

KAZIMIR MALEVICS SZUPREMATISTA ELMÉLETE

SEBŐK ZOLTÁN

A művészet és a társadalom viszonyának bármely konkrét vizsgálatakor legalábbis két fő szempont fölbukkanására kell számítanunk: hogyan viszonyul a művészet a társadalomhoz és hogyan viszonyul a társadalom a művészethez. Vonatkozik ez Kazimir Malevicznek, a század eleji szovjet avantgarde egyik legmarkánsabb és az utókor szempontjából mindenképpen leghatásosabb művésze az esetére is. Ebben az írásban mégis csupán az egyik szempont elemzésére szorítkozunk, méghozzá két okból. Az egyik az, hogy az ő legendájának tragikusabb része, a szovjet társadalomnak a szuprematista művészettel szembeni ignoratív alapállása már alaposan fel van dolgozva. Nemigen van tehát mit hozzátenni, megkülönböztetve is, a szuprematizmusra zúdított dilettáns és teljesen alaptalan politikai szitkok újbóli felidézése nem tartozik a kellemes művészettörténeti feladatok közé. A másik ok fontosabb: mint látni fogjuk, Malevics a maga elméleti szövegeiben tökéletesen előrelátta a társadalomnak a művészethez — ezen belül az ő művészetéhez — fűződő viszonyát, mi több, ennek okait is megpróbálta kimutatni. A malevicsei szuprematizmusnak a korabeli, forradalom utáni szovjet társadalomhoz fűződő viszonya tehát legalábbis impliciten tartalmazza a társadalom művészethez fűződő viszonyának sajátos magyarázatát is.

E kérdéskör latolgatására még most sem értek meg igazán a feltételek. A legfontosabb dokumentumok, Malevics elméleti szövegeinek jelentős része, még most is kiadatlanul hever valamelyik szovjet képtár raktárában. S mivel megjelentetésük épp azokon múlik, akiknek minden utilitarista okuk megvan titokban tartásukra, egyelőre kénytelenek vagyunk a főleg Nyugaton közzétett Malevics-szövegekre támaszkodni. Lévéen, hogy ezek száma sem elenyésző, viszonylag világos képre van kilátásunk.

A szuprematista művészet és a társadalmi viszonyának föltérképezése több szempontból is sürgető feladat. Elég, ha itt a kultúrtörténeti, politikai és történelmi szempontok rovására egyetlen alapvető tényezőre hívják fel a figyelmet: a szuprematizmust tevédecs „csak” művészetnek

tekinteni, hiszen ennél természeténél fogva több akart lenni, és több is volt. Igazat adhatunk Jean-Claude Marcadénak, napjaink egyik legtekintélyesebb Malevics-szakértőjének, „a szuprematizmus kiterjed az emberi aktivitás minden területére és az egész életet — gazdasági, politikai kulturális és vallási életet egyaránt — akarja megváltoztatni”. A szuprematizmus tehát olyan sajátos művészet, melyre nem utólag építjük rá a társadalmi vonatkozásokat, hanem az ezeket *szerves összetevőként* eleve tartalmazza. Malevics a maga művészetét a világ legfelsőbb ontológiai alapelveként tekintette, és több helyen világosan megfogalmazta, hogy a világot és az új embert ez alapján kell megformálni. Ezért írhatta a művésztárs, El Liszickij, hogy a szuprematizmus a világ rekonstruálásának eszköze és hogy az Oszövetség, valamint a Kommunista Szövetség után a szuprematista szövetség következik.

A szuprematizmust a művészettörténészek különféle stádiumokra szokták felosztani. A filozófiai stádium, vagyis a szuprematista elmélet egyik legfontosabb jellemzője, hogy Malevics önálló „művészetideológia” megteremtésére tett kísérletet. E művészetideológiának, azonkívül, hogy a művészeti gyakorlatra kíván vonatkozni, Malevicsnél van még egy alapvető funkciója: ebből kell kikristályosítani egy szélesebb horizontot, a világgal szembeni általános alapállást, egy művészeti megalapozottságú, de a nem művészetinek tekintett területekre is mélyen behatoló világnézetet. Hogy a nagy orosz művész-teoretikus módszere világosabbá váljon, munkásságának szerkezetét érdemes összehasonlítani a filozófiai esztétikák fölépítésével. Minden filozófiai esztétika az általánostól halad a konkrét felé. Mindig előbb van a filozófia — ami egyeseknél ontológia, másoknál történelemfilozófia vagy újabban igen gyakran ismeretelmélet —, s ebből vezetik azután le az esztétikát. Malevicsnél fordított a helyzet. Az első helyen a konkrét művek állnak, melyek gondos tanulmányozása a művészettörténet irányvonalának kitapintásához vezet. Ennek az irányvonalnak a tudatosítása eljuttatja szerzőnket egy egészen új művészet, a szuprematizmus megteremtéséig. A művészet elméleti körülsáncolása csak ezután következik. Ezt azonban két okból nem nevezhetjük a szó hagyományos értelmében vett esztétikának: egyrészt távolról sem elég szisztematikus és rendszeres, másrészt nem filozófiai megalapozottságú. Filozófiai megalapozottságú esztétika helyett, azt hiszem, leghelyesebb művészeti vagy esztétikai megalapozottságú filozófiáról, illetve világnézetéről beszélni.

Miközben Malevics önálló „művészetideológia” kialakításán dolgozott, igyekezetének végső értelme távolról sem merült ki a művészet már akkor jól ismert önállósításában, a művészetten kívüli, társadalmi, politikai, vallási stb. tényezők pusztá lefejtésében. Noha egy reduktív folyamat kétségkívül kimutatható elméleti írásaiban, tisztában volt vele, hogy ez önmagában mindössze egy izolált, kényelmes és passzív álláspontot ered-

ményezne. A misztikán nevelkedett, profetikus hajlamú művészt egy ilyen zárt művészetkoncepció semmi esetre sem elégíthette ki. Ezért a szuprematista művészetelmélet kidolgozása után arra tett kísérletet, hogy az új művészeti alapállást megnyissa a világ felé, vagyis hogy szuprematista szempontból szemlélje és értelmezze a nem művészeti jelenségek összességét is. Milyen ez a szuprematista szempont? Ha e kérdést kellő részletességgel akarnánk taglalni, arra kényszerülnénk, hogy bemutassuk a szuprematista elmélet egészét. Mivel erre itt nincs terünk, csak két legfontosabb jellemzőjét emeljük ki, azt, hogy a szuprematizmus anti-utilitarista és energetikai. Konokul tagadja a tárgyi világ valóságosságát, mert azt — hasonlóan, mint ahogy a modern mikrofizika teszi: — különféle bonyolult, tisztán energetikai folyamatok korrelátumának tartja. Következésképpen mindent valótlannak tekint, ami egy haszonelvű tárgyodás tárgya lehetne. A művész feladatát a látható, tapintható világ mögött működő energetikai folyamatok felfedezésében és képi megtestesítésében jelöli ki.

A következő idézetből, mely a Bauhaus-könyvek sorozatában megjelent *Tárgy nélküli világból* való, a szuprematista alapállás mindkét lényegi jellemzője tetten érhető: „A repülő — írja Malevics — nem azért született, hogy üzleti leveleket hordjon Berlinből Moszkvába, hanem hogy alárendelődjön annak az ellenállhatatlan sebesség-ösztönnek, mely általa kap formát.” Ez az idézet azonban nemcsak azért szemléletes, mert Malevics anti-utilitarizmusa és energetikai látásruódja testesül meg benne, hanem mert e két alapelv itt már nem a művészet, hanem egy művészetön kívüli tényező, a modern technika vonatkozásában bukkan fel. Mint később látni fogjuk, Malevics társadalmi és politikai vonatkozású szövegei ugyanezen az alapon jönnek létre: a művész a szuprematista művészetelméletet mintegy kipróbálja a valóság összes szférájára, így a társadalmi és politikai szférára is.

Malevics értelmezése szerint a művészet a múltban nem rendelkezett önálló „ideológiával”. Hogy erre szert tehessen, meg kell szabadulnia évezredes rabságától, attól, hogy folyton valami önmagán kívüli ideológiát szolgáljon: a vallástól, a gazdaságtól, az államtól, a politikától, a materialista és utilitarista ideológiáktól. Malevics szerint mindezeket a szférákat egy közös elnevezéssel is össze lehet foglalni, s e célból ő következetesen a „tárgyi-gyakorlati ideológiák” kifejezést használta. Mint látjuk, Malevics a vallást is a „tárgyi-gyakorlati ideológiák” kategóriájába helyezi, kétségbe vonva azt a kórosan elterjedt tévhitet, mely szerint a szuprematizmus mögött a szerző állítólagos vallási hajlamai munkálnak. A vallást Malevics sohasem tekintette a materialista világnézet lehetséges alternatívájának. Értelmezése szerint ugyanis „gyakorlati megváltásra” törekszik. következetesen minden ellenállás nélkül hullik ki szerzőnk tárgy nélküliségén és anti-utilitarizmuson alapuló elméleti kere-

téből. A vallási gondolatok, melyek évszázadokon keresztül domináltak a festészetben, a szó lényegi értelmében nem tartoznak a művészethez. Malevics ezzel kapcsolatban azt írja, hogy a vallásos festészetben könnyen fölfedezhetjük a „vallásosság szellemét”, de nem a „művészet szellemét”. Az ilyen festészetet szerzőnk a „vallási-szellemi irodalom festészetének” nevezte. S ugyanez vonatkozik a politikai festészetre is, mely, miközben politikai tartalmak kifejezésével bajlódik, politikai és nem festészeti anyagon dolgozik. Többször is hangsúlyozta, hogy a művészetben nem szabad a gondolatokat másodkézből, sem a papoktól, sem a vezetőktől kapni és hogy végre fel kell hagyni a vallási és politikai ideológiák reklámozásával.

Joggal feltételezhetjük, hogy az ilyen és hasonló nézetek kialakulására különösen jelentős volt Malevics közvetlen találkozása a bolsevik kultúr- és művészetpolitikával. Mindenekelőtt e tapasztalatból kiindulva juthatott el a politikai pártok és a művészetek közötti viszonyról alkotott közismert meggyőződéséhez, melyet a történelem, legalábbis a szovjet párt története igazolni látszik. Malevics azt állította, hogy a politikai pártoknak a művészetre nem mint művészetre van szükségük, hanem mint eszközre saját ideológiájuk érvényesítéséhez. A politikai pártok csak abban az esetben támogatják a művészetet, ha az sikeresen illusztrálja nézeteiket. A vallási intézmények és a politikai pártok tehát Malevics szerint egy ponton kétségtelenül érintkeznek: a művészetet ez is, az is eszközvé, saját ideológiája afirmálásának eszközévé degradálja.

Az állami intézményrendszer a szuprematista elméletben a művészettel szembeni represszió elsőrendű tényezője. Ebben az értelemben analóg az egyházzal: a művészetre egyiknek is, másiknak is azért van szüksége, hogy isteneit bemutassa és örökkévalóvá tegye, tanításait pedig úgy illusztrálja, hogy azt a tudatlan tömegek is megérthessék, s persze követni tudják. Minden állam és minden egyház — szögezi le Malevics — azt akarja, hogy a művészet megszépítse. Az állam számára a művészet tükör, melyben önnön „örök szépségét” kívánja vizontlátni. „Ha viszont a művészet tükrét itt-ott torzításon kapják rajta, vagyis ha az a képet kép-telenséggé teszi, rögtön javíttatásra küldik, s ha nem lehet megjavítani, egyszerűen széttörük.”

Még egy „hazátlan bolyongó” — hogy Malevics kifejezését használjuk — keres otthont a művészetben. Ez az „idegen test”, mely „igyekszik befészkelődni a művészeti organizmusba”, nem más, mint az élet. Mэгhozza az, amelyről úgy tartják, hogy az egyetlen valóságos: a fizikai és materiális egzisztenciáért küzdő mindennapi élet. Malevics az ilyen életet különleges szubjektumként jellemzi, melynek ugyancsak megvannak a művészettel szembeni sajátos követelései. Ennek is az az óhaja, hogy a művészeti értékben örökkévalóságra tegyen szert, hogy legyőzze önnön mulandóságát és hogy sokkal szebbé váljon, mint amilyen. Mondhatni,

ez az élet mintegy „tudja”, hogy minden művészi bemutatása szükség-szerűen meg fogja szépiteni, még akkor is, ha legcsúnyább oldalai sem maradnak ki az összképből. „A rongyos és megtépázott, piszkos és nyomorúságos élet — írja Malevics — a vásznon minden esetben csodálatos szépséggé lényegül.”

Összefoglalva az elmondottakat: Malevics szerint a művészetnek meg kell szabadulnia az összes „tárgyi-gyakorlati ideológiától”, beleértve az élet szolgálatát is. Nem a művészet feladata, hogy megoldja az élelem-ellátás problémáját. Ha a művészet valóban önálló „ideológiára” akar szert tenni — márpedig ez Malevics szerint alapvető feladata —, el kell fordulnia a mindennapi gyakorlati feladatoktól. Az a bizonyos „önálló ideológia” Malevics számára nem más, mint a tárgynélküliség filozófiája. A művész a „tárgyi-gyakorlati ideológiák” fokozatos levetkezésén keresztül jut el hozzá, s amikor már megszerezte, lehetővé válik számára, hogy önálló szemszögből értelmezze a többi ideológiát. Többé már nem pusztán tárgya a művészetben kívüli ideológiák értelmezési kísérletének, hanem maga is egy értelmezési keret.

A szuprematista tárgynélküliség szempontjából a gazdasági, politikai, vallási és haszonelvű jelenségek fölbukkanása a műben mindig a művészet beteg voltáról tanúskodik. Az állami, társadalmi és vallási tárgyiaság — írja Malevics — idegen a művészettől. A művészethez viszonyítva mindezek a jelenségek változóak, relatív érvényűek, mert térbeli és időbeli meghatározottságúak. Hiányzik belőlük a művészet állandó, változatlan „formatív eleme”, következképpen az új formák folyton megsemmisítik a régieket. Nélkülözik azt, ami a művészetben az állandó változások ellenére is örök. Ezért igyekeznek saját ideiglenességüket és változó voltukat oly módon legyőzni, hogy behatolnak a művészetbe, mely Malevics szerint nélkülözi mind a (profán) idő, mind a (profán) tér kategóriáját.

Malevics úgy vélekedett, hogy mindaz, ami társadalmilag meghatározot, mulandó. A mulandó jelenségek szükségszerű velejárója pedig, hogy haszonelvűek. Mindez azonban nem vonatkozik a művészetre, mert Malevics világosan arra az álláspontja helyezkedett, hogy a művészet kívül áll a társadalmi determinizmuson és anti-utilitarista. A Szuprematizmus című írásában például így fogalmaz: „Minden társadalmi gondolat, legyen az bármilyen nagy és jelentős is, az éhségérzetből születik; minden művészeti alkotás, még ha oly kicsinek és jelentéktelennek tűnik is, a művészeti vagy festészeti érzésből fakad.” A társadalom, mely a művészetet tárgyi-gyakorlati szempontból értékeli, érthető módon sohasem ragadhatja meg a lényegét. Azt, amit Malevics a szuprematizmus terminológiájával úgy nevez, hogy *művészet mint olyan*. Ezért a társadalom számára a műalkotások szükségtelenek, céltalanok és haszontalanok. A társadalom a vásznon kizárólag tárgyi viszonyokat lát, pedig ott

az egyetlen valóságos dolog Malevics szerint maga a festészet. Mint írja, „a vászon festészeti viszonyokból áll”.

Mindezek alapján egyáltalán nem meglepő, hogy a maga változatlan művészeti alapállásáról ítélező Malevics olyan következtetésekre jutott, melyek homlokegyenest ellentétesek egy marxista—leninista szemlélettel. Az olyan állítás, hogy a művész és műve nem függenek a változó társadalmi, gazdasági, politikai és ideológiai tényezőktől, marxista berkekben még ma is idegességet okoz. De az „osztály nélküli, értsd tárgy és cél nélküli művészet hangos igenlése sem kapott lelkes fogadtatást a fiatal szovjet államapparátustól. S ugyanez vonatkozik az állami intézményrendszerrel alkotott véleményére vagy a művészet és az élet közötti viszony értelmezésére is. Mi több, Malevics az anarchista elméletekkel összhangban az államot nemegyszer a „másként gondolkodók elnyomására szolgáló mechanizmusnak” nevezte, mert a „szabad gondolkodók” az „államian gondolkodókkal” ellentétben mindig veszélyesek: „nem vetik alá magukat az állami normáknak, és ezzel felboríthatják a rendszer egyensúlyát”. Ezért az állam arra törekszik, hogy lehetetlenné tegyen mindenfajta szubjektivitást és individualitást. Malevics szerint az állam sohasem tudja megvalósítani a tárgy nélküli egyenlőséget, vagy ha ez mégis sikerül neki, saját magát fogja megsemmisíteni.

A szuprematista „ideológia” szempontjából az, amit a maga kis hasznos céljaival elfoglalt ember élet alatt ért, lényegében nem is élet. Csupán „gyakorlati tevékenység”, meddő igyekezet az igazi élet felé, mely azonban a tárgyi-gyakorlati tudat számára szükségszerűen elérhetetlen marad. Malevics kétféle életet különböztet meg: a *tárgyi életet*, melynek célja az emberi szükségletek kielégítése, és a *tárgy nélküli életet*, melytől idegen bármilyen gyakorlati szükséglet kielégítésének szándéka. A szuprematista művészet, mely „levetette magáról a tárgyi élet álarcát”, a tárgy nélküli élet felé mutat. Malevics szembeszáll azzal a nézettel, mely szerint a művészetnek az idézőjelbe tett „élet” tartalmát kell kifejeznie. Véleménye szerint épp fordított a helyzet: magának a művészetnek kell az élet tartalmává válnia, az ember igazi célja pedig az, hogy *művészetet mint olyat* teremtsen.

Kétségtelen, hogy Malevics társadalomról, államról, politikáról és az életről alkotott nézetei közvetve vagy közvetlenül a korabeli szovjet valóságból erednek és szándékuk szerint arra is kívánnak vonatkozni. Malevics megpróbálta átgondolni a forradalom utáni szovjet helyzetet, de nem annyira személyes szempontokból vezéreltetve, hanem inkább a szuprematista művészet prizmáján keresztül. Szövegei alapján elegendő információnk van ahhoz, hogy rekonstruáljuk sajátos, művészeti alapokon nyugvó nézeteit a forradalomról és a szocializmusról. Meg kell azonban jegyeznünk, nézetei távolról sem mentesek az önellentmondástól, ami azal magyarázható, hogy viszonylag gyors változáson mentek keresztül.

Bizonyára szükségtelen megismételni azt az annyiszor kiemelt tényt, hogy Malevics — mint a forradalom előtti avantgarde képviselői általában — lelkesen és nagy reményekkel fogadta a forradalmat, mi több, aktívan részt is vett az új kulturális és művészeti intézmények megszervezésében. Akárcsak Tatlin, ő is úgy vélte, hogy művészeti forradalmuk előlegezte a társadalmi forradalmat. A művészetet a társadalmi mozgások releváns és egyenrangú tényezőjének tekintette, mely a maga forradalmiságát önállóan, saját struktúrájának radikális átalakításán keresztül testesíti meg, és nem a társadalmi forradalom eszméinek átvételén keresztül. A forradalom mint a régi társadalmi-gazdasági rend szétrombolása Malevics szerint lényegében azonos volt azzal, amit társaival együtt ő már előbb véghezvitt a festészet területén. Az volt a véleménye, hogy e területek koegzisztenciájának organikusnak kell lennie. Azonban csakhamar bizonyosodott — és épp ez Malevics kritikájának fő indítéka —, hogy a forradalmi vezetőség alapállása „szelektív” volt, vagyis a régi világ alapjainak lerombolása nem foglalta magába a régi világ művészeti alapjainak lerombolását. A társadalmi forradalom, olvassuk Malevics egyik írásában, nem rombolta szét a régi esztétikai értékeket. Ellenkezőleg: „a művészetben Periklész kora ünneplő önnön feltámadását; akárhova nézünk, obeliszeket, szarkofágokat, stadionokat, panteonokat, diszkosz- és követőket, valamint atlétákat látunk”. Világosan látszott, hogy az új hatalom és az új társadalom a művészet területén továbbra is a régi formákat kedveli és támogatja, hogy az ideál továbbra is a görög-reneszánsz maradt, hogy a pragmatista ábrázoló-realisztikus művészet maradt uralmon, mert a széles néptömegek csak ezt tudják megérteni. Malevics arra is rámutatott, hogy a művészeti irányzatok egyenjogúságát hirdető hivatalos álláspont csak arra való, hogy elkendőzze a régi művészeti koncepciók iránti valóságos szimpátiát. Úgy tűnik, épp a forradalmi bolsevik párt művészetszemlélete volt az, ami Malevicsset a forradalomról alkotott nézeteinek kifejtésére bírta.

Köztudott, hogy a forradalom utáni első években Malevics valóban azt hitte, hogy a szocializmus lesz az, ami megteremti a tárgyi-gyakorlati világ meghaladásának feltételeit és az egész emberiség egységéhez vezet majd. Ebben az időben világosan felismerhetők szövegeiben a bolsevik forradalmi utópizmus jellegzetes jegyei. Később azonban, 1920 után, egyre szkeptikusabbá válik, és mind élesebben kérdőjelezi meg az új társadalom valóságát, sőt az ígért jövőre vonatkozó tervek lehetőségét is. Leghelyesebb, ha ebben a vonatkozásban Malevics 1922-ből származó szövegeit tanulmányozzuk át részletesebben, mert ezek alapján vázolható fel legvilágosabban művésziünk új forradalom- és szocializmusértelmezése. Mindenekelőtt azt kell megjegyeznünk, hogy alapjában elfogadja a proklamált szocialista célokat — egyenlőség, szabadság, egység, internacionalizmus stb. —, és bizonyos értelemben elismeri a történelmi fejlődési fo-

lyamat szocialista szakaszának szükségszerűségét. Viszont annak a tézisének is hangot ad, hogy a szocializmus mindaddig nem lesz képes megvalósítani e célokat, amíg a tárgyi-gyakorlati szférán belül marad. A forradalom győzelme az ő számára a „tárgy és a gyakorlati realizmus” győzelmét hozta magával. A szocializmus a mindennapi életben — írja — gazdasági-anyagi tökélyre törekszik, és egyetlen gondot ismer: „én enni akarok”. „Nem azért választotta-e az új politikai rendszer önnön szimbólumául a sarlót és a kalapácsot — kérdezi Malevics —, mert épp ezek a szerszámok az államalapítás legfontosabb eszközei? Abban az ál-lamban, melynek a sarló és a kalapács a szimbóluma, az élelemellátás gondja uralkodik.” Mindezek alapján Malevics levonja a maga következtetését: a szocializmus tiszta „gyakorlati realizmus”, tanítása pedig nem más, mint „gazdasági-gyakorlati élelmezési realizmus”. Mivel a szocializmus képtelen túlhaladni a tárgyiasság határait, művészeti szempontból mindössze utolsó állomás lehet a szuprematizmus felé vezető úton. Ezenkívül épp tárgyi-gyakorlati jellege az, ami Malevics szerint megint csak igen közel sodorja a valláshoz. Noha a szocializmus egyébként elveti a vallást, mert azt a materialista világnézettel összeegyeztethetetlen babonának tartja, szerzőnk talál közös pontot: mindkettő gyakorlati megváltást ígér — az egyik szellemi, a másik materialista. Mivel ezek a gyakorlati realizmus két válfaját képezik, Malevics nem győz csodálkozni a szocializmus vallással szembeni türelmetlenségén. „Vajon nem mindegy-e — kérdezi —, mitől hízik meg az ember, a vallási-szellemi vagy a szocialista tárgyiasságtól? Mert a lényeg az, hogy meghízzon.”

A legnagyobb ellentmondást azonban abban látta, hogy a szocializmus épp azt a művészetet karolta fel, amelyet tudományos-materialista megfontolásból el kellett volna vetnie: azt, amely a valóságot látszattá, idealizált hamis képpé merevíti.

Hogy valós ellentmondásról, a művészet és a társadalom viszonyának egyik legnagyobb újabb kori ellentmondásáról van szó, arról akkor kezdtek tömegesebben is beszélni, amikor a fasizmus ugyanazt a konzervatív ikonográfiát választotta, amelyet a Lenin utáni állami vezetőség. S ami ezzel együtt jár, lényegében ugyanazt a művészetet minősítették „reakciónak”, amely a fasizmus idején az „entartete Kunst” (elátkozott művészet) címkét kapta: az önmagát forradalmasítani tudó, igazságkereső művészetet. Mindezt szem előtt tartva Malevics korai felismerései — helyenkénti túlzásai és gyakori homályossága ellenére is — alapvető értékű dokumentumok. Nemcsak a sztálinista (kultúr) politika kezdetciről, hanem egy igazi alkotó ember példamutató erkölcsi rendíthetlenségéről is.