

20
KORUNK KÖNYVTÁRA

II.

Lei'2

KASSÁK LAJOS

AZ ÚJ MŰVÉSZET ÉL



1926

„KORUNK” KIADÁSA
CLUJ-KOLOZSVÁR

KORUNK

Világnézeti havi szemle. Szerkeszti: DIENES LÁSZLÓ
CLUJ-KOLOZSVÁR

Megindult 1926 elején. Első három számában megjelentek:

Dienes László: Korunk problémája	
Czakó Ambró: Kereszténység és modern élet	
Elekes Miklós: Korunk neurozisa	
Hamburg József: A cionizmus az emberiség mérlegén	
Beder Sándor: Középeurópa gazdasági problémája	
Turnowsky Sándor: A proporcionalitás és a román választó- jogi javaslat	
Kassák Lajos: Az új művészet él	
Ligeti Ernő: A demokrácia válsága és a diktatúrák	
Lakatos Imre: Amerika és Európa	
Ligeti Sándor: Homocentrizmus a társadalmi tudományokban.	
Dosztojevszki: Egy nevetséges ember álma. Elbeszélés	
Alexander Guidony: Dizzy. Szatirikus regény	
Berdjajev: A Renaissance vége	
Sinkó Ervin: Existencia és látszat	
Bálint László: Az industrializmus válsága	
Neufeld Béla: A tudatalatti problémája	
Fábry Zoltán: Epistola in carcere et vinculis	
Salamon László: Ambíciók alkonya	

Kulturkronika rovatában:

Krishnamurti, az új Messiás. — A bordeauxi „Könnyező Madonna” és a newyorki szadista-klub. — A szellemi munka eliparosodása korunkban. — A szellemi összeműködés nemzetközi intézete. — Szabad vallástudományi előadások Budapesten. — Harc Einstein körül. — A konjunktúra-barométer. — A kulturák körforgása. — Életmeghosszabbító intézet Amerikában. — Mme Curie és a Francia Akadémia. — Az elemek átváltozása és a modern anyagfogalom. — A Golfáramlat szabályozása. — A Hauck eset. — A progresszív Ausztria. — Szavalókórusok és szabadszínpadok Oroszországban. — Filmkultura számokban.

KORUNK KÖNYVTÁRA

II.

KASSÁK LAJOS

AZ ÚJ MŰVÉSZET ÉL



1926

„K O R U N K “ KIADÁSA
CLUJ-KOLOZSVÁR

67356

AZ ÚJ MŰVÉSZET ÉL!

A futurizmus fellépése óta, amely inkább csak elvek manifestálásában, mint pozitív művészi értékek alkotásában élte ki magát, az új művészeti mozgalmaknak nagy, lényeges átértékelése következett be. Ki veszi ma komolyan a különböző csoportok különféle esztétikai vagy politikai jóslatait, a múltat tagadó kiáltványait és a holnapra vonatkozó ígéreteit?

A kérdés ma az: ki vagy és mit csinálsz ma?

A világháború és a forradalmak aktív időszaka visszavonhatatlanul kikezdte a régi világ gazdasági és morális kereteit. Az átakulás intenzíven élő korszakában vagyunk, osztályok és azok osztálytörvényei, emberek emberekkel állanak szemben a meglazult formák között s így a művészet destruktív jelentősége ma másodrendűvé lett. Ebből következik: az új művészet, ha valóban új, illetve a mi életünk kifejeződése, akkor kell, hogy az építő eszme képviselője és első materializálója legyen. A művésznél, aki alkotó karakterénél fogva új egységek hordozója, nem a majd megcsinálendő magyarázatára, hanem a kész alkotásra vagyunk kíváncsiak. A mű kell, hogy dokumentálja önmagát, jelenvalóságával kell, hogy aktív szerepet vállaljon a környező világban. Hogy majd eljövünk mi új költők s így teszünk, meg úgy teszünk, hogy bizonyísten leromboljuk a régi és felépítjük az új világot — ez lehet jó retorikai gyakorlat, de nem maga a művészet a szónak abban az értelmében, ahogy ezt ma értelmezni kell. Az ilyen „művészet” csak az alkotó ember jószándékát s tette képtelenségét mutatja meg, az egész nem több romantikus szenvedésnél, híjjával minden tény és tárgyszerűségnek. A művészet aktív jelenvalósága pedig az élet szintézisét jelenti! Ma már szó lehet a művészet és élet ilyen szintéziséről. Az új művészet, túl az iskolák részleteredményein az életegység megteremtésén kell, hogy dolgozzon.

Tudjuk, a művészet nem a társadalom törvényein kívül álló szépségideál, hanem a kor egyéb erőitől determináltan, mindennapi életünkéből eredő és arra visszaható életmegnyilvánulás. A társadalom gazdasági és politikai krízisei éppen ezért soha sem voltak függetlenek a művészetben fellépő krízisektől. Csak némi időrendi eltérés van megjelenésük között.

A marxi történelem-filozófia alapján kétségtelen, hogy a társadalmi átalakulásoknak nemcsak az objektív gazdasági és politikai keretek között, hanem az ember belső életében is végbe kell menniök. Engels egész világosan megmondja: az emberek igényességén és cselekvőképességén múlik, hogy sorsukat megjavítsák. Az emberiség végtelen harcában eddig ez az igényesség és cselekvőképesség az alkotó munkában, amilyen a művészet is, mutatkozott meg először. Természetes, hogy az embert környezete determinálja, de kétségtelen az is, hogy mégis ez az elnyomó erők alatt kinlódó ember az, aki a különben merev, önmagában halott miliőt megváltoztatja, a saját igényeihez megfelelőbbé alakítja. Látni való tehát, hogy itt nem a szellem vagy anyag elsőbbségéről, hanem egy állandó kölcsönhatásról van szó az ember igényessége és természeti, gazdasági környezete között.

Ez a megváltoztatni akarás vagy megváltozni kényszerűség, mint az emberi szellem fejlődésének krízise, forrongása vagy új harmoniába jutása, az egykorú művészetnek *stilusában* tükröződik.

Ne ijedjünk meg a szótól, mert minden egyéb szóképzés dacára is csak a stílus az, ami az alkotó munkában az elemek összeállításának újszerűségét elárulja s jelentőségét megrögzíti. Bizonyos korok különbözőségét stílusuk különbözőségéből tudjuk elsősorban és a legpontosabban meghatározni. A stílus az egység s a különböző stílus a különböző egységek karakterképe. Kánon, amibe az ember, egy kor emberisége a maga maximális erő kifejtését zárta bele. Megsemmisülnek benne a lokális és pillanatnyi értékek és formába zárul a tiszta energia, ami a halott és élő emberben, ha más-más sikon is, egyformán jelen van. A múlt művészetében összesűrített ugynevezett gondolati és érzelmi tartalom már rég meghaladott, semmit mondóvá lett részünkre — s mégis az, amitől a ma élő művészgeneráció még mindig nem tudta magát megszabadítani, semmi egyéb, mint a stílus vagy az a forma-harmónia, amit a múlt alkotó ereje, mint saját jelentőségét, mint az egység törvényét hagyta ránk.

Ítt önkénytelenül felvetődik a kérdés; ha ez az egység ilyen tökéletes és örökéletű, hiba-e, hogy a mai művészek átveszik és rajta keresztül kísérlik meg saját életük elmondását? Nem kisebb hiba, mintha egy a mai autoforgalomban, Paternoszter liftek között és a szigorú kiszámítottsággal berendezett irodákban egy leány a dédanyja, különben a muzeumban nagyon szép krinolinját akarná viselni. Aki ma krinolinban akar járni, annak a mai élet dinamikájából ki kell lépnie, mint ahogyan lehetetlen, hogy egy mai művész, mondjuk Greco, Shakespeare vagy a katedrálisok stílusában fejezze ki magát. Mint mondtuk már: a stílus formaegység — a forma pedig az idő reprezentánsa a művészetben. Az idő: mozgás s a mozgás: változás. Ez az idő-mozgás, mint életből, nem maradhat ki a művészetből. Aki ma a tizennegyedik század stílusában dolgozik, az kell, hogy a tizennegyedik század szemével lássa az életet. Mi azonban a huszadik századot éljük.

Majdnem két évtized kellett ahoz, hogy az új művészgeneráció újabb és újabb teoretikus kísérletek után az új stílus kialakításának szükségességét felismerje. Kétségtelen, hogy a mi nemzedékünk évszázadok meghajszoltságát kinlódta át ezalatt a két évtized alatt. De bizonyos, hogy a mi fiatalságunkkal új fejezete kezdődött el az emberi közösség fejlődésének.

Ennek az átalakulásnak a tünetei a művészet területén mutatkoztak meg először. Nehéz volt rajtunk a múlt s a huszadik század szelleme kegyetlenül, barbár élniakarással felkiáltott: Gyűjtsátok fel a könyvtárakat és romboljátok le a muzeumokat! Milyen gyerekromantikának és vadember rikácsolásnak tűnik fel előttünk ma. És mégis azokat illeti a legnagyobb dicséret, akik nemcsak a könyvtárak megkövesedetten erős életét, hanem a velük szembenálló maguk gyöngeségét is észrevették és világga hirdették. Marinetti első manifestumából, ha még olyan kiválasztottan erős szavakat használt is, nem a felszabadult öröm, hanem a kétségbeesett vergődés kiáltott, S ez az artikulátlan kiáltás csodálatosan erős visszhangra talált az egész világ fiatal művészeinél. A világ érett volt a megváltozásra. Ami a polgári társadalom tudattalanjai alatt rágódott, ami meglazította a családi élet patriarchális szokásait, ami elbetegítette a kisipart, ami megérezte velünk a kivilágított lagunák büztét, az most hangot és szint kapott a többé összeférni nem tudó erőtől. Nem a filozófikus tudás, hanem az ösztönös tett volt ez a felkiáltás. Nem új rendet követelő forradalom, hanem a saját bajaira ráeszmélt ember minden meglévő ellen való lázadása. Mint amikor a fiú először találkozik a nemiségével, elveszti kiiskolázott fejét és megtalálja helyette teljes önmagát. Marinettiké 1909-ben lerészegedetten, egy bolond autókiránduláson így találkozott az uralkodó törvényekből kiszakadt ösztönös magukkal. A halott Róma előtt felfedezték magukban és a pókhálók és esztétikai dogmák alá rejtett világban a mozgást. S ha nem is tudatosan, de magában ebben a tényben már benne volt az új művészet mai hitvallásának a magja: az ember és a kozmosz. Természetesen, ez a hitvallás semmivel sem újabb, mint amilyen régi maga a művészet.

De végre, hogy visszaérkeztünk a művészethez!

Tudjuk, hogy milyen keveseknek sikerül semlegesíteniök magukban az iskolában bema-got leckéket és így a felraktározott múltból eljutniök önmagukhoz. A legtöbb gyerek, aki két látó szemmel jött a világra, az iskolákban elveszti látóképességét s idegen sémákban éli át az életet, anélkül, hogy csak egyszer is folytatni tudná azt a tiszta és öröms embert, aki diáksága előtt volt. És hány „művész” van olyan, aki a könyvekbe és muzeumokba konzervált idegen erőkn kívül még semmit sem vett észre a világban. A futuristáké a dicséret, mert bennük az új művésznemzedék elérkezett önmagához. Néhány esztendőn át Amerikában és Párisban csakugy, mint az ázsiai Oroszországban élt és verekedett a múlttal önmaga életenergiáinak az érvényesüléséért a

futurizmus. Még nem fekszik előttük az egyenesre sikerült út isten országa felé, de a kapuk nyitva vannak. Fusson, akinek futhatnékja van. Ahogyan később a társadalom gazdasági és politikai területein életre-halálra menő tételekben indult meg az osztályharc, ugyanugy a művészet területén is talán még soha nem látott vehemenciával tört ki az öregek és fiatalok, a múlt és jelen közötti küzdelem. Nyílt sisakkal a teljes győzelemért indult meg a harc. S most a rosszakaratuakkal együtt megállapíthatjuk, hogy a futurizmus nem ért el a győzelemig.

De nemcsak rosszakaratunak, hanem valóban süketnek és vagnak is kell annak lennie, aki el nem ismeri, hogy a klasszikus művészet hatóerői az utóbbi husz esztendőben erősen a háttérbe szorultak s nincs ország és nincs város, ahol az új művészeti törekvéseknek művelői és elismerői ne lennének.

De tovább mehetünk és azt mondhatjuk: az új művészet ma már nemcsak az esztétika merev törvényei alól szabadította föl magát, de ami erejét, elhivatottságát, időszerűségét leginkább bizonyítja, nagy hatással van életünk egész stílusára, a mesterember munkái, a tömegárúk, mindennapi használati tárgyaink sem tudták kivonni magukat hatása alól.

Igaz-e hát az, amit reakciós és álmodern kritikusok az új művészet csődjéről összefirkálnak? Lehetetlenség!

Hiszen az új művészet csődje nem kevesebbet jelentene, mint a mi itt kínlódó, harcoló és föltétlen eredményeket elérő életünk csődjét. De letagadhatja-e valaki a vizalattjárót, a repülőgépet és a rádiót? A technika és a tudomány eredményei itt vannak, patika mérleggel ellenőrizhetők és a mi felfejlődött igényeinkről és alakító képességünkéről beszélnek. Ezek az eredmények már nem a múlt tagadását, nem a kisipar, a négylovas hintóval való közlekedés, nem a szabadkereskedelem tagadását, hanem egy kialakítandó új, kollektivebb életforma megteremtésének bizonyítékait és fundamentális értékeit jelentik. Mindez tehát nem negatívum többé, hanem döntőjelentőségű pozitívum. Oktalanság lenne ebből a mindenki előtt világos tényből az alkotó munka csődjére következtetni. És ennek a ténynek tudomásul vétele után nem kisebb oktalanság lenne az új művészetnek, mint szintén alkotó munkának csődjét bizonyíttatni. Hát letagadhatja-e valaki, hogy csak a legismertebbeket mondjam: Picassot a festőt, Archipenkot a szobrászt és Tairoffot a színpad-konstruktört? S mi minden történt még körülöttük, az ő kezdeményezésük és befejeződésük óta! Mert ők már nemcsak e öttünk, hanem a nagyközönség előtt is „klasszikus” értéket képviselnek. Könyvtárakban és muzeumokban őrzik alkotásaikat, egy egész művészgeneráció járja útjukat és megélnék, jól megélnék belőlük a művészet kereskedőhiénái. Vagy mi bizonyíthatná jobban valaminek életességét, aktuális voltát, ha nem éppen az a szuggesztív erő, ami belőle sugárzik, ami fénykörébe kényszeríti a keresőket: mi bizonyíthatná valaminek az életességét, ha nem épen az a vehemens ugra

meg újra nekilendülés, az a minden régi ellen ágáló és saját magát is minduntalan megújíthadásra kényszerítő erővel telítettség, amiből következően a vakok épen az új művészet csődjét állapítják meg.

Valaki azt veti ellenem, hogy gondoljam meg, az utóbbi husz év alatt legalább kétszer annyi új iskola hirdette ki magáról az egyedül üdvözítő ígét és uram isten, hol vannak azóta valamennyien ezek az izmusok, hát jelenthet ez egyebet, mint az új művészet csődjét? Ettől a nagyon okos ellenérvelőtől egyszerűen azt kérdezem: tudja-e, hogy a Lux mosópor feltalálása óta évenként hoznak forgalomba újabb és újabb mosóporokat s az egyik vevő az egyiket, a másik a másikat, végül együttesen szidják és átkozzák az összes mosóporokat — s hogy ebből azt következteti-e az ellenérvelő, hogy az asszonyok hamarosan vissza fognak térni a szapuló fához? Nem, semmi kétség, az átkozott mosóporok egymásra licitálása nem a szapuláshoz való visszatérést fogja eredményezni, ellenkezőleg már eddig is eredményezte azt, hogy a mosónő felényi fáradsággal, fele idő alatt kétszerannyi ruhát tud megfénériteríteni, mint mondjuk, tíz év előtt, mikor még csak az „Asszonydicséret” elnevezésű mosóport ismerték. Itt tehát egy szinte ugrásszerű fejlődést, a már meglévő értékeknek újabb és újabb értékke való összevonását kell látni. A kérdés nem a mosóporok csődje, hanem a mosásnak minél könnyebbé tétele. Azt hiszem ezzel a nagyon is profán példával sikerült megvilágítanom az új művészet saját iskoláit ölt fejlődését. Mert itt sem az a kérdés, hány iskola változását kell a halottsírátók örömeire összeadnunk, hanem hogy produkált-e kész eredményeket az új művészet s hogy az emberi szellem fejlődésében mit jelent az a maga egészében. Van, él és az új embertípus lényegében gyökeredzik. Az iskolák pusztulása nem az új művészet halálát, hanem türelmetlen élni akarását, még mindig ki nem merített erőit dokumentálja. Egy generáció életén belül tucatnyi uton tucatjával indultak meg a keresők, hogy megtalálják kinyilatkozni akarásuk egységes formáját, amit a művészet legdestruktívabb szakasza, az impresszionizmus az orruk előtt kevert el értelmetlen és rendszertelen masszává.

Ha tehát mindenáron művészeti csödről akarunk beszélni, az, művészettörténelmi könyvekből idézhetően, a renaissanceal kezdődött és szerintünk az impresszionizmussal tetőződött be. Az impresszionizmus a polgári társadalom belsejében jelentkező morális, gazdasági és politikai konfliktusoknak és a pillanatnyi eredményekre törekvő individualizmusnak paralell jelentkezése a művészetben. A huszadik század kereskedője a konjunkturára és egyéni leleményességére bázisozott mindent, figyelmen kívül hagyta a törvényszerű összefüggéseket és önkénytelenül megteremtette a saját létét is aláásó társadalmi anarchiát. A demokrácia jegyében minden a pillanatért s a pillanatban élte ki magát. És nem másképp történt ez az impresszionizmussal a művészetben. A klasszikus kompozíció belső törvényei helyett, ami mögött az ember kozmikus élménye állt, a lokalitás és pillanatnyi eseményszerűség lett uralkodóvá. A mű-

vész megelégedett a látszattal s csak a dolgok felületével érintkezett. Tiszta anarchia a lélekben s ennek megfelelően indokolatlanság, egyensúlytalanság, elnagyoltság a műalkotásban. Az impresszionizmus az illuzorikusban kulminált, pedig a művészet értéke és jelentősége a százszázalékos realitás.

Ez az a pont, ahol az új művészet jelentősége kezdődik, ahol útjai tudatosan elválnak a naturalizmustól és impresszionizmustól s ahol ennek felismeréséből életessége és korszerűsége következik.

Az új művész érzi, hogy itt van és felteszi magának a kérdést: mit tudsz csinálni az előtted lévő anyaggal? Nem az „anyagban rejlő isteni szellem” kifejtésén dolgozik (mint ahogyan azt még Rodin is gondolta s a művésztől, mint az alkotás principiális elvét megkövetelte), hanem az ellentállással telített anyagba bele akarja erőszakolni tulajdon életének egy eszenciális csöppjét. Az elcsodálkozó és hasonulni akaró impresszionista után megjelent az ember, aki a dolgok belső összefüggéseit keresi, hogy velük s a „rendkívüliekkel és véletlenekkel” szemben érvényesíteni tudja önmagát. Elhelyezkedése a világban nem a feltétel nélkül beolvadó, hanem állásfoglaló. Lehetséges, hogy a nyersanyagban benne lakik isten s a művész kifejtheti azt belőle, ahogyan „Michelangelo is kifejtette a kőből Dávidot”, de engem az az „elrejtőző” szellem csak annyiban érdekel, amennyiben ellentálló erőt fejt ki az ellen, hogy én a magam szellemét belezárhassam az anyagba. Mert, mint mondtam már, a mai művész nem elégszik meg azzal, hogy a képe egy tájhoz hasonlítson vagy hogy verse egy témát kellőképpen kidomborítson, hanem egyenesen és minden közvetítő nélkül (ilyen közvetítők például egy model formái vagy az életben lejátszódó történetek) önmaga megsokszorosítására törekszik. Hogy hiszen a klasszikus művész képében is maga a művész fejeződik ki és a kép soha sem valami természeti tárgynak a kópiaja! — ez iránt nekünk sincs semmi kétségünk. De ha ez így van, ha a művész maga akar kifejeződni a műben, miért kell akkor, hogy valaki tájat vagy emberi arcot fessen le?

Mielőtt e kérdés-e a magunk módja szerint megfelelénk, még egyszer le kell szögeznünk, hogy a művészetet mi alkotásnak nevezzük, alkotásnak pedig azt tartjuk, ami nem azzal, hogy más, hanem abban, hogy több és nagyobb jelentőségű, kerül fölébe az eddig meglévő dolgoknak. És még egyszer ki kell hangsúlyoznunk azt is, hogy mi a művészi produktumot tiszta realitásnak akarjuk és csakis ilyennek tudjuk elgondolni. Minden egyéb illuzorikus és kívül esik a művészet általunk fogalmazott értelmén.

Ahoz tehát, hogy valaki egy tájat, egy arcot vagy bár mi más, már valamilyen formában élő dolgot lefessen, nem művészi nagyság, hanem hasonulni képes karakter és technikai készség szükséges. Itt azonban ki kell jelentenem, hogy ez távolról sem akarja azt mondani, hogy például az Ókor és Középkor alkotásait nem tartom művészetnek. Az akkori ember világismeretéhez és kifejező képességéhez mérten a

jól sikerült munka tiszta művészi produktum volt. *Akkor és ma is az muzeális je entőségében.* De ha számításba vesszük az akkori idők tudományos ismereteit és általában az ember szellemi fejlettségét, akkor látnunk kell, hogy éppen azért, mert alkotásuk művészi alkotás volt, maximális teljesítménye az akkori ember teremtőképességének, ma már meghaladott, tartalmában csakúgy, mint megjelenési formájában a mi részünkre bezárt és idegen. Az akkori embernek, ahoz hogy bensőségét kifejezhesse épen önmaga és a forma-törvények nemismerése folytán közvetítő eszközökre volt szüksége. Ez a közvetítő eszköz a modell volt. A mai ember azonban a mértani törvények ismerete alapján eljutott odáig, hogy adekvát formában fejezhesse ki magát. Megismertük, hogy például egy fej formaértelmében nem egyéb egy gömbnél, a törzs nem egyéb egy hengernél s így tovább. Vagyis nem egyebek ősfarmáknál, amiknek konstruktív összeszerkesztéséből alkotta meg a természet a térben mozgó embert. Az embert, aki térben mozog, érez, gondolkodik, emészt s még sok mindent csinál: a saját szigorú törvényei szerint él. És soha sem hasonlít, képhez, költeményhez vagy zenéhez. Nem hasonlít. Nem más, nem akar és nem tud más lenni, mint ami. Ha pedig mi mindezt tudjuk, ha valóban, mint festők egy képben adni akarjuk magunkat, lehetetlenség, hogy ezt egy élénk állított modellen keresztül próbáljuk megcselekedni. A képnek, versnek vagy zenének az élettörvényei nyilvánvalóan egészen mások, mint mondjuk egy emberé (mint ahogyan a tenger is lényegében és így formájában is más, mint az ember) így tehát a priori lehetetlennek kell éreznünk és tudnunk, hogy egy kép ember, tenger vagy naplemente alakjában jelenjen meg. A kép — csak kép lehet. Ha emberre, tengerre vagy naplementére akar emlékeztetni, elvesztette sajátosságát és soha sem lehet azzá, amivé a szín, forma és sík törvényei szerint lennie kellene.

Összegezésül: az abszolút kép követelése tehát nem azt jelenti, hogy Giotto nem volt művész, mert a természetben meglevő alakzatokon át akarta és tudta csak magát kifejezni; hanem azt jelenti, hogy az a művész, akinek a mértan megadta az alkotás formaelemeit s mégis még mindig Tonelli úr portréján át akarja kifejezésre juttatni *Kokoskását*, az nem azon az értékokon művész, mint például Giotto volt a maga idejében. A naturalizmus és impresszionizmus árnyékába se kerülhet (még a legjobbjaiiban sem) Giotto realizmusának. Mert míg Giotto kölcsönvett formái az ember fejlődési fokának még megkerülhetetlen tartozékai voltak, addig ugyanaz a mai ember alkotásában nem egyéb a belső tartalom hiányánál, a jó megfigyelő képesség eredménye, merő formalizmus.

Az új művészet a futurizmusban, mikor a könyvtárak és a muzeumok ellen tüzelt, még vakon, de elszabadult idegekkel ez ellen a formalizmus ellen lépett fel. Azóta sok idő múlt el s mint minden téren a művészet kérdésében is mértföldes léptekkel előbbre jutottunk. De mégis tudjuk, hogy nem mi vagyunk azok, akik a világot meg

fogjuk váltani. Ezt tudjuk. Mégis, ha csak egy futó pillantással is áttekinthetjük az utóbbi két évtized művészeti küzdelmeit, az alkotó munka mögött nagyon elmaradt kritikusokkal szemben látnunk kell, 1) hogy ez a küzdelem nem káosz, hanem a rendszeres előretörés fáradhatatlan munkája volt, 2) hogy ez a munka tagadhatatlan eredményeket tud felmutatni.

Először is, hogy áttekinthetőbb legyen mondanivalónk, az „izmusok” ismeretében kell egy kis rendet csinálni. Mert közelről sincsenek oly sokan és egyáltalában nem olyan egymást keresztül-kasul rágó fenevadak ezek az izmusok, mint ahogyan a köztudatban a kritikusok jóvoltából el van híresztelve. Ha közelebbről nézzük meg a dolgot, mindössze négy nagy és a többi mindet magába foglaló csoportot kell megkülönböztetnünk:

1. Futurizmus
2. Expresszionizmus
3. Kubizmus
4. Konstruktivizmus

E körül a négy szigorúan egymásból következő irányzat körül, mint bolygók a nap körül, helyezkednek el a többi izmusok, keletkezésükkel és megszűnésükkel jelezve az egyes összefogó irányok belső konfliktusait. Megkíséreljük az anyákat kicsinyeikkel együtt megmutatni.

1. *Futurizmus*: szimultanizmus, taktilizmus, dadaizmus, mekanizmus, merzizmus, brüütizmus, zenitizmus.

2. *Expresszionizmus*: neoplaszticizmus, primitivizmus, ultraizmus, imaginizmus, abstraktizmus, szuprematizmus, szürrealizmus, poetizmus.

3. *Kubizmus*: képarchitektúra, purizmus, objektivizmus.

4. *Konstruktivizmus*: aktivizmus, tatlinizmus, proun és urbanizmus.

A világot ijesztgető több, mint két tucatnyi izmust vissza lehet egész egyszerűen vezetni arra a négy fogalomra, amely valamennyit, mint fa az ágait, magából táplálja és általuk terebélyesedik, hogy aztán együvé kapcsolódottan fasorrá, ligetté és végül erdővé sűrűsödjék. Ha ennél a hasonlatnál akarunk maradni, a konstruktivizmus az erdő, az új művészi eredmények összesűrítője a maga mai kialakulatlanságában a művészet új szintélikus fejlődésének kezdete.

Most megkíséreljük az új művészet fejlődésének vonalát megrajzolni. Ha egészen pontos meghatározást akarnánk alkalmazni, akkor Cézanne-ig és a körülötte kifejlődött postimpreszionizmusig kellene visszamennünk. Mert az ő színlefokozásukban és formaegyszerűsítésükben már erősen nyoma van az expresszionizmusnak és sokszor a kubizmusnak is. Monet és Manet mellett Cézanne már nem nevezhető impresszionistának, ő tudatos átmenet a mult dekadenciája és a jelen friss élet-kezdése között. Az új művészet történelmi időszámítása 1909-től kezdődik.

De a fejlődésben csak a felületes szemlélő lát ugrásokat. Részünkre a kauzalitás törvényei érvényesek minden változásra, a szülő és a szülött

láncolati folytonosságát látjuk a fejlődésben és egy ilyen láncszemmel bővülésnek látjuk az új művészet első iskolájának a fellépését is. Természetes, hogy ebben az iskolában még benne kell, hogy legyenek az elődök erősen felismerhető vonásai is, itt történetesen az impresszionizmus. A futurista költészet őse tagadhatatlanul Walt Whitman, a brüitizmus, mint a futuristák zenei formája, a nagy város impresszionista vizójából született meg s első festői is inkább csak literáris tartalomban mutatnak lényeges eltérést az impresszionizmustól. Mondhatnánk, az impresszionista passzív csodálkozása a futuristáknál átváltozott extatikus cselekedni akarássá. Az extázis azonban alig valamivel több az impresszionista szemlélődésnél és egyáltalán nem elégséges a művészi alkotáshoz. Az egyik passzív, a másik aktív, de egyiküknek sincs tiszta és előremutató célkitűzése. Nem véletlenség, hogy a futurizmus a titáni olaszokból s a mult értékei alá temetett Rómában született meg. Itt volt legnagyobb a vegetáció s amíg Páris megcsapolta magát az impresszionizmussal s erői, ha céltalanul is, ki tudták élni magukat, addig Olaszországban nem birt felszínre kerülni ez a játék s ha a fiatalság mégis élni akart, mint lávának a hamu alól egyszerre mindenttagadón kellett kitörnie. Az olasz extázis a mult esztétikai romantikájából átnyargalt a mai élet technikai romantikájába. Marinettiéknek az autó, a repülőgép és a felhőkarcoló legalább is olyan csodálatos bálványukká lett, mint mondjuk például Meier Gräfenek a renaissance cirádái. Mozogni, mozogni, hirdették nagyszerűen alkalmazott pátozzsal és elfeledkeztek arról, hogy a mindennapi élet mozgása nem egy és ugyanaz a művészetben jelenlevő mozgással. Alkotásaik hatalmas és időszerű témafelgazdagodást jelentettek, de nem vették figyelembe a művészet sajátos törvényeit, (illetve még fel nem ismerték azokat) műveik épúgy látszólagosak maradtak, mint elődjeiké. Vagy mi különbség van például Manet Barja és Severini Pan-Pan tánca között? Mindkettő egy megadott témát dolgozik fel, egy morálisan elítélhető vagy színekben, táncmozdulatokban, lámpiókban gazdag témát, de mindkettő csak valami már meglevőnek az emlékképe, illuzorikus elképzelése valaminek, aminek a szabad térben zenéből, mozgó emberi testekből, szagból, fényből satöbbiből kellene valóságos életté megrendeződnie. Ugyanezt látjuk Ballánál s még néhányuknál az elsők között. De mellettük, akik némely részletben még Cézanneig sem jutottak el, már ott van Boccioni a szobrász, Carra a festő és még sokan, sokan a futurizmus mellékágaiból.

Boccioni az elsők között volt, aki anyagstudiumokkal kezdett foglalkozni. A kritikusok és a közönség körében általános derűtséget keltett, mikor Boccioni kőből, vasból, fából, üvegből, tollból és „egyéb szemetekből összefercelt” szobrai a nyilvánosság elé kerültek. Boccioni elfordult a természetmásolástól s szobrai absztrakt plasztikának nevezte. Ez az elnevezés nem a legszerencsésebb volt, de Boccioni talán még maga sem tudta, hogy ezekkel a „madárijesztőkkel” az első lépést tette meg a reális művészet felé. Ezeket az akkor még nem nyilvánuló érté-

keket a szemlélők közül is csak nagyon kevesen vették észre. Később a kubisták voltak azok, akik ezen az uton tovább vitték és sokban tisztázták az új művészet kérdését. De a futurizmus és kubizmus között előbb még jönnie kellett az expresszionizmusnak, hogy megszülessen bennünk a futurizmus külsőségeinek kontrasztja, a belső elmélyülés.

Az expresszionizmus nem az impresszionizmusnak, mint ahogyan a legtöbbben hiszik, hanem a futurizmusnak a reakciója. Hiszen az impresszionizmus reakciója, ahogyan azt fentebb kimutattuk, a futurizmus. A passzív szemlélődés helyébe az aktív cselekvőképesség lépett. S most ezt a cselekvő aktivitást (ami azonban inkább csak elméletben nyilatkozott meg a futuristáknál) az expresszionisták lírai értékke akarták elmélyíteni. S ismét nem véletlenség, hogy ez a mozgalom a filozofián, sőt metafizikán nevelkedett német fiataloknál kezdődött és Chagall az orosz zsidó és Kandinszky, az orosz arisztokrata lettek legkifejezettebb exponensei. Amíg a lírikus orosz szellem ebben a mozgalomban megtalálta megkötetlen kifejezési lehetőségét, a németeknél a háború borzalmaitól megriadt lélek szenvedésébe fulladt az egész. Két ember jelent kivételt August Stram a költő és Franz Marc a festő. Stramról és Marcról, akik mindketten a háború áldozatai lettek, ma már nyilvánvaló, hogy korunk legnagyobb művészei közül valók. Chagall és Kandinszky az abszolút festészet követelményeivel léptek fel s elveszték saját hangulatforszírozásukban. A futuristákkal szemben Kandinszky már világosan tudta, hogy a művésznek fel kell szabadítania magát a természet utánzása alól. Az út azonban, amin elvei megvalósítása felé törekedett, a stilizálás volt. A természet elvetése még nem új pontról való elindulást, csupán a „természet megszellemesítését” jelentette nála. Munkáiban, amit a közönség absztrakt dolognak lát, mindig és maradék nélkül vissza lehet következtetni a természetes motívumokra, amik legtöbbször erdők, tájak és sokkal ritkábban emberi figurák vagy azoknak egyes részei, kezek és lábak. Kandinszky végzetes tévedése volt, hogy az absztrakció felé kísérelte meg az új művészet fejlődését vezetni. Így következésképpen meg kellett tagadnia a művészet formatorvényeit és el kellett vesznie abban a ködös és szétfolyó metafizikában, ami az expresszionizmus teljes kiélésével volt egyenlő. Ige, hogy az erősen külsőségekre beállított és csak a mozgás problémájával foglalkozó futurizmus mellett sikerült neki a keresők szemét befelé, maguk belső értéke felé fordítani s ezáltal egy újabb részlettel gazdagítani a művészi mozgalom értékét. — De ép úgy mint a futurizmus, az expresszionizmus sem tudott eljutni a megkívánt győzelemig. Ahogyan Marinetti teljesen felélte magát a futurizmus szigorúan iskolás keretei között, ugyanúgy Kandinszky is az expresszionizmus iskolájában tette meg körforgását. Stram és Marc azonban, bárha jellegzetes alakjai az expresszionizmusnak, elindulásuk óta magukban hordták a továbbutás lehetőségeit. Mindketten a belső szférákból indultak el, mélységesen lírikusak voltak, de Kandinszky-val szemben erejük volt abban, hogy szigorú zárt formát adjanak mondani-

valójuknak. *Stram* „Emberiség” című hatalmas költeményéből vagy *Marc* meleg és expresszív színei dacára is kemény sikokba szerkesztett állatképeiből már egyenes vonal vezet a kubizmushoz. Azt sem szabad azonban szem elől téveszteni, hogy *Stram* himnuszát teljes egészében a futuristák is magukénak vallhatják, ahogy ezt *Mariretti* egy vele való beszélgetésem alkalmával ki is jelentette: *Stram* egyetlen nagy költője az új németeknek s nem kevésbé futurista, mint expresszionista. Ez előttem is igazság, mert hiszen az expresszionizmus nem egyéb, mint a futurizmusnak, illetve az új művészet fejlődésvonalának egy újabb árnyalattal való kimélyülése és kibővülése.

Amíg azonban az eddig tárgyalt két iskola inkább a művész emberi, mint a művészet tárgyi problémáival foglalkozott, jönnie kellett a kubizmusnak, hogy a felvetett értékeket a művészet formanyelvén próbálja meg értékké váltani.

A kubizmus mérleggel és választóvízzel lépett ki a porondra. Adva volt az új művészet pszihikai lehetősége s a kubizmus objektív tudással hozzá nyúlt az anyaghoz. — *Metzinger* és *Gleizes* 1911-ben megjelent kis brosurájukban első teoretikus alapkövét tették le az új művészetnek. Amíg a futurizmus és expresszionizmus még erősen valami Isteni erő megnyilvánulásának vette a művészetet és ezzel a hittel próbálta meg mindennapiságunkat valahová a természet feletti magasságokba fel-emelni, addig a kubizmus szigorú és szinte tudományos pontossággal látott az analízáló munkához. Az első pillanatban ügylátszik, mintha a futurizmuson és expresszionizmuson keresztül vezetők fejlődési folyamat itt hirtelen megszakadna. Nem. A folyamat logikusan tart tovább, csak az egésznek egy újabb kibővülése következett be a kubizmussal. S az előbbi két irányzat pszihológiai és filozófiai problémái feloldódtak a művészi alkotás problémájában. A mozgás problémáját a kubizmus nem általánosságban, hanem kimondottan a műre értelmezi, úgy szintén az expresszionisták nagyon sokszor szentimentális érzelgősségbe fulladt lelkisége sem elégíti ki. Félre az illuzorikussal, mondja s a művésztől reális alkotásokat követel, például a mesterséges perspektíva-festés helyett a kép-tárgyak természetes, geometriai perspektíváját. Az anyag és a művészi objektum dologi és szerkezeti megismerésére törekszik s ennek a fáradhatatlan analízáló munkának az eredménye az új művészet alaptörvényeinek megfogalmazása. Természetes, hogy ez az analízis, ha még olyan lelkiismeretes és eredménnyel járó is, nem jelentheti a teljes győzelmet, az új művészet szintézisét. De mégis a kubizmus, amely térelhatárolással kezdte meg munkásságát, eljutott a képarchitektúráig. S most le kell szögeznünk a tényt, hogy az új művészet ebben a szakaszában jutott el addig a pontig, ahonnan részleteredményekeken túl a konstruktív építés művészete kezdődik el. Ahogyan a klasszikus művészet az anatómián épült fel, a kubizmuson át megtaláltuk a mai ember alkotásának fundamentumát és gerincét: a konstrukciót. *Picasso* és *Gleizes* legutóbbi alkotásai a képsíkon való építés, a semmin kívül

álló tárgyhoz vagy fogalomhoz nem kapcsolódó színeknek és formáknak egyszerű és „klasszikusan” tiszta architektúrája. (Csak mellékesen jegyzem meg, hogy a „naturalistává lett” Picassoról szóló újságcikkek és a „modern kritikusok” efőlött való siránkozása nem egyéb együgyű képzelgésnél vagy rosszakaratu legendagyártásnál. Picasso 1920—25 között készült képei, színpad-, figura- és kosztümtervei az új művészet legzél-sőségeiből és egyben legerősebb munkái közé tartoznak.) A kubizmus Picassón, Gleizesen és Lipsitzten keresztül mutatja meg a továbbfejlődés vonalát és jelzi a konstruktivizmusnak, mint a mai korunkat reprezentáló művészeti stílusnak megszületését.

Az eddigiekben megkiséreltük röviden, de logikusan és a történelmi tényeknek megfelelően az izmusok keletkezését, elhalását, illetve egymásba épülését s egy egységgé való kialakulását bemutatni.

Ma 1926-ot írunk s ha az új művészetről akarunk beszélni, nem szükséges többé, hogy ezekről az iskolákról szóljunk. A gyermek megtanult járni, beszélni és gondolkodni s most itt áll előttünk az izmaiban és szellemében kiteljesedő férfi. Az lehet kérdés, hogy kinek szimpatikus és kinek antipatikus, ki látja benne saját halálát s ki saját életének kifejeződését — de, hogy itt van és él, ez letagadhatatlan. Nekünk új művészeknek pedig lerőhatatlan kötelezettségeink vannak vele szemben, mert hiszen ő: mi magunk vagyunk.

Ahoz azonban, hogy valaki megérthessen, szellemében, igényeiben és világszemléletében velünk egy sikon élő embernek kell lennie. Kell, hogy velünk együtt a mában éljen s csak a produktív vagy in produktív voltunk az, ami bennünket a művészet kérdésében megkülönböztethet. Tudjuk, hogy hiába írunk mértföldes tanulmányokat az új művészet lényegéről, ezáltal egy fafejű és halvérű sem fogja azt „jobban megérteni”. Számtalanszor megtörtént velem, hogy valaki kérésére megpróbáltam valamelyik munkám „értelméről” beszélni — az illető figyelmesen végig hallgatott, megállapította rólam, hogy okos és logikusan gondolkodó ember vagyok, de szépen kér, hogy most már magyarázzam meg neki a művészi tárgyhoz fűzött magyarázatomat is. S ez természetes, mert az új művészet minél inkább közeledik a kiteljesedéshez, annál inkább egy új embertípus kifejeződése lesz és annál értelmellenebb és agresszívebb ellensége lesz a múlt.

Az az ember, aki az individuális polgári világszemléletben nőtt fel, aki még ma is minden szellemi felkészültségével és anyagi érdektségével ezekhez a formákhoz kötődik, természeténél fogva kell, hogy idegenül álljon szemben minden egységre való törekvéssel.

A mi korunk pedig a konstrukció jegyében született s így magától értetődik, hogy a bennünket kifejező új művészet csakis a konstruktív művészet lehet. Az izmusoknak az a fejlődési folyamata, amely egy részeg ember-csoport rakoncátlankodni akarásából indult el, belső ellentmondásokon és egymást marásokon keresztül eljutott a meghiggadásig, a tagadás anarchikus gesztusaitól az igenlő építésig. A mi nemzedé-

künknek mindent elülről kellett kezdenie. A részletértékek, amik a klasszikus korban a művészi formások együttesét adták, felismerhetetlenül széthullottak s az alkotó emberben tudatossá vált, hogy csakis ezeknek a részleteknek, ezeknek a tiszta őselemeknek újra felfedezésével és összeszerkesztésével fejezheti ki magát. S bizonyára ez a folyamat sokkal tovább tartott volna, ha a társadalom más területein is fel nem lépnek a meglévő törvényeket szétbontó s a meglévő értékeket leromboló destruktív erők. A művészet emberi produktum s így a háborún és forradalmakon átmént ember nem lehet többé az, aki a múltban volt, mint ahogyan az ember politikai és gazdasági felfogása és célkitűzése is a múltra nézve végzetesen megváltozott. S amilyen oktalanság lenne a háború felidézését vagy a forradalom kitérését egyes spekulánsok, hazardírozó demagógok erényeül vagy bűnéül feltüntetni, épen olyan oktalanság volna az új művészetet, mint egyesek bolondériáját „elkezelní”. A társadalom szerkezete gazdasági kereteiben és morális törvényeiben, alapjaiban megingott és elkerülhetetlenül meg kellett kezdeni életformáink átépítését, Ez a történelem. Így van ez a művészetben is.

S a keresők a hívók naivitásával kezdtek munkához. A felületes szemlélő csak bolond játékot látott és lát ma is ebben az emberfeletti erőfeszítésben s az individuum beteges rángásait ott, ahol a magányosságtól megrémült lélek nem tudta kimondani az összefogó hangot, az összefogó színt és az összefogó formát, amik pedig már éltek benne s a szabad teret követelték. A teoretizálásnak és a nyers anyaggal való megismerkedésnek a korszaka volt ez. Az eredmény látszatra semmi és mégis a legtöbb — minden. Ezen az úton eljutottunk odáig, hogy tudjuk mit akarunk s hogy miképpen valósíthatjuk meg akaratainkat.

Amíg a futurizmus, expresszionizmus és a körülöttük zsongó frakciók félreismerhetetlenül magukon viselték a közvetlen háború előtti kétségbeesés és a háború alatti idők hangulatának karakterisztikumát, addig a konstruktivizmus önmagában megtisztultan az építés, az új egyensúly-állapot előkészítésén dolgozik. Mint mondtuk már, a fordulókhöz jutott társadalmi élet a művészetben mint az emberi szellemben végbement krízisek és fellángolások objektivációjában kap először kifejező formát. A futurizmus megjelenése után alig pár évre a társadalom bajai belesűrűsödtek a világháborúba és az új rendet teremteni akaró forradalmakba. Ma, amikor a társadalom materiális erői fentartás nélkül egymás élete ellen törnek, bizonyosságnak annak, hogy alattunk és körülöttünk önmaga hibáiból ég a világ, a művészet természetes követelménye s fejlődésének következő szakasza kell, hogy az egyensúlyállapot megteremtéséért való munka legyen.

S megint nem véletlen, hogy a konstruktivizmus a forradalomban győztes Oroszországban és még a háborúból is kimaradt Hollandiában született meg. Hollandia változatlan jómódban és nagy szellemi szabadsággal, Oroszország pedig, ha emberfeletti szenvedések árán is, a tűz és vér kereszttségben megtisztult ember hitével és felfokozott akarata-

jével nyúlt hozzá élete megreformálásához. Anélkül, hogy a két ország fiatalsága valamit is tudott volna egymás munkásságáról, egy irányban indult el és egy eredményhez érkezett meg. Mondria: Hollandiában és Malevics Oroszországban, nyilvánvalóan a kubizmus eredményei nyomán, eljutottak a négyszöghöz, mint a kollektív világszemlélet formai megtestesítéséhez. Azok a magukat modern kritikusoknak nevező fáradhatatlan szószátyárok, akik szellemesek akarván lenni „A negyesszögesített világszemlélet” címen aposztrofálták a konstruktivizmust, nem is sejtették, hogy milyen búzaszemre talált vaktyukságuk. Valóban, ahogyan a gótika világszemlélete, az embernek Isten felé vágyakozása művészien a csúcsvben s végtelen türelemmel felrakott csipké etében fejeződött ki, ugyanúgy a kollektív világszemlélet a stabilitást suggeráló, a hierarchia nélküli, a mennél szélesebben szétterülni akaró négyszögben és nem kevésbé a tiszta, nüanszirozatlan színekben és a feldiszitetlen síkokban találta meg művészi kifejezőjét. A csúcsba zárulás helyett, az esztétikailag szépítő dekoráció helyett az ökonomia minden területen. De mindez távolról sem akarja egy új puritanizmus kezdetét jelenteni.

Aransarkantyus szandáljában „vissza a természet szabad ölébe”, ez ma csak a jámbor Tolsztojánus álma lehet. Racionálisan és ökonomikusan akarjuk ma megépíteni magunk körül a világot, hogy minél könnyebben mozoghassunk és minél nyugodtabban pihenhessünk. A múltból átvett oszlopdiszítések, a felcsipkézett ruhák és a vitrinekbe zárt nipppek ma már nemcsak mozgalmass életünknek kényelmetlen akadályozói, hanem szépérzékünknek sem jelentenek többet fölöslegesen hivatkozott lomoknál. Az, hogy szép, előttünk nem absztrakt fogalom. Hogy valami szép vagy csúnya, azt szigoruan biológiai törvények határozzák meg. A szép nem elvonatkoztatott abszolútum, hanem a tökéletesnek függvénye. Például, ha egy 50 cm. magas és 50 cm. átmérőjű, négy, zergelábakhoz hasonló pálcikán álló valaminek felsőrészből egy aranyozott fafaragvány emelkedik ki, körül, mondjuk, valódi velencei csipkével, az nem szép szék. Ellenben egy tárgy, ami szerkezeténél és anyagánál fogva a lehető legalkalmasabb ahoz, hogy az ember ráülhessen, az kétségtelenül szép szék. Egy sima porcellán tányér — szép, egy színes anyagból formált, csipkézettel és erezzel ellátott ovális „műremek” nem szép tányér. És így tovább. Látni való, hogy nem csak praktikus, hanem szép érzékünk is teljesen megváltozott. Szép az, ami tökéletes és tökéletes az, ami hivatásának a lehető legjobban megfelel. Ez áll a gépeinkre, lakóházainkra, képeinkre és verseinkre egyaránt. Az ipari tárgy materiális igényeinket, a művészi tárgy szellemi igényeinket kell, hogy kielégítse. S mindez ma már „nem csak elmélet”. Ha valaki tárgyi dokumentumokat kíván, a Hollandiából kiindult „kockaház” építésére kell csak utalnom. Oud házai például a végletekig leegyszerűsített formákban s anyaguk tisztaságában teljes lelki és fizikai megnyugvást adnak a munkában elfáradt vagy a szórakozást megkivánó embernek. A ház arra való, hogy az ember lakjon benne, ne koporsó vagy lomtár

legyen, hanem szellős, világos és semlegesen egyszerű, hogy a lehető legkevesebb megkötődéssel élni tudjunk benne. Oud, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius és a többiek házai, utcásorai, sőt egész városnegyedei ilyen lakóhelyei a mai embernek. És ez a hódító munkafolyamat fentartás nélkül halad előre az egész világon s társadalmi életünk minden területén. A képfestéstől kezdve, a házépítésen, az auto formáján, az asszonyok ruhaszövetének színezéséig és szabásáig mindenütt szóhoz jut az egyenes vonal, a mértani formák érvényesülése s a föltétlen tény- és tárgyszerűsége való törekvés. A művészi mozgalmak nemzetközi egyöntetősége még soha sem volt ennyire egységes, egyirányú, mint napjainkban.

Nem, az új művészet nem halt meg.

De igaz, hogy az új művész elvesztette a renaissancekori szépelek jellegzetességét, a társadalmon magát kívül képzelt fantaszta helyett itt áll előttünk szerszámmal a kezében, szorgalmas munkára nekigyürkőzött az alkotó ember. A bárokban, a kávéházakban s a bohém-tanyákon ma már csak a semmittevés zsenii és a bőrzék söpredéke tanyázik.

Az új művész szettépte maga körül a nyomoruság kuliszáit és a rózsaszínű felhőket, belépett a teljes mindennapi életbe, amiből született és amiért létezik. Ilyen az új művész, mint ember és ilyen az ő munkája, amit ma már, elismerjük, csak jobb szó hiányában lehet művészetnek nevezni. Tehát nem halt meg az új művészet és mégis a régi értelemben véve, ma nincs művészet — s egyetlen porcikánkkal sem kívánjuk ennek az ugynevezett esztétikai szépnak a visszaállítását. Világlátásában és életérzésében fordulóponthoz ért az ember és ilyen fordulóponthoz ért el alkotása is. A művészetet, mint mindennapi életünk feldiszipését tanultuk megismerni s élettendenciánk mai emberségünkkel minél inkább belekapcsolódni a körülöttünk nyüzsgő világba. Nem képzeljük fejünk fölé a kiválasztottak glóriáját és feladtuk a harcot a problémákkal. Tagadjuk, hogy az élet titokzatos lenne, azt tartjuk, hogy minden élő életcélja, hogy a lehető legegyszerűbben kiteljesítse magát s ezért, ha valami előtt értelmetlenül állunk meg, az nem csoda megjelenését, csupán a mi felfogóképességünk gyöngeségét jelenti. A művészet ez előtt ennek a gyöngeségnek az eldekorálására szolgált a művésznél és közönségnél egyaránt. Az ember félt a dolgok realitásától, hazug külsőségekkel takarta el a temetés egyszerű jelentőségét csakugy, mint a születés egyszerű jelentőségét. Ékszerekkel diszipette fel a testét csak úgy, mint ahogyan külsőséges diszekkel rakta tele templomait, gyárait és lakóházait. Elrejtőzött a titokzatosban. Nem a valósággal, hanem valami valóságon felülivel állt szemben. Ma csak a magunk képességeivel és az anyag ellentálló erejével számolunk. És nem féljük a költőt, hogy elkallódik a földön. És nem félünk a házak tiszta konstrukciójától. Az állatszó sima üveglapot, az esztergapadon fényesre csiszolt acélgolyót többre becsüljük a megszállott művész dekoratív

csecsebecsésinél és „gyönyörűen összecsengő” rimeinél. Nem az eldologiasodást, hanem a dolgok használhatóságát akarjuk. És mindennek a megvalósításába vetett reményünket abból az alkotó erőből merítjük, amit eddig művészet címen az élet „megszépítésére” pocsékoltunk el.

De mégis, ki mondhatja ránk meggyőződéssel, hogy megtagadtuk alkotó önmagunkat s hogy kezünk alatt meghalt a művészet, mint élet-megnyilatkozás?

Huszesztendei fáradhatatlan munkával az új művész generációnak sikerült különböző úton és különböző részleteredmények felmutatásával eljutnia addig, ahol az *egység* megteremtése kezdődik. A légüres térben kóválygó művészetromantikát sikerült reális életté átváltania. Sikerült neki az új *stílus alaptörvényeit* lerakni, aminek tovább fejlődése, túl az individuális esztétika keretein, letagadhatatlanul életre kel a házak architektúrájában, a gépkerekek pontos forgásában és az embernek egész, mindenféle kölöncöktől és örökölt sémáktól egyre inkább megszabaduló életében. Az új művészet tehát nemcsak, hogy meg nem halt, de itt, a szemünk láttára teljesedik ki tiszta és jelentőséget nyert realitássá.

Az új művészet teljes győzelme már csak idő kérdése.

KORUNK szemle rovatában megjelent:

Jászi O.: Hogyan keletkezik egy új Lourdes? — Luna-csarszki: Kultura és művészet Uj-Oroszországban. — Beer M.: A szocializmus története. — Ohasama: A Zenizmus. — Hackmann H.: A laikus-buddhizmus Kinában. — Bagdasar: Történelem és logikus megismerés. — Oppenheimer: A bűnbessett állam. — Überschaar: Oroszország és Japán. — A nyárs-polgár tükre. — Az önkéntes szolgaság. — Laporte: A szabad pályák válsága. — Ghiulea: Az erdélyi sajtó Nagyromániában. — Tolsztoj levele Romain Rollandhoz. — Raoul Francé: Az élet mérlege. — Upton Sinclair: Az amerikai plutokrácia. — Brij Narain: India problémája. — Pethő Sándor: Világostól Trianonig. — O. Pfister: A türelmetlenség lélektana. — H. Deutsch: A sport lelki szerepe. — A modern cseh lira. — Marioara Ventura Szent Johannája. — György Lajos: Az erdélyi magyar könyvtermelés hat évi mérlege. — Makkay Sándor: Ördög-szekér (Molter Károly). — H. Leisegang: A gnózis. — Walter F. Ottó: Az Ókor szelleme és a kereszténység (Lövy Ferenc). — A. Gleichen-Russwurm és I. Huizinga: A késői középkor hangulata. — Kakuzo Okakura: Kelet ideálja és Rudolf Kassner: A hindu gondolkozás. — Onisifor Ghibu: A román ortodoxia új orientációja. (Keresztury Sándor). — Román vélemény a kisebbségi kérdésről.

KORUNK KÖNYVTÁRA

Szerkeszti DIENES LÁSZLÓ

EDDIG MEGJELENT SZÁMOK:

1. Czakó Ambró: Kereszténység és modern élet
2. Kassák Lajos: Az új művészet él

Kapható a KORUNK kiadóhivatalában (Cluj-Kolozsvár, Strada Regală 47.)
egyenként 20 leierért, a pénz előzetes beküldése mellett

KORUNK

Világnevezeti havi szemle, szerkeszti:

DIENES LÁSZLÓ

CLUJ-KOLOZSVÁR (ROMÁNIA)

A KORUNK önálló dolgozatokat és ismertető közleményeket hoz korunk világnézetí kérdéseiről. Nem korlátozza magát egy bizonyos speciális ismeretkörre, hanem mind annak megtárgyalását programjába veszi, aminek korunk szempontjából világnézetí jelentősége van. Fő feladatának azt tekinti, hogy megismertesse olvasóival a világot ma mozgó eszméket s elébe adja azt a tény- és eszmeanyagot, amelyből lehetőleg tiszta képet nyerhessen a mai világnézetí helyzetről. Tehát úgy a társas élet különböző formáiban, a politikai és gazdasági életben, mint a vallásban, a művészetekben és irod'omban, az egyes tudományok eredményeiben és a technikai fejlődésben megnyilatkozó új mozgalmakat és eszme-áramlatokat világnézetí szempontból méltatja és értékeli. Célja objektív, pártatlan megállapításokat adni, ezért helyet ad minden világnézetí iránynak, amely valódi meggyőződésen alapszik.

A KORUNK havonta egyszer jelenik meg. *Előfizetési ára:*

	<i>egy évre</i>	<i>félévre</i>	<i>negyedévre</i>
Romániában	720 Lei	360 Lei	200 Lei
Csehszlovákiában	140 Kc.	70 Kc.	40 Kc.
Jugoszláviában	280 Dinár	140 Dinár	80 Dinár
Magyarországon	260.000 Korona	130.000 Korona	75.000 Korona
Ausztriában	28 Schilling	14 Schilling	8 Schilling
Egyéb külföldön	22 Sv. fr.	11 Sv. fr.	6 Sv. fr.

Egyes szám ára: 80 Lei, 15 Kc. 30 dinar, 30.000 Kor. 3 Sch. 2'5 Sv. fr.

Szerkesztőség és kiadóhivatal: Cluj-Kolozsvár, Str. Regală 47.