcsolatban ezt írja: „Mégis, *általában* fel kell vetnünk a stílusirányok eszmeisége és kifejezésmódja, formanyelve közötti összefüggés problémáját, amely a kortárs polgári irányzatokkal való kapcsolat megítélésének alapkérdése. Vajon elválaszthatatlan egységet alkot minden esetben az adott irányzat 'eszmei magva' és formanyelve? Véleményem szerint *nem*. A formanyelv, az ábrázolásmód alakulásának egyrészt megvannak a maga *autonóm* törvényei, másrészt kialakulásukban nem csupán a nevükkel fémjelzett irányzat ideológiája játszik szerepet... Vagyis a kifejezésmód bizonyos elemeinek átvétele, feldolgozása *nem jelenti szükségképpen adott irányzat eszmei tartalmának átvételét.*"[24]

Perneczky Géza, kapcsolódva e gondolatokhoz, írja: „Az eredmények egy része a szocialista társadalom számára is kikerülhetetlen, mert nem osztályviszonyokból, hanem az anyagi technikai kultúra fokából és természettudományos ismeretekből fakad, azaz olyan dolgokból, amelyek számunkra is adottak. Ezeket a szocialista művészet vagy belső fejlődéssel, vagy asszimilálással teszi magáévá."[25]

A vitában elkerülhetetlenül fel kellett vetődni olyan kérdéseknek, mint a korszerűség, a közérthetőség és a közönség viszonya. Különösen a közönség képzőművészeti kultúrájának a problémája váltott ki sok hozzászólást. Sokan megmutatták, hogy itt jelen van egy állandó ellentmondás. Olyan képzőművészeti alkotások kellenek, amelyek korszerűek, a közízlés nevelői, de ugyanakkor közérthetőek is, tehát igazodnak a köz-

[24] Új Írás I. évf. 10. sz. 943. o.
[25] Uo. II. évf. 3. sz. 255. o.

ízléshez. A frontok e kérdésben is megütköztek egymással. Garay Gitta azt írja: „Természetes szépérzéke minden normális embernek van... A különbség csak az, hogy a fejlettebb kultúrájú ember tudatosan, az egyszerű ember ösztönösen érzi meg a szépet."[26] Kristó Nagy István ezzel ellentétben azt írja: „...az a legfontosabb, hogy a tömegek félévszázados elmaradottságát a vizuális kultúrában végre egyszer felszámoljuk".[27] Perneczky Géza a hozzászólásában sokat foglalkozik e problémákkal, rámutat, hogy a közönség ízlése ténylegesen elmaradt. Nézetének lényegét tükrözi következő megjegyzése: „A szocialista képzőművészetnek a kor legmagasabb intellektuális színvonalán kell megszületnie és fejlődnie — de ugyanakkor azzal az igénnyel, hogy egyszer, és minél előbb, megnyerje a tömegeket, közérthetővé váljon."[28]

Ezek tényleg komoly problémák, melyeket nem lehet megoldani a „természetes szépérzékre" való hivatkozással, miként azt Garay Gitta megpróbálja. Nyilvánvaló, hogy itt kétirányú mozgásra van szükség, egyrészt emelni a széles tömegek vizuális kultúráját, másrészt el kell határolni magunkat az olyan „korszerű" művektől, amelyeknél nincs mit megérteni. Ezek „megértésének" színvonalára nem kell felemelni a tömegek vizuális kultúráját. (Vö. a Papp Oszkár által kifejtett „körüljárás"-sal stb.) A baj csak az, hogy nem hangsúlyozzuk eléggé e kettős feladatot, e feladatok egységét, még nagyobb baj, hogy nem sokat teszünk gyakorlati megvalósulásuk érdekében. (Pedig a tömegek is igénylik, a giccs elleni kiállítás országos sikere ékesszólóan igazolja ezt.) A vizuális kultúra színvonalának emelésében a fokozatosság elvét kell érvényesíteni, bizonyos szükségszerű fokozatokat nem lehet átugrani, a tömegek a maguk ízlésének fejlődésében rövidítve megteszik azt az utat, amelyet a képzőművészet a maga progresszív történelmi fejlődésében megtett.

Sok hozzászóló érintette azt a kérdést, hogy engedélyezhető-e Magyarországon az absztrakt művek kiállítása? Három fő csoportba oszthatók a nézetek: *a)* egyszerű intézkedésekkel megakadályozni kiállításukat; olyan zsűrit kell létrehozni, amely kirekeszti a neki nem tetsző, absztrakcionista-gyanús műveket; *b)* a másik véglet szerint meg kell engedni minden olyan mű kiállítását, amely művészi értékkel bír, s a tömegek spontán ízlésére kell bízni elbírálásukat; *c)* minden művészi értékű művet ki kell állítani, de eszmei harcot kell folytatni az absztrakt művek ellen, s a tömegek nevelésén, az alkotók eszmei nevelésén keresztül el kell érni, hogy benső indítékokból „haljanak ki" ezek az alkotások. E nézet képviselői arról beszélnek, hogy eszmei harcot nem kitalált és leírt művek ellen kell folytatni, nem szélmalomharcra van szükség, szerintük eszmei harcot nem lehet olyan művek ellen folytatni, melyeket nem engedünk kiállítani. Somlyó György ezt a problémát a következőképpen fogalmazza: „Ami nincs, azzal nem is kell vitázni. Ami azonban van, de meg van fosztva a megnyilvánulás minden lehetőségétől, azzal *nem lehet*. Ahhoz, hogy az absztrakt festészettel vitázzunk, előbb létfeltételeit kell biztosítanunk, mert ezek egyben a vele való vita létfeltételei is."[29] Hozzászólásában elmondja, hogy több fiatal festő túljutott volna az absztrakcionizmuson, ha megengedve műveik kiállítását, eszmei harcban bebizonyították volna az absztrakcionizmus értelmetlenségét, kiúttalanságát.

IV.

A vita másik központi problémája a képzőművészet társadalmi szerepe, a képzőművészek szocialista világnézete kialakításának fontossága. Különösen Aradi Nóra hozzászólása foglalkozott behatóan e kérdésekkel. Bírálva Németh Lajos vitaindító

[26] Művészet II. évf. 10. sz. 48. o.
[27] Uo. 8. sz. 33. o.
[28] Új Írás II. évf. 3. sz. 254. o.
[29] Uo. 2. sz. 174. o.

cikkét, a következőket írja: „A művészet társadalmi szerepének figyelmen kívül hagyásában látom annak fő okát, hogy Németh cikke félrevezető, ellentmondó és indokolt kérdésfeltevéseit is komolytalanná teszik az álproblémák."[30] Aradi Nóra a képzőművészet társadalmi szerepének tisztázásában, a képzőművészek szocialista világnézetének kialakulásában látja a képzőművészet legfontosabb problémáit, minden más probléma másodrangú kérdés, s ezeknek van alárendelve.

Szecsődi László, aki szintén behatóan foglalkozik a művészet társadalmi szerepével, másként látja a képzőművészet helyzetét. Kifejti, hogy a szocialista tartalom győzelmet aratott művészeti életünkben, hogy „...az alkotói szándékban már általánossá vált a szocialista tartalmú mondanivaló".[31] Ezért szerinte előtérbe került ezen szocialista tartalmi mondanivaló megformálásának problémája. Azt írja: „Igaz, hogy a műalkotás társadalmi hasznossága elsősorban a tartalom igaz voltától függ, de az igazság erejét, meggyőző hatását az ábrázolás művészi színvonala és megoldottsága adja meg."[32] A művészet feladatát a következőkben látja: „...az ember gondolatait a valóság lényeges sajátosságai felé terelje, reális érzelmeket ébresszen, olyan gondolatsorokat indítson el, amelyek megkönnyítik az ember tájékozódását, eligazodását a valóság objektív viszonyai között".[33]

Már Aradi Nóránál láttunk olyan törekvést, hogy a képzőművészet előtt álló feladatokat leszűkítse világnézeti problémákra; nem látja, hogy e feladatokat sikeresen csak úgy lehet megoldani, ha összekötik a képzőművészet sajátos művészi problémáinak megoldásával. Nem lehet ugyanis a világnézeti problémákat a képzőművészet társadalmi szerepéből fakadó kérdéseket elválasztani azoktól a sajátos esztétikai vonatkozásoktól, amelyek helyes megértése és gyakorlati megvalósítása nélkül nincs korszerű szocialista művészet. Szocialista világnézet önmagában még nem tesz senkit sem alkalmassá arra, hogy szocialista művész legyen. A félreértések elkerülése végett azonnal hozzá kell tenni, hogy e világnézet hiányában sem válik senki szocialista művésszé. A szocialista világnézet az a szükséges előfeltétel (s itt hangsúlyozni kell az előfeltételt), amely szükséges, de önmagában még nem elégséges. E világnézetnek művészi világnézetté, a tehetséggel s a művészeti ág formai és technikai problémáinak ismeretével párosulva (s enélkül nem megy a dolog) művészi módszerré kell válni. E művészi módszerben a világnézeti kérdések és a sajátosan esztétikai problémák már olyan szerves egységet alkotnak, hogy szétválasztásuk lehetetlen.

A világnézet, az eszmeiség szerepének helytelen felfogása különös élességgel nyilvánul meg Molnárné P. Mária vitaindító cikkében és hozzászólásában. Hozzászólásában írja: „... de a képzőművészetet is — mint minden emberi tevékenységet — társadalmi szempontok befolyásolják".[34] Hogyan értelmezi ezt, az kiderül néhány sorral alább amikor így folytatja: „Sokszor hallottuk már, s betéve tudjuk: 'A magas fokú eszmeiség a forma művészeti tökéletességével párosul'."[35] Úgy látszik, számára magától értetődő dolog, hogy az eszmeiség mintegy automatikusan létrehozza a művészi tökéletességet, ami eszmei, ez ezáltal művészi is. Ha ez ilyen könnyen menne, akkor elég lenne a marxizmus propagálása; egy elméleti mű, bármennyire eszmei is (s azt hiszem ezzel még Molnárné is egyetért), ezzel még nem válik műalkotássá. Az alapvető probléma az, hogy a művészet társadalmi szerepének hatékonysága egyenes arányban van az alkotás művésziességével. S a világnézet csak akkor tud pozitív szerepet betölteni, ha művészi világ-

[30] Uo. 1. sz. 57. o.
[31] Uo. 37. o.
[32] Uo. 36. o.
[33] Uo. 42. o.
[34] Uo. II. évf. 3. sz. 252. o.
[35] Uo.

nézetté tud válni, ha a műben kimondott világnézeti, politikai elvek az illető műalkotás esztétikai sajátosságain keresztül, ezekkel elválaszthatatlanul eggyé forrva hatnak a befogadóra.

Sokan foglalkoztak a szocialista állam és a képzőművészet viszonyával. Kassai János sok megjegyzést tesz a szocialista állam és a kézpőművészet viszonyáról. Azt írja: „Az állam olyan irányzatokat támogat, amelyek a társadalmi haladást a maguk művészi eszközeivel támogatják."[36] Ez azonban — véleménye szerint — nem jelentheti azt, hogy más irányzat nyilvánossága lehetetlen: „...Az állami kereteken belül, de állami támogatás nélkül..."[37] Úgy tűnik, hogy számára tisztázottak ezek a kérdések. Bár látja, hogy a szocialista állam elvárja a művészektől — a többi között — a politikai céljainak a művészet eszközeivel való támogatását is, de bonyolultabb esetekben tévútra kerül. Ezt bizonyítja egy másik hozzászólása: „Így az a látszat alakulhatott ki a közönség előtt, hogy ha egy nagy művész politikailag felénk hajlik, akkor azt is megbocsátjuk neki, ha absztrakt, viszont ha politikailag velünk ellentétes nézetet képviselakkor tüstént sor kerül művészi irányzatának bírálatára is. Elsősorban a Picasso-elemzések hiánya, illetve kellő színvonalú elemzésének a hiánya kelthette sokakban ennek a rossz ízű politikai prakticizmusnak az érzetét."[38] Ebből az idézetből kiderül, hogy Kassai János nem érti azt, hogyha valaki „politikailag felénk hajlik", ha kommunista, s ezek az eszmék a művészetében is megnyilvánulnak (pl. mint Picassónál), akkor nem lehet absztrakcionista, mert az absztrakt művészet mint irányzat ellenségesen áll szemben a marxista világnézettel.

Pártunk elvárja a művészettől a politikájának a művészet eszközeivel való szolgálatát. Kádár elvtárs a VIII. kongresszuson a zárszavában ezt a következőképpen fogalmazta meg: „Felvetette Darvas elvtárs, hogy az irodalmat ne tekintsük egyszerűen a politika ábrázolásának. Ebben igaza van. Azt sem mondom, hogy az ilyen szemlélet már megszűnt. Van ilyen szemlélet, de nem a Központi Bizottságban. A Központi Bizottság nagyon jól tudja, hogy az irodalom és a művészet nem egyszerűen a politika ábrázoló eszköze. De egy politikai követelményt azért hangsúlyoznék: a pártosságot, de a jó értelemben, a helyes értelemben. A pártosság nem azt jelenti az irodalomban és a művészetben, hogy az MSZMP valamilyen alapszervezetének az álláspontját védjék vagy támogassák. A pártosságot itt abban az értelemben használjuk, hogy *ha a szocialista és a kapitalista rendszer ütközik össze valamely kérdésben, akkor álljanak a szocialista társadalom mellett.* Ha a gyarmatosító hatalom meg a szabadságért küzdő nép ütközik össze, akkor legyenek az imperialisták ellen. És ha gyalázatosságot vagy gaztettet látnak, akkor legyenek az igazság mellett pártosak. Mi ebben az értelemben mondjuk, helyeseljük és követeljük a pártosságot."[39]

Az igaz, hogy Picasso művészetét nem elemeztük megfelelően, holott épp ellentmondásos bonyolultsága miatt nagy szükség lett volna erre. Kassainak ebben igaza van, a megfelelő elemzés hiányának hatása az ő állásfoglalásában is megmutatkozik. A Picassóról vallott sommás ítélete azonban lényegében helytelen, s ennek mélyén szintén a művészi módszer és stílus viszonyának megnemértése rejlik. Ha Picasso ugyanis tényleg absztrakt művész lenne, azt mi nem nézhetnénk el neki, de akkor „politikailag sem hajlana felénk"; újra hangsúlyoznunk kell, hogy az absztrakt művészet nem a művészi stílus kérdése, illetve elsősorban és lényegében nem ennek a kérdése. Az absztrakt művészet mint művészi alkotómódszer meghatározott (reakciós) világnézet, politikai irány-

[36] Uo. 4. sz. 366. o.
[37] Uo.
[38] Uo. 2. sz. 174. o.
[39] Az MSZMP VIII. kongresszusa. Kossuth, 1962. Kádár János elvtárs vitazáró beszéde. 88. o.

zatosság kérdése elsősorban, s csak ezek által bonyolult módon meghatározott stílusprobléma is, s mindezek következtében egyenes ellentéte a szocialista realista alkotómódszernek. Bármennyire jogos kritikai megjegyzések is lehetségesek Picasso művészetének egyes korszakait, oldalait illetően (ezeket azonban komoly elemzés alapján kellene megtenni), művészetének egésze azonban nem teszi lehetővé azt a sommás megállapítást, hogy Picasso absztrakt művész lenne.

Molnárné nézetét a képzőművészet és a társadalom viszonyáról s más ehhez hasonló nézeteket Somos Miklós helyesen bírált. Kifejti, hogy: „A művészet fejlődésének egyes jelenségeit közvetlenül és kizárólag a társadalmi létre visszavezetni a marxizmus vulgarizálását jelenti, mivel a társadalmi lét és tudat viszonyát metafizikusan kezeli."[40]

A magyar képzőművészet csak akkor tudja betölteni társadalmi feladatát, ha szocialista eszmeisége magas művészeti színvonallal párosul, egyszóval ha korszerű szocialista képzőművészetté válik. E feladat megvalósításában nagy felelősség hárul a képzőművészekre. Benne kell élniök korukban, meg kell ismerniök a szocializmust építő magyar nép életét, örömét, bánatát, mert csak így tudják művészetükben feldolgozni korunk égető kérdéseit. A szocialista világnézetet nem holt szabályok gyűjteményeként kell elsajátítani, hanem mint fejlődő életünk gyakorlatát, melyben a képzőművészek is aktívan, mint szocializmust építő hazánk polgárai vesznek részt. A marxista világnézet ilyen elsajátítása, párosulva a művészet formaproblémáinak mély ismeretével, tehetséggel, élettapasztalattal, élményekkel, lehetővé teszi, hogy műveik elősegítsék a kulturális forradalom céljainak megvalósítását.

V.

Hazánkban a szocialista társadalom alapjainak lerakása, majd a szocializmus felépítése és a kommunizmushoz való átmenet mind parancsolóbban követeli, hogy a szellemi életben is egyeduralkodóvá váljék a szocialista ideológia. A művészeti életben ez a szocialista realizmusnak mint a szocialista társadalom művészi alkotó módszerének az egyeduralmát jelenti. Képzőművészetünknek korszerű szocialista képzőművészetté kell válnia, hogy betöltse társadalmi hivatását, hogy a művészet eszközeivel tudja szolgálni az új típusú ember kialakítását. Mindez nem megy egyik napról a másikra. Minimális követelmény, hogy a célok és a megoldandó feladatok világosan legyenek. A szocialista realizmust nagyon sok támadás érte, sokan hitték már, hogy megsemmisítették, s örömünnepet ültek. A szocialista realista alkotómódszert hívei közül is sokan kompromittálták, szektás-dogmatikus felfogásukkal holt sémákba akarták szorítani, s ezzel mérhetetlen károkat okoztak a szocialista művészet ügyének.

A korszerű szocialista képzőművészetet az alkotóművészek temetik meg, de nekünk, a művészet elvi-esztétikai kérdéseivel foglalkozóknak is segítséget kell nyújtanunk e nemes feladathoz. Amíg a legfontosabb esztétikai problémák nem tisztázódnak, addig ez a megoldatlanság akadályozza a korszerű szocialista képzőművészet kialakulását. A vita alapvető hiányossága, hogy ebben a vonatkozásban a szocialista képzőművészet általános elvi problémái, esztétikai fogalmai tisztázása irányában nem lépett előre, s így nem csoda, hogy olyanok is akadtak, akik „hivatalos" álláspontot követeltek e fogalmak értelmezésében.

A vitában azonban nemcsak ezek az alapvető problémák nem oldódtak meg, hanem az álláspontok sem kerültek közelebb egymáshoz. Kiderült, hogy az e vonatkozásban való továbbjutásnak is egyik alapvető feltétele a képzőművészet kategóriáinak a

[40] Művészet II. évf. 12. sz. 46. o.

marxista—leninista esztétika segítségével való tisztázása, szoros kapcsolatban a képzőművészeti alkotások tényleges problémáival.

A vita megmutatta, hogy a képzőművészeti életben is kétfrontos harcot kell vívni, mert csak így alakulhatnak ki a korszerű szocialista képzőművészet feltételei.

Mint láttuk, a kialakult álláspontok egyik pólusát a következőképpen lehetne összefoglalni: a korszerű képzőművészet megteremtésének kérdése kizárólag formaprobléma. E felfogás követői a képzőművészetnek csak immanens, viszonylag független fejlődését veszik figyelembe, ezt abszolutizálják. A nyugat-európai képzőművészethez való viszonyuk is tele van ellentmondással. Mivel nem konkrétan, hanem általában beszélnek arról, hogy a modern nyugati képzőművészet példakép, ezért nem határolják el magukat a nyugat-európai képzőművészetben ténylegesen meglevő formalizmustól, dekadenciától. Nem világos az sem, hogyan akarnak tanulni a nyugati képzőművészettől; megjegyzéseikből olyan kép derül ki, hogy a tanulást nem szerves fejlődésnek, hanem valami mechanikus átvételnek gondolják. Amikor nem értenek egyet azzal, hogy a képzőművészetben csak realista stílusirányzat lehet, és hivatkoznak a megváltozott viszonyokra és tartalmakra, a világ lényegmegismerése követelte új stílusirányzatok szükségességére, itt sem konkrétak, nem tudják elhatárolni magukat az értelmetlen absztrakciótól. Egyesek ennél is tovább mennek, és az absztrakt művészet elvi-esztétikai tételeinek hirdetésével akarják a magyar képzőművészetet tovább fejleszteni, példaképnek az absztrakt művészetet tekintik, és a szocialista képzőművészet jövőjét látják benne.

Nézeteikben van helyes mag is. Helyesen hangsúlyozzák, hogy korszerű képzőművészetre van szükség, ami nem létezik korszerű forma nélkül, és hogy a képzőművészetnek van immanens fejlődése is. Nyilvánvaló, hogy a nyugat-európai képzőművészet nem egészében dekadens, a korszerű szocialista képzőművészet kialakításában, szerves fejlődésében (mint ezt pl. Derkovits Gyula tette) sok minden eltanulható tőlük. Mindez azonban nem menti általános koncepciójuk tisztázatlanságát, tarthatatlanságát. Semmi sem menti, hogy nézeteikkel akadályozzák a harcot a burzsoá dekadencia, a formalizmus ellen, sőt egyesek az absztrakt művészetet propagálva, e kártékony jelenségeknek még szélesebb utat akarnak nyitni. Nézeteik egészének helytelensége és károssága akadályozza az igazán korszerű szocialista képzőművészet megteremtését (még ha egyesek közülük szubjektíve jóhiszeműen tevékenykednek ezért).

A másik véglet szocialista képzőművészetet akar, de nem látja megfelelően annak jelentőségét, hogy e szocialista képzőművészetnek korszerűnek kell lenni. Hangsúlyozva a szocialista világnézet szükségességét, a művészet társadalmi szerepét, nem látja, hogy az ebből fakadó tartalmi problémák a képzőművészetben csakis sajátosan, a művészi forma evokatív hatásán keresztül érvényesülhetnek, csak így tudnak ténylegesen hatni. Helyesen hangsúlyozzák a társadalom meghatározó szerepét, de a társadalom és a művészet között közvetlen viszonyt tételeznek fel. Nem látják, hogy a társadalmi meghatározottság csak végső fokon, számtalan áttétellel érvényesül, s hogy ezért a képzőművészet fejlődésének van viszonylagos önállósága.

A nyugat-európai képzőművészethez való viszonyuk szintén nem konkrét, hanem egészében elutasító. Számukra a korszerűség nem létezik, illetve a dekadencia takarója. Hitet tesznek egy szűken értelmezett realista stílusirányzat mellett, s ami ebbe nem férbele, helyesebben: amit ebbe nem tudnak belegyömöszölni, azt dekadensnek tekintik. Nézeteik helytelen szűkkeblűsége azonnal kiderül, ha olyan bonyolultabb jelenséggel kerülnek szembe, mint Picasso művészete — vagy dekadenssé minősítik, vagy hallgatnak róla —, az ilyen problémákat kikerülik. A művészetben megnyilvánuló absztrakciót általában elvetik, azaz eleve az értelmetlen absztrakció tartalmi meghatározása értelmében használják. Hiába küzdenek szubjektíve a szocialista képzőművészetért,

nézeteik a szocialista realizmust mint alkotó módszert objektíve kompromittálják, s ezért felfogásuk akadályozza a korszerű szocialista képzőművészet kialakulását.

E két véglet ilyen torzító szemüvegen keresztül vizsgálja a képzőművészet életet, s ennek megfelelően adják ki a jelszavakat, mondanak véleményt az élő magyar képzőművészetről.

Hiba lenne elhallgatni azt a tényt, hogy a vitában voltak olyan megfontolt vélemények is, amelyek igyekeztek leküzdeni e két végletet. Ezek a józan, a marxista esztétika tételeit helyesen alkalmazó elgondolások azonban nem tudták meghatározni a vita menetének jellegét. Ezek a hozzászólások — ha nem is minden esetben következetesen — a kétfrontos harc jegyében hangzottak el, bírálták a két véglet helytelen koncepcióit. Már az eddigiekben is hivatkoztunk ilyen megállapításokra, idéztük őket. Rajtuk kívül még voltak mások is, akik ilyen értelemben szóltak hozzá (Rényi Péter, Hadházi Kálmán, Timár László stb.). Rényi Péter pl. nagyon érdekesen és lényegében helyesen mutatott rá a Németh Lajos nézeteiben meglevő ellentmondásokra, kimutatta, hogy „két koncepció" vonul végig nézeteiben, s végeredményben az általunk is bírált válik uralkodóvá nála.

A korszerűség értelmezésében mind tartalmi, mind kifejezésbeli (formai) korszerűségről van szó. Nekünk szocialista képzőművészetre van szükségünk, a szocialista világnézet által tudatosan felismert tartalmak korszerű, magas művészi színvonalon való kifejezésére. A dolgozó osztályok, a munkásosztály gazdasági és politikai érdekei nem közvetlen módon határozzák meg a szocialista képzőművészet tartalmát, nem direkt módon fejeződnek ki benne, hanem pszichológiai, etikai, esztétikai stb. áttételeken keresztül hatnak. A társadalmi fejlődés végső fokon, rendkívül bonyolult áttételekkel határozza meg a képzőművészet fejlődését, s ezért a képzőművészet a maga fejlődésében viszonylagos önállósággal is rendelkezik. A politikai, világnézeti elvek nem tiszta formában jelennek meg, hanem szorosan összeforrva a képzőművészet ábrázolásbeli specifikumaiból fakadó esztétikai sajátosságokkal, ezeken keresztül hatnak. Olyan szerves egység jön létre, hogy most már nem az adott politikai vagy világnézeti tétel igazsága vagy hamissága a probléma önmagában, hanem az adott műalkotás egészében kifejezésre jutó s művészileg megformált politikai és világnézeti elvek hatékonyságáról, művészi befogadásának problémáiról kell beszélnünk. Mindebből következik, hogy az eszmeiség és a stílusirány között rendkívül bonyolult a kapcsolat. Egyrészt bizonyos politikai és világnézeti állásfoglalásokból, bizonyos társadalmi meghatározottságokból nem lehet közvetlenül levezetni a képzőművészet ábrázolási eszközeit, a stílust; másrészt a világnézet és a kifejezési eszközök közötti viszony a kész műalkotásban nem olyan, mint a keverék alkatrészeinek a viszonya, hogy mechanikusan szét lehetne őket választani. Szorosabb kölcsönhatás van közöttük, a műfaj esztétikai specifikumai megszüntetik a világnézet tiszta formában való megjelenését, s a világnézet, a társadalmi meghatározottság hat az ábrázolási eszközök, a stílus létrejöttének milyenségére.

Mindezt nagyon fontos figyelembe venni, amikor a XX. sz. nyugati képzőművészetéhez való viszonyt vizsgáljuk. Mindig konkrétan meg kell vizsgálni, hogy milyen irányzathoz, milyen művészegyéniséghez való viszonyról van szó. (Egész más a helyzet, ha az a kérdés, hogy mit lehet, teszem azt, Siqueirostól tanulni, vagy mit lehet pl. Paul Kleetől.) Mindig konkrétan meg kell vizsgálni, hogy mi a viszony a művész osztályhelyzete, politikai irányzatossága és a műveiben megvalósított ábrázolási eszközök között. (Ezt különösen azokban az esetekben kell figyelembe venni, amikor a stílusproblémák negatívan ideológiai vonatkozásúak; sok esetben e kapcsolat nem is közvetlen.) A döntő, amit hangsúlyozni kell, hogy bizonyos formai-kifejezésbeli eszközök eltanulása nem mechanikus átvétel, hanem a szocialista tartalomnak alárendelt mozza-

nat, amelynek az a feladata, hogy elősegítse a szocialista tartalom lehető legadekvátabb, legkorszerűbb művészi formában való kifejezését.

Különösen fontos hangsúlyozni — időszerűsége miatt — a művészi forma néhány történeti vonását. A művészi forma történeti produktum, meghatározott társadalmi-történelmi tartalmakkal függ össze. Néhány esetben ez különösen nyilvánvalóvá válik, pl. az eposz esetében. A különböző műfajok formajegyeinek változásai szorosan kapcsolódnak a társadalmi-történelmi változásokhoz, s ez is mutatja a tartalom meghatározó szerepét. A forma ezzel összefüggő problémáival kapcsolatban két helytelen felfogással találkozunk. Az egyik nem látja a művészi forma változásainak összefüggését a társadalmi-történelmi változásokkal, nem ismeri el a forma ilyen szükségszerű mozgását. Ez az elméleti alapja minden akademizmusnak, amely a formák megcsontosodását, konzerválását akarja. A művészetek története tele van az akademizmus elleni harccal, különösen a képzőművészet története szolgáltat erre gazdag bizonyító anyagot.

A másik felfogás nem érti a művészi forma objektív jellegét, nem látja, hogy a művészet lényeges formaproblémái a társadalmi tartalmak által bonyolultan determinálódnak, s nem az alkotó szubjektív önkényétől függnek. E felfogás az alapja a tiszavirág életű forma-forradalmaknak, a művészi divatoknak. A mai polgári művészetben mind a két tendencia megtalálható, az uralkodó tendencia az utóbbi, a forma objektív jellegének a tagadása, a szubjektivizáló önkény. (A szocialista képzőművészetben is hatnak ezek a tendenciák, s ezért e kérdések konkrét vizsgálata is rendkívül időszerű probléma.)

Szólni kell még egy problémáról, a technika és a forma viszonyáról. A formát nem lehet azonosítani a művészet technikai problémáival, bár sok esetben rendkívül bonyolult a viszony köztük, s bizonyos esetekben nehéz eldönteni, hogy meghatározott technikai vonatkozások mikor válnak az ábrázolás formai kérdéseivé. Különbségük azonban elvitathatatlan. A technika különböző vonatkozásai megtanulhatók, szorgalmas munkával elsajátíthatók, megvannak az általános szabályai, törvényszerűségei. A művészi megformálásnak nincsenek ilyen szabályai, ezeket nem lehet másoktól megtanulni, itt tehetség nélkül nem lehet előre haladni. Nagyon sokszor a technikát azonosítják a formával, s bizonyos technikai ismeretek eltanulását úgy értékelik, mint formai mozzanatok átvételét. Kétségtelen, hogy a technika elsajátítása pozitívan befolyásolhatja bizonyos formaproblémák megoldását; a művészi technika ismerete nélkül sincs nagy művészet. A vitában a formai és a technikai vonatkozások szétválasztása fel sem vetődött. Ez is mutatja, hogy nem folyt differenciált vizsgálat arról, hogy mi és hogyan tanulható el a nyugat-európai képzőművészettől.

Csak néhány elvi-esztétikai kérdést elemeztünk, s ezt is nagyon röviden, de már ez is megmutatta, hogy mennyire bonyolult, konkrét elemzést kívánó problémákról van szó, amelyeket nem lehet megoldani néhány, minden helyzetre alkalmazható általános szabállyal. Mindez megköveteli, hogy az alkotó művészek, esztétikusok otthon legyenek (persze, ez nem egyenlő mértékben valósul meg) a képzőművészet konkrét szakkérdéseiben, megfelelő általános esztétikai ismeretekkel rendelkezzenek, ezeket alkalmazni tudják a képzőművészet speciális problémáira. Ugyanakkor ettől elválaszthatatlan a magas fokú eszmei felkészültség, a marxizmus—leninizmus elsajátítása, mert csak ezek birtokában tudják felismerni a burzsoá dekadencia és formalizmus megnyilvánulásait, s csak ez által tudnak e káros jelenségekhez kritikusan viszonyulni.

Nem könnyű mindezt megvalósítani, de lehetséges. Nem egy példát lehetne erre felhozni a magyar képzőművészetből. Legnagyobb kommunista művészeink, Derkovits Gyula, Dési-Huber István (lehetne még sorolni a példákat) művészete a maga gazdagságában mutatja annak lehetőségét, hogyan lehet korszerű szocialista képzőművészetet

létrehozni, bár tehetségük kibontakozása elé leküzdhetetlen akadályok tornyosultak, s ezért nem tudták megvalósítani mindazt, amire képesek lettek volna.

Dési-Huber István művészeti írásai elemzik ezt a folyamatot. Nagyon sok megszívlelendő megállapítást tesz, amelyeket ki kellene ásnunk a feledés homályából. Elemezve Derkovits Gyula, saját maga és pályatársai művészi fejlődését, három időszakot különböztet meg. Az első időszakban a tartalmi problémák álltak előtérben, az új társadalmi-osztálytartalmak kifejezését tartották csak fontosnak, s a formaproblémák kutatását elutasították. Dési-Huber világosan látja e szemlélet egyoldalúságát: „A formaproblémák elutasításával a kísérletező kutatás jogát dobtuk el magunktól és ezzel a szemlélet módszerét, a mesterség, a műhelymunka gyakorlatát silányítottuk el. A valóság eltorzult szándékaink tükrében és csak lassan tört fel bennünk a megismerés, hogy ez a mechanikus osztályszemlélet alkalmatlan érzéseink kifejezésére."[41]

A második szakasz mintegy reakcióként jelentkezett az elsőre. Tevékenységük középpontjába a formaproblémák kerültek, s azt hitték, hogy ezek megoldásával létrehozzák a szocialista festészetet. Hosszú útkeresés után belátták e törekvés egyoldalúságát is: „Beláttuk, hogy az új művészet ebben a formában elvonatkoztatott líra, s mint ilyen, a tömegek számára megközelíthetetlen; ezen túl művészettörténeti kísérlet az alakító eszközök korszerű tisztázásához, s mint ilyen, elsősorban a szakemberekhez szól... Mi a tömegekhez kívántunk szólni... Az a sejtésünk ugyan igaznak bizonyult, hogy az izmusok méhében a jövő csírája szendereg, de hogy ebből a csírából a magunk élete is legyen, még sok mindenre volt szükség... Ezek: saját festészetünk kritikai feldolgozása; az egészséges tradíciók átmentése; a kísérletezések feltétlen szükségessége; s végül: a dolgozók közvetlen tanulmányozása."[42]

A harmadik szakasz volt a szintézis időszaka, amikor rájöttek, hogy a formaproblémákat hogyan kell alárendelni a társadalmi mondanivaló kifejezésének. Ez a szintézis magában foglalja annak tudatát, hogy tartalmilag újat, a munkásosztály művészetét kell létrehozni, s e művészetnek modern, korszerű szocialista művészetnek kell lennie. „Változatlanul vallom ma is, hogy művészetünk teste-lelke modern kell hogy legyen, de ez a modernség nem lehet egy mégoly forradalmi irány napi kérdéseinek ábrázolása, sem a szakma soron következő fázisa. Többre van szükségünk. Művészetünk gyökereinek az emberi lélek legtávolabbi zugába is el kell érnie, csak így szívhat fel minden életnedvet magába; emellett vissza kell állítanunk a kutatómunka becsületét is. Adatokra van szükségünk, s egy olyan festői módszerre, melyben él a múlt életrevalósága, de magába foglalja az új vívmányokat is, egyszóval valóban napjaink világszemléletét fejezi ki. Az ábrázolás már nem lehet valaminek puszta lerajzolása vagy lefestése, hanem mindama festői, téri, pszichológiai, társadalmi és más adatok összege, mely a megfigyelés, a tanulmányozás, majd az alakítás alatt a festői érzék-tudat, sőt tudatalatti világában képpé alakul. Az új festői szemlélet valahol itt érintkezik az új tudományos világszemlélettel..."[43]

Ha a képzőművészet felszabadulás utáni fejlődését vizsgáljuk, nem tudjuk megállni, hogy ne mutassunk rá a kínálkozó analógiára. A szocialista forradalom időszakával (különösen az 1948—53-as évekkel) kezdődött az első időszak, s ezt a tartalmi problémák túlsúlya jellemezte. A második időszak az ellenforradalom után bontakozott ki (részben a revizionizmus támadásának hatására már az ellenforradalom előtt elkezdődött, összefonódott az első időszakkal). Napjainkban sem tudtunk még túljutni ezen az időszakon, amely az esztétikai elmélet terén ellentmondásosan összefonódik az első

[41] Dési Huber I.: A művészetről. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1959. 55—56. o.
[42] Uo. 58. o.
[43] Uo. 64. o.

időszakot igazoló elvi tételekkel — ezért is kell ma kétfrontos harcot vívni. A harmadik időszak, a szintézis, még hátra van, ez lesz a korszerű szocialista képzőművészet megteremtésének és uralkodóvá válásának az időszaka. (Ezek az időszakok mint tendenciák nyilvánulnak meg, nem lehet abszolutizálni őket.)

A korszerű szocialista képzőművészet kialakításában különösen három összetartozó mozzanatát kell hangsúlyoznunk az esztétika törvényének. A művészet a valóság megismerésének specifikus formája. A művészetben megformált tartalmak a valóságot tükrözik vissza. Papp Oszkárnál láttunk egy olyan törekvést, hogy fellép a művészet racionalizmusa ellen. A művészet visszatükröző szerepét a különböző polgári esztétikák tagadják. Napjainkban különösen Croce nézetei hatnak, aki a művészet visszatükröző szerepével egy irracionális esztétikai elvet szegez szembe. Croce a visszatükrözést tagadva kifejti, hogy a művészet intuíció. Croce nézetei elméleti alapot szolgáltatnak a formalista esztéticizmusnak is. Ilyen okok miatt itt egy kissé bővebben kell a nézeteivel foglalkozni.

Croce az emberi megismerésnek két alakját ismeri el: az intuitív és a logikai megismerést. Az intuíciónak szerinte egyetlen funkciója van, a dolgok megismerését konkrét és egyéni mivoltukban megvalósítani. Ez az intuitív megismerés azonban nem egyéb, mint kifejező megismerés; az intuíció nem más, mint kifejezés. Croce a kifejezésen alakot ért, s az alak a számára szellemi tevékenységet, az anyag feldolgozását, a forma kialakítását jelenti. A művészet alkotásai ezen intuitív megismerés eredményei, a művész alakot öltött meglátásai, a művész bensejének alakot öltött lecsapódásai. Számára az esztétikai egyenlő az alakkal, a formával. Ez az intuitív megismerés független és önálló az értelmi megismeréssel szemben, közömbös a valóság és a nem-valóság tapasztalati megkülönböztetése iránt, a térben és időben végbement események iránt. A művész nem hazudhat, nem csal meg senkit, mert csak kifejezi azt, ami lelkében él, csak belső lelkiállapota tartalmainak ad alakot.

Croce tehát a művészetet önkifejezésként fogja fel, amelynek nincs semmi köze a valóság megismeréséhez, sőt az esztétikainak nincs egyáltalán semmi köze az értelemhez, az esztétikai nem más, mint intuíció, kifejezés, forma. Croce tagadja a művészi visszatükröződés elvét, kijelenti: „Ebből keletkezik a csalódás, hogy a művész *utánozza a természetet ;* ehelyett talán pontosabban mondhatnánk, hogy a természet utánozza a művészt és engedelmeskedik neki".[44]

Croce szerint az intuitív megismerés a megismerés fő formája, de nem az objektív valóság megismerésére irányul, hanem a művész belső lelkiállapotának önkifejezésére. A kifejezés crocei értelmezése velejéig tudománytalan, szubjektív idealista elmélet. Egyáltalán nem számol azzal az alapvető ténnyel, hogy az emberi személyiség lényege társadalmi lényeg, s hogy ez a társadalmi lényeg döntően a mindenkori konkrét társadalmi rend által formált. Ezért pl. a líra, amely a költő lényeges bensejét fejezi ki, ezáltal visszatükrözi a valóságot, az adott társadalmi konkrét valóságát, mert a költő lényeges személyiségében ez a társadalmi tartalom nyilvánul meg. Croce nézetei a képzőművészetre is is jelentős mértékben hatottak. Az a törekvése, hogy megtalálja az ún. tiszta esztétikait (amelyet ő az intuitív megismerésben, a kifejezésben, a formában vélt megtalálni), komoly hatást váltott ki a képzőművészet terén. A mai absztrakt művészet, amely lemond a valóság ábrázolásáról, a külső valóság minden tárgyi megjelenítésének igényéről, szintén hathatós elméleti támogatásra talál Croce nézeteiben. Az absztrakt festészet ezért a színek önmagukban vett, tiszta pszichofizikai hatásával akar tiszta esztétikait létrehozni. Itt a képek a szerzőik saját benső vízióit akarják kifejezni, amely víziók egyedüli igazsága az, hogy az alkotó „átéli" őket, mint ezt a szürrealizmus különböző alkotásairól állítják.

[44] B. Croce: Esztétika. Elmélet és történet. Rényi Károly kiadása, é. n. 109. o.

Röviden beszéltünk arról, hogy a művészet visszatükrözés, a valóság visszatükrözése. A valóság fogalmát kell egy kissé közelebbről megnézni. A művészet valósága a lényeges emberi tartalom. A szocialista képzőművészetben ez a lényeges emberi tartalom a szocialista ember társadalmi viszonyát jelenti, s a szocialista képzőművészet feladata ennek visszatükrözése. Ez a lényeges társadalmi tartalom a társadalmi fejlődéssel változik, napjainkban a szocializmus felépítéséből fakadó problémák jelentik e tartalmat. A vitában láttuk, hogy többen igyekeztek ezt a lényeges emberi tartalmat felcserélni más tartalmakkal. A társadalmi tartalmakat elsősorban pusztán természeti tartalmakkal igyekeznek felcserélni. Nem értik, hogy a természet mint olyan, az embertől független objektív létezésében, nem közvetítve társadalmi meghatározottságok által, nem válhat a művészet tartalmává. Ezt különösen a festészettel kapcsolatban (tájkép, csendélet) kell hangsúlyozni. Egy tájképben vagy csendéletnél nem a táj vagy a természeti dolog önmagában való léte a lényeges, hanem az a társadalmi viszony — az embereknek a tájhoz, a természeti dologhoz való konkrét viszonya —, amely meghatározza a természetlátás milyenségét, a természeti dolgok lényegének, mozgásának felfogását. (Senki sem állíthatja, hogy Van Gogh napraforgói pusztán természeti tárgyak képei, pusztán napraforgók képei — függetlenül a társadalmi meghatározottságtól. Van Gogh napraforgói sajátosan tükrözik alkotójuk társadalomhoz való viszonyát is.) Ezért a természet ábrázolása is társadalmi tartalmat, meghatározottságot kap a művészetben. A képzőművészetre különösen áll az, hogy tárgya a társadalmi ember, s a képzőművészetnek a társadalmi ember léte lényegéből fakadó kérdésekre kell válaszolni. A képzőművészet területén nagyon sok olyan burzsoá nézet hat, amely tagadja azt, hogy a művészet tartalma a lényeges emberi vonatkozások. Különösen az egzisztencialista filozófia az, amely tagadja e megállapítások helyességét. Az egzisztencializmusnak a művészi életben nagy a befolyása. Ennek két oka van. Egyik az, hogy az egzisztencializmus megalapítói körül sokan közvetlen kapcsolatban vannak a művészettel, filozófiai nézeteiket művészi alkotásokon keresztül is propagálják (Sartre, Simone de Beauvoir). Másrészt ez a hatás az egzisztencialista filozófia sajátos lényegéből fakad. Az egzisztencializmus ugyanis az emberi lét, létezés kérdéseivel foglalkozik, az ebből fakadó kérdéseket akarja a filozófia segítségével megoldani. Igaz, hogy az egzisztencializmus az izolált, az atomizált, tehát a nem-társadalmi emberből indul ki, s így akar választ adni az emberi lét lényegére. Az egzisztencializmus tehát nem a valóságos, társadalmi emberrel számol, hanem az izolált emberrel, s ebből filozófiai kategóriát teremt. A művészet nem az izolált, hanem a valóságos, a társadalmi embert ábrázolja, tehát ellentétes az egzisztencializmus emberfelfogásával. Sokan a művészek közül azonban ezt nem látják, s az egzisztencializmust olyan filozófiának tartják, amely az emberi lét kérdéseire megfelelő választ képes adni.

Ezek a problémák azonban a művészet legsajátosabb problémái is. A művészet a maga sajátos eszközeivel ugyancsak az emberi lét, létezés problémáira akar választ adni. Problémánk szempontjából az egzisztencialista filozófiának csak egy alapvető tanítását kell megemlítenünk. Heidegger és Sartre számára az élet beledobottság a a Semmiben, a Nincsenbe. Az emberről, az emberi létezésről, annak értelméről nem lehet semmit sem tudni, az elvileg megismerhetetlen. Nincsenek törvények, amelyek meghatároznák az emberi személyiség cselekvésének rugóit, amelyek az emberi létezés értelmére választ adhatnának. Az egzisztencialista irracionalizmus a művészet területén alkalmazva esztétikai irracionalizmussá válik, amely nem látja értelmét annak, s nem is tartja lehetőnek, hogy a művészet lényeges emberi tartalmakat tükrözzön vissza.

Az esztétika törvényének harmadik mozzanata az érzéki megjelenítés törvénye. Annak a követelését jelenti ez, hogy a képzőművészet a visszatükrözött valóságot úgy ábrázolja, hogy az ember az értelem által támogatott érzékszervei (a képzőművészetben

a látás) által tudja befogadni a műalkotást. Minden műalkotásban érzéki, szellemi, érzelmi és képzeleti elemek olvadnak össze, s ezeknek egymáshoz való viszonya nagyon sok tényezőtől függ. Ezen elemek egyikét sem szabad azonban abszolutizálni. Az absztrakt művészet a szellemi oldalt akarta abszolutizálni (lásd pl. Malevics törekvéseit), a szürrealizmus a képzeleti elemeket stb.

Az érzéki megjelenítés törvénye a művészi visszatükrözés egyik legalapvetőbb specifikus sajátossága, amely azt követeli, hogy a művészet a lényeget ne tiszta formában, jelenségvilágától megfosztva, hanem érzéki-képi jelenségformákon keresztül ábrázolja. A művészet és a tudomány között e téren alapvető különbségek vannak, egész más az absztrakció szerepe a tudományban, mint a művészetben. Míg a tudományban az absztrakció elvonatkoztatást jelent az egyestől, az esetlegestől, a jelenségtől, s az illető tudomány annál fejlettebb, minél inkább sikerül ezt megvalósítania (ezért bizonyos értelemben minden tudomány példaképe a matematika), addig a művészetben az absztrakció soha nem érheti el azt a fokot, hogy a lényeget önmagában, tiszta formában érzéki-jelenségvilágától megfosztva ábrázolja. A művészetben a művészi forma az a legmagasabb absztrakció, amely a tartalmat úgy dolgozza fel, hogy ezt a befogadó a maga sokoldalú képességeivel felfogja, s e képességekben az érzéki megismerés szerveinek is rendkívül nagy szerep jut. A tudományban az előrehaladás útja az érzéki konkréttól az elvont konkrétig tart. A művészetben is végbemegy ez az emelkedés, de itt nem az elvont konkrétig jutunk el, hanem egy magasabb rendű érzéki konkrétig, ahol a lényeg (az elvont konkrét) érzéki konkrétságban jelenik meg. Nem szabad azonban az érzéki elemeket sem elszakítani a többi oldalaktól és ezt abszolutizálni. (Ui. ha ezt tesszük, jön létre a fotografikus realizmus. Az érzéki megjelenítés törvénye szerint az absztrakciónak nemcsak a tárgyi elemektől nem szabad értelmetlenül elvonatkoztatnia, hanem — s ez a legdöntőbb — a lényeges társadalmi tartalmaktól sem. Az érzéki megjelenítésnek éppen ezeket a lényeges társadalmi tartalmakat kell láthatóvá tennie. Ezért általánosságban elmondhatjuk, hogy minden absztrakció megengedhető, értelmes, amely az adott társadalmi tartalom kifejezésének érdekében absztrahál, amely adekvát formát ad ennek a tartalomnak.) Az érzéki megjelenítés törvényének figyelembe vétele megóv bennünket az értelmetlen absztrakciótól, a művészetet „tudománnyá" tevő törekvésektől.

Az esztétika törvényének három összetartozó mozzanatával foglalkoztunk: a művészet visszatükröző szerepével, továbbá azzal, hogy a művészet lényeges emberi tartalmakat, társadalmi vonatkozásokat tükröz vissza, végül az érzéki-megjelenítéssel. Amikor a korszerű szocialista képzőművészet megteremtéséről beszélünk, akkor e három mozzanat egyikét sem lehet figyelmen kívül hagynunk. (Nem mintha e három mozzanat kimerítené a szocialista művészet sajátosságait; lényeges sajátosságairól, pl. a pártosságról csak implicite beszéltünk. Ezek vizsgálatával itt nem áll módunkban foglalkozni.) E három követelményt a szocialista képzőművészetben konkrétan kell megvalósítani. E meghatározások jelentik a képzőművészet korlátait, amelyeken belül minden forma, ha képes művészi módon kifejezni a tartalmát, megengedhető. Szabad teret kell engedni a stílusirányok kifejlődésének. Minden stílusnak létjogosultsága van, amely képes szocialista tartalmat magas művészi színvonalon kifejezni. A szocialista realizmus a képzőművészet terén sem jelentheti azt, hogy egy szűken értelmezett realista stílust tartsunk egyedül szocialista realizmusnak.

Az esztétika törvényének e három mozzanata eléggé konkrét ahhoz, hogy elhatároljon bennünket az absztrakt művészettől, s magába foglalja a szocialista művészet legáltalánosabb vonásait, de ahhoz eléggé általános, hogy gúzsba ne kösse az élő szocialista művészet fejlődését.

Láttuk, a vita nem oldotta meg a kérdéseket, de megmutatta, hogy milyen megoldatlan feladatok állnak előttünk, s ezzel elősegítette a szocialista képzőművészet előtt

álló feladatok jobb megértését s ezen keresztül a megoldásukban való előbbre jutást. Felélénkítette a kulturális-ideológiai életnek az e területen dolgozó munkásait, a közönség figyelmét ráirányította a képzőművészet problémáira. A vita a maga pozitívumain és hiányosságain túl ezzel is hozzájárult a szocialista kulturális forradalom feladatainak megvalósulásához.

Novák Zoltán

Modern szerelem vagy cinizmus?

A szexuáletikai vitában két különböző kérdés keveredik egymással: mai társadalmunk nemi erkölcsének és moralitásának kérdése egyfelől és a kommunizmus koráé másfelől. Az utóbbi kérdés felvetése és a lehetőségek keretén belüli megválaszolása nélkül lehetetlen tudományos igénnyel állást foglalni a másik kérdésben, a kizsákmányolásra épülő társadalom és a jövendő társadalom közötti átmenet korának nyilvánvalóan alakuló, nyilvánvalóan szintén átmeneti jellegű nemi erkölcsét illetően. Más dolog azonban a kérdést mint a perspektíva kérdését felvetni és a jelen problematikáját e perspektíva szemmel tartásával vizsgálni, és megint más dolog a jelent azonosítani a benne csírázó, de tőle mégis minőségileg különböző jövővel, akár úgy, hogy ma posztuláljuk azokat a követelményeket és lehetőségeket, amelyek akkor fognak az ember előtt állni, amikor a férfi és nő közötti kapcsolat elveszíti maradék gazdasági és gyermeknevelési funkcióját s tisztán két ember közötti emberi kapcsolattá válik, akkor, „amikor majd felnőtt egy új nemzedék, olyan férfiak nemzedéke, akik életük folyamán sohasem vásárolták meg a nő odaadását sem pénzért, sem más társadalmi hatalmi eszközökkel — és olyan nők nemzedéke, akik sohasem kénytelenek magukat más okból odaadni, mint igazi szerelemből, sem pedig a gazdasági következményektől való félelmük miatt visszautasítani azt, akit szeretnek"[1] — akár pedig úgy, hogy a mai kor erkölcsi követelményeinek és lehetőségeinek ajándékozunk örökkévalóságot, és a kommunista társadalom emberét is ezek korlátai közé zárjuk be képzeletben. Az eddigi vita során főleg ez utóbbi tendencia érződött, ha nem is szavakban kifejezve, de mindenesetre olyan hallgatólagos (talán „magától értetődősége" miatt ki nem mondott) premisszaként, amelyre vissza enged — sőt kényszerít — következtetni Dezséry, Nyirő egy-egy konklúziója. Az azonosítás másik tendenciája abban mutatkozik meg, hogy az ellentétes álláspont képviselői közül egyesek (Gyurkó, Heller) szintén hallgatólagosan elvonatkoztatnak a család gazdasági és gyermeknevelési funkciójától, úgy téve, mintha a gazdasági feltételek már ma, nem pedig csupán a kommunista társadalomban, lehetővé tennék objektíve ezt az absztrakciót, amelyen további fejtegetéseiket folytatják. Ezen álláspont hívei igenlik a házasságon kívüli (pontosabban: a házasság előtti) nemi kapcsolatot mint olyan pozitív jelenséget, amelyben a jövő társadalom szabadságát és felelősségét már ma vállalni tudó és akaró ember törekvése fejeződik ki a félfeudális kispolgári normák korlátjai közül való kiszabadulásra, a modern emberhez méltó igazán emberi páros kapcsolat kiépítésére. A másik póluson egyértelműen elvetik a házasságon kívüli szexuális kapcsolatot, amelyet „az állati szintre redukált, a pillanat gyönyörére törő egyszeri nemi aktus"-ként (Nyirő), „a nemi cinizmus valóságos lejtője"-ként (Dezséry) kezelnek, emberellenesnek és a társadalomra nézve szerfelett veszélyesnek tartanak.

Vajon csakugyan ilyen polarizáltan, vagy-vagyként kell-e felvetni és lehet-e megoldani a házasságon kívüli nemi kapcsolat értékelésének kérdését? Ami az egyes esete-

[1] Engels: A család, a magántulajdon és az állam eredete. Marx—Engels Vál. Műv. II. köt. Szikra, 1949. 236. o.