

*Sinkó Ervin*

## A véres mítosz

(Befejezés)

Különböző alakban s különböző szándékokkal, de szabályszerűen kísért ez a kérdés mindig akkor, mikor a civilizáció egy-egy történelmileg kritikus szakaszában, az emberi együttélés adott formái krízisében az uralkodó renddel együtt a mítosz vagyis az uralkodó ideológia is a bomlás és feloszlás állapotába sodródik.

Az antik civilizáció ilyen válságos korszakában már Plátó, aki egyébként a cinikus filozófia egyik legnagyobb alakját „örjögő Sokratesnek” nevezi, csak megszorításokkal és meghatározott feltételekhez kötve ad helyet a művészetnek a társadalmi értékeknek hierarchiájában; maguk a cinikus filozófusok pedig egy elvont ésszerűsége alapított etika vakbuzgó következetességével, az ember társadalmi és erkölcsi degradációjáért egyaránt felelőssé teszik a rabszolgaság intézményét, a haza kultuszát, a vallási szertartásokat, babonákat és előítéleteket — „ha megfoghatnám Aphroditét, átszúrnám nyílammal” (Antisthenes) — és a művészetet.

S lehetne-e kigondolni is szimbólumot, mely plasztikusabban fejezné ki a meggyőződést, hogy a művészetet egyáltalán törölni kell a társadalmi értékek komoly ranglistájáról, mint amilyen a Savonarola szimbólikus tette, mikor Firenze főterén piramidálisan felhalmozott máglyán farsangi álarcok és álruhák, játékkártyák, női piperecikkek, tükrök és parókák tömege társágában vetette oda a lángok martalékául a hangszereket, a latin és olasz poéták kéziratait, Boccaccio és Petrarca műveit és kora festőinek alkotásait.

Hogy Savonarola, a dominikánus szerzetes, nem egyéb, mint a kereszténység hajdani plebejus áramlatainak időszerűtlen és torz kísértete, aki a XV. század gazdag polgárosult Olaszországában nem játszhatta Luther, hanem csak Don Quijote anticipációjának, a vallási mítosz Don Quijote-jának szerepét?

Ez igaz és ép erről van szó: a mítosznak arról a képességéről, mellyel túléli a maga idejét és százados és évezredes civilizációk közepette is egyszerre eruptive, ősi vadságában törve ki pusztítón bizonyítja, hogy lappangva s csak a kritikus alkalomra várva mindig is itt volt, megmaradt hatalomnak.

S nincs semmi titokzatos és rejtelmes ebben a halhatatlanságban. A civilizált állampolgár úgy tesz ugyan, mintha biztosan állna a maga lábán, de ez a látszólagos biztonságérzése meglehetősen ingadozó. Voltaképp keresi a biztonságot és ha azt is hiszi, hogy elérte, titokban szűkül, hogy nem veszíti-e

el majd újra. Gyanakszik és fél és szeretne nem félni. A biztonság keresése csak a menekülési szükségletnek egyik megnyilvánulása, mert az élet és a világ tele van ellenséges hatalmakkal. Nincs, amiben véglegesen bízni lehetne. Mítikus és patétikus vallási, társadalmi és politikai fantazmagóriák ebből a latens lázas állapotból születnek és ez az, ami ezeket a fantazmagóriákat a körülményeknek megfelelően különböző virulenciával életben is tartja. A civilizáció és a civilizált formák által eltakart lappangó pánik ellen nincs jobb orvosság a hitnél, a patétikus nagy érzelmek mámoránál, melyeket mítoszok táplálnak és melyek ugyanúgy a mítoszokat táplálják.

Amit Engels rendkívül találóan a „vallási reflex” és „a vallási reflex tevékenysége” nevével jelöl meg, az nem egyéb, mint ép ez az emocionális készség, mellyel a még látszatra racionális és civilizált emberek és embercsoportok is martalékkául esnek nem annyira egy meghatározott mítosznak s nemcsak a vallási mítosznak, hanem általában s legfőképp minden az objektív valóságot torzítva és hamisan tükröző legkülönbözőbb politikai és kulturális mítosz megrészegítő varázsának. Egyszerre mintha csak nem is modern városokban, aszfaltozott utcákon, komfortábilis és higiénikus berendezésekkel bővelkedő, többezeréves civilizációban élénk, „a vallási reflex” és „a vallási reflex tevékenysége” erősebbnek bizonyul minden megismerésnél: babonák, előítéletek, rémek és trémképek s velük együtt egy minden civilizációt megelőző, barlanglakó mentalitás dühei és szenvedélyei támadnak fel, rajzanak sűrűn és sötétítenek el minden emberi horizontot.

Vajjon az ilyen meglepő, de periódikusan megismétlődő recidiváknak a ténye nem azt bizonyítja-e, hogy az úgynevezett normális, békés, civilizált hosszabb vagy rövidebb időközök maguk se lehetnek oly normálisak, békések és civilizáltak, mint amilyennek látszanak vagy feltüntetik őket? Nem szintén csak előítéletek, nem a fantómok emberi öntudaton való uralmának a következménye-e, hogy normális, békés és civilizált állapotként fogadunk el olyan állapotot, melyet csak erőszak tart fenn és amely abban az órában kibíratatlannak tűnne, amint az ember a más emberek szenvedése iránt annyira érzékenyvé válna, mint amennyire „normálisan” érzéketlenül tekint el fölötte?

De mért nem éli át az ember az embertelent, mint embertelent, s az esztelent, mint esztelent; miféle fantómok állnak a valóság és az öntudat közé annyira, hogy végül maga a valóság vitathatóvá, fantomatikussá válik s fantomatikussá válik vele együtt maga az emberi szubjektum is?

A renaissance idején a vallási mítosz megszállottja, Savonarola törli a társadalmi értékek ranglistájáról a művészetet. A XX. században is épúgy, mint a történelem minden válságos nagy fordulata előtt és alatt, amikor újra nekifeszül az emberi akarat, hogy lerázza magáról a magakovácsolta béklyókat, szellemiekben az öröklött mítoszok hatalma az, amibe mindenek előtt megütközik az új, emberibb életre törő ember. Nem lehet másként. Hogy az ember meg akarja és meg tudja változtatni a körülményeket, melyek között él és az emberek viszonyát egymáshoz, annak előfeltétele, hogy tisztán egész

meztelenségében, úgy lássa a valóságot, mint amilyen, minden abszurd ellentmondásával. Meg kell tehát szüntetni a szakadékot a valóság és a tudat között, ez pedig azt jelenti, hogy le kell rombolni a látszatokat, a megfélemlítő, megfélemlítő, félrevezető tényeket és lehetőségeket, magát az embert meghamisító áligazságok és álkötelességek, egyszóval az öröklött mítikus káprázatok zsarnoki hatalmát. S mint Plátó óta annyiszor, megint törvényszerű következetességgel együtt jelenik meg a tudat világosságát megrontó látszatokkal való leszámolás akarata és a képromboló szenvedélyes akarat: leszámolni a művészettel. Minden előítélettel, minden szokással és minden hagyománnyal szakítani akaró, őrjöngéssé fajuló buzgó vággyal, hogy rátaláljanak a leplezett, az igazi, a legmeztelenebb igazságra, szembesítik a művészetet a tapasztalati valósággal — csak azért, hogy a tapasztalati valóság minden mítosztól, minden szépítő és torzító látszattól megtisztítva mutatkozzék meg. S groteszk és tragikus, hogyha az, aki ezt a műveletet végzi, maga is művész, mint Tolsztoj, aki ép ezért csak azon az áron „likvidálhatja” a művészetet, hogy minden érzéken és minden hajlamán és a saját intelligenciáján erőszakot követ el ennek érdekében s a hitben, hogy a mítosz hatalma az, melyet így s csak így gyűrhet maga alá. S miközben azt hiszi, hogy mítikus hatalmak alól szabadítja fel az emberi tudatot, minden szavával azt bizonyítja, hogy ő maga egy a civilizációval szinte egyidős, leghazugabb és legembertelenebb társadalmi és kulturális mítosz áldozata.

Tolsztoj, aki vissza akar találni a hamisítatlan, ártatlan és tiszta emberhez, a művészetben véli felfedezni az egyik legfőbb akadályt.\* Szerinte a jó, tehát az igazi művészetnek előfeltétele, hogy a művész megértse, hogy „szakítanunk kell azzal, hogy a művészet célját a szépségben, vagyis az élvezetben keressük.” Alapvető hiba, hogy „a művészet fogalmát eddig mindig a szépségre alapították” — amit ma művészetnek neveznek, az „oly érzelmeket közvetít, melyek csak a kiváltságos osztályokat érdeklik, a többi ember számára pedig közömbösek és teljességgel érthetetlenek.” Ez a „rossz művészet” „az affektációt, a homályt, a zavarosságot, a tömegek számára való hozzáférhetetlenséget tekinti művészi erénynek. Byron, Leopardi, Heine a gazdag osztályok művészei” és „nem fejeznek ki egyebet, mint a hiúság, nemi vágy és

\* „Minden nagy városban óriási épületeket emeltek múzeumok, akadémiák, konzervatóriumok, színpadok és hangversenyek számára. Száz meg százezer munkás, ács, kőműves, festő, asztalos, kárpitos, szabó, fodrász, ékszerész és nyomdász egész életét azzal tölti, hogy a közönség művészi igényeit elégítse ki... Száz meg százezer ember az életét gyerekkorától fogva a célnak szenteli, hogy lábszárait gyors mozgathoz szoktassa, a zongora billentyűit vagy a hegedű húrjait gyorsan érintse vagy a tárgyak külsejét és színét utánnozza, vagy a kifejezések természetes rendjét felforgassa és minden szóhoz olyat keressen, mely hozzá hasonlóan hangzik. És mindezek a gyakran tisztességes és nagytehetségű, mindenféle hasznos foglalkozásra alkalmas emberek ezzel a szakszerű és butító foglalkozással emésztik fel magukat... s korlátolt eszű, hiú és az élet minden komoly megnyilvánulása iránt érzéketlen embereké válnak... Művészi civilizációnk az emberi élet lealacsonyítása... Kinek van mindebből haszna?”

életunság három érzelmét". Baudelaire, aki „hibás metaforákat és értelmetlen szavakat halmoz egymásra, érzelmeket fejez ki, melyek nem szépek és általában hétköznapiak és alacsonyok... Manet, Monet, Renoir, Liszt, Berlioz, Brahms, Strauss, Wagner, Beethoven, Goethe, csupa hazug előítélet...”

Miként jut Tolsztoj „a jó” és „a rossz” művészet kategóriáihoz, az érték-ítéleteihez és követelményeihez a művészettel szemben? Honnan szedi a mértéket, mellyel „Sofoklest, Euripidest és Aristofanest kezdetlegesnek és gyakran értelmetlennel”, Michel Angelo Utolsó ítéletét pedig „képtelennel” találja? Fantómtól szedi a mértéket, a fantómtól, melyet az antik idők óta a modern romantikáig a művészet és ékesszólás legkülönbözőbb eszközeivel propagáltak, fantómtól, mely nem kevésbé képzelet szülte, mint a fehérruhás angyalok és a négy szárnyú és négyarcú cherubok, a mértéket a fantómtól szedte, mellyel kezdve az antik Róma civilizációjától megcsömörlött Horatius-tól a pápai udvarnak kiszolgáltatott Michel Angeloig — „*In lode della vita rustica*” — és a maga lelki és testi nyavalyái közt vergődő Rousseautól a Goethe boldogtalan ifjú titánjáig, Wertherig, annyian áltatták magukat, a fantómtól, melyet közben egy rossz, de kapós belletrisztika századokon keresztül népszerűsített és népszerűsít; a fantómtól, melynek neve „a természet egyszerű gyermeke”, „az egyszerű, de romlatlan paraszt”, „a falu nemes és egészséges ösztöneiben csalhatatlan népe”, „a falu romlatlan erkölce és ízlése, természetes, mély vallásossága, veseszületett szellemi világsága, lelki nemessége, benső gazdagsága, egyszerűsége, szépsége, őszintesége” és általában a természet, mint minden erény forrása...

Ennek a nagy humbugnak a megteremtésében valóban bűnös a művészet. Mikor azonban Tolsztoj az embert elvakító és eltorzító mítoszok ellen való küzdelmében az embert a művészet hamis varázsától akarja felszabadítani, akkor, és ép akkor, ő maga groteszkül mélyen benne lábol a mítoszok méregpárás szellemi mocsarában és minden tőle telhetőt megtesz, hogy odavonjon másokat is, mindenkit, akik a tudatot megtévesztő fantomok hatalma alól keresik a szabad kilátást a valóságra.

„A nagy műalkotások csak azért nagyok, mert mindenkinek hozzáférhetőek és mindenki megérti őket... Egy jó és magasrendű műalkotás érthetetlen lehet ugyan, de nem az egyszerű és még romlatlan parasztnak, mert az a legmagasabbrendű dolgokat is megérti... A művészet, melyet tömeg nem ért meg, az egyszerűen rossz művészet vagy egyáltalán nem is művészet.”

A rossz és a jó művészetnek ez a tolsztoji felfogása, a kultúrátlanságnak ez a tolsztoji apotheozisa nem maradt elszigetelt egyéni eltévelygés. Voltaképp anticipációja volt a proletkultnak, mely ahelyett hogy az emberiség máig legnagyobb szociális forradalmának — a proletárforradalomnak, tehát a felszabaduló emberiségnek a szellemét fejezte volna ki, a szellemet, mely minden nemzeti és társadalmi, tehát minden osztálybéklyó szétfőréséért lázad, annak a „vallási reflexnek” volt a megnyilatkozása, mely kitáruló mérhetetlen távlatok elé állítva, a gondolatot nyomban isteneknek rendei alá, a deifikált „romlatlan” parasztnak és munkásnak, a deifikált proletárnak és prole-

társztönnek mint a jó és rossz művészet valósággal transcendentálisan legfelsőbb és változatlan s egyben forradalmi mértékének.\*

Lenin, aki eléggé titáni ember volt, hogy ennek az egész földi planéta történelmének kitörülhetetlenül új kezdetet, irányt és meggyorsított tempót adjon, maga Lenin hiába szegült ellene a proletkultnak, a proletkult nála is erősebbnek bizonyult. És „a forradalmi művészet”, mely végül is és a forradalmi államhatalom jóvoltából győzött — proletkult, charkovi vonal vagy szocialista realizmus változó elnevezései alatt, de győzött, lényegében és általában nem egyéb, mint győzelem a művészetben, vagyis azon a művészen, aki ép mert forradalmár, nem veti alá magát semmi más objektív értéknek, mint annak, melyet a saját élménye és a saját maga életről alkotott víziója szab meg neki.

Lehetséges-e azonban a véres mítoszok és a mítoszoknak ebben a véres világában más, effektive forradalmi hatású művészet, mint az, mely a mítoszszal való harcot egy másik mítoszra, az ellenmítoszra apellálva vívja?

Lehetséges-e művészet, mely áttörést jelentsen minden mítosz világán, kitörést a mítoszok atavisztikus világából?

Lehetséges-e művészet, mely a mítosszal — minden mítosszal — a valósággal, a politikaival, de a kulturális mítoszok tömegével is úgy állítja szembe a meztelen emberit, hogy ez a meztelen emberi igazság, ép az emberinek ez a végső, sőt kétségbeesetten elszánt őszintesége aktív és konstruktív forradalmi cselekedet legyen?

A kérdés, mely ebben a tárgyilagos formájában elméleti jellegű, szubjektíve a művész számára a legdöntőbb kérdést jelenti, élete központi erkölcsi kérdését, mellyel ép azért, mert csak egyénileg és gyakorlatilag oldható meg, nap-nap után viaskodnia kell, nap-nap után gyakorlatilag kell fölébe kerelkednie.

Hogy az ember az ő egész egy életén át mást se tegyen, mint szavakkal vagy hangokkal vagy színekkel vagy kőtömbökkel viaskodjék azért, hogy őket, az idegen és közönbös anyagot, a saját legszemélyesebb emóciói ihletett és átlelkedült hírnökeivé tegye, ez a művész egész életét abszorbeáló monománikus tevékenység az emberek égető létszükségeihez, gyakorlati céljaihoz és küzdelmeihez mérve céltalan, szükségtelen, felesleges és egészében gyermeces időtöltésnek tűnik. A művész olyan munkás, aki szakadatlan koncentrált fáradhatatlansággal csupa haszontalan dolgot termel. Hogy élete feladatául ép „ez a haszontalanság” jutott ki neki, ez magában a művészetben nem ütközne benső ellentmondásba, nem igényelne sajátos erkölcsi erőfeszítést, hogyha időillikus korszakban élne, melyben nem ign akadna kínos kontrasztokra és melyben többé-kevésbé mindenki zavartalanul élhetne a maga kedvteléseinek.

\* Lukács György még 1935-ben is „Tolsztoj és a realizmus fejlődése” c. tanulmányában így ír: „Hogy a népiesség a legfontosabb kritériuma a nagy művészetnek, hogy a népietlen művészetnek művészként el kell pusztulnia — ez a tolsztoji esztétika plebejus humanizmusának örök életű öröksége.” (Ritkítás tőlem).

De ép itt a bökkenő. Ha XIV. Lajos udvara vagy egy-egy német fejedelemség nemesei sőt polgárai is, vagy a XIX századbeli nagy polgári prosperitás haszonélvezői úgy találták, hogy nagyjában és egészében szerencsés idillikus korszakban élnek, s ha voltak is zenészeik, képzőművészeik és költők, akik magukévá tették a meglévő állapotnak ezt az idillikus szemléletét — mennél jelentékenyebb azonban a művész alkotóereje és ennek megfelelően mennél fejlettebb a szenzibilitása, annál inkább fog még a történelem viszonylagosan harmónikus szakaszaiban is csalhatatlan biztonsággal rádöbenni — és rádöbenteni — a valóság diszsonáns motívumaira, ép azokra az elemekre, melyek destruálják az idillikus látszatokat.

A művész, aki per definitionem a látszat buzgó keresője, teremtője és istenítője — paradox módon ép a művész mennél nagyobb, mennél inkább képes a művészi látszat megteremtésére, annál kevesbé vesztegethető meg hamis látszattal, annál meglepőbb és megrendítőbb a valóság tükröző látomása.

S mint a kimondott szóban a némaság feletti győzelem, a márványból formált meztelen ifjú test vagy akár a vászonra varázsolt gyümölcsöstál szépségük nyugodt sugárzásában a rútat, a pusztítást, a fájdalmat legyőző művészi alkotóerő ünneplő ünnepe. A művész mindig valami ellen, valami ellenére, mindig dacolva művész, a műalkotás pedig mindig külső és benső elentmondások összeütközéséből, mindig harc árán születik, mindig győzelmesen megharcolt harc eredménye; s nemcsak az anyaggal, hanem a művész önmagával való viaskodásának is eredménye, a maga saját munkájához való kétségekkel terhes viszonyának ellenére létrejött megvalósulás.

Viszonylagosan idillikus korszakokban is tehát a kor konstruktív, optimisztikus elégedettségével és önelégültségével a művész a valóságról alkotott saját egyéni vízióját állítja szembe. Hogy ezt kifejezetten polemikus hangszínyal teszi-e, mint Euripidesztől vagy Arisztofanesztől Brueghelig és Rabelais-tól Baudelaire-ig, Daumierig és Dosztojevszkijig, vagy mint más nagyok és legnagyobbak moztartian, a maguk szuverén benső harmóniáit megszólaltatva s kozmikus nosztalgiával fejezve ki az adott hazákban való emberi hazátlanságot — századokon és évezredekken át tart a közös lényeges motívumuk: nemcsak nem akceptálják idilliként koruk valóságát, hanem — ki-ki a maga egyéni módján — a korról, mely mindig kötelezőnek tekint meghatározott mértékeket, előítéleteket, véleményeket, értékítéleteket és hagyományokat — a korról, mely valamiképp mindig „kosztümirozza” magát, a művész szembeállítja az igazabbat, a meztelenebbet és ép ezért a művész a korhoz való viszonyában destruktív. Nem lehet más, mert a művészet a szubjektivitás jogának és követelésének a kifejezője, egy szubjektivitásé, mely már intenzitásánál fogva is kezdettől fogva konfliktusban él az objektív és szabályozott általános valósággal. Még akkor is, amikor a művészet, mint vallásos művészet, látszólag csak az általános uralkodó egyházi mítosznak orgánuma, ép a művészet-től elválaszthatatlan intenzív szubjektív elem által túlmutat és átcsap a pusztán konstruktív igenlés határain. S minthogy mindmáig nem volt a történelemnek egyetlen olyan korszaka sem, mely ne lett volna a nem-emberi és mítikus

aureolában fellépő hatalmak süket uralma a spontán emberi szükségletek és vágyak felett, a művészet, mely ép a szubjektív emberinek eruptív manifesztációja, a művészet minden időkben utopisztikus és destruktív s még ha formailag nem is, ha formailag apologetikus is, léténél fogva mindig egyben polémikus is az objektív valósághoz való viszonyában.

Lehetséges-e azonban művészet, ha a korban uralkodóvá vált mítosz és a művész között még az az érintkezési pont is hiányzik, mely minden polémia-nak előfeltétele? Mi történik a művésszel akkor, ha magának a kornak pokolivá váló valósága, a pokolivá vált földi valóság maga aányira egyértelműen pokolivá válik, hogy maga tüntet el, maga tesz lehetetlenné minden hamis látszatot, maga végzi el azt a minden művészi fantáziát megszégyenítő lemez-telenítést, mely egyébként, más korokban, a művész egyik lényeges funkciója?

Dosztojevszkij genialitása, hogy egy elkényeztetett dámácskán, a hisztérikus kis Lízán „a kis démonon” keresztül szólaltatja meg a művészet és a művész legkínzóbb erkölcsi kérdését, a kérdést, mely már azzal is, hogy az ember tudatában felhangzik, fundamentumokat remegtet meg, az egész eddigi civilizáció, a mi mítikus civilizációnk fundamentumait. Mert míg az egész civilizáció azon épül, hogy vannak emberentúli vagy emberfölötti mítikus értékek, melyekért fel kell és fel szabad áldozni az embert, a kis Liza megütközik azon, hogy lehetne valahol egy gyerek, talán csak négy éves, akit kínoznak, akit előbb megcsönkítanak, aztán a szoba falához szögezve kezét és lábát keresztrefeszítik — s mégis, minden továbbra is a régi módon, mintha semmi se történt volna, tartana tovább. A kis Lízának elég annyi, hogy a babonáknak és a kegyetlen erőszaknak ebben a vad világában előfordulhat és előfordul védtelenek, még inkább a legvédtelenebbek, tehát a gyerekek kínzása. Hogy az adott pillanatban ez hol történik, melyik országban, az ország melyik helységében vagy az ő saját városa melyik utcájának melyik házában, tőle távol vagy a szomszédban-e — fantázia kérdése, hogy a messze milyen messze van vagy fordítva, hogy a közel milyen kevéssé érint valakit közelről. Az emberi deformáltság biztos jele a fantáziának az a hiánya, mely miatt a deformált ember nem látja, amit lát vagyis képes „nem szívére venni”, nem éli át még azt se, ami az orra előtt történik. Ebben a mi világunkban a deformált ember a normális, s ahhoz, hogy képes legyen az ember nem deformált, hanem emberi értelemben normális fantáziával emberien reagálni a valóságra, lényegesen el kell ütnie a normától, félkegyelműnek kell lennie, mint amilyen Miskin herceg vagy hisztérikusnak, mint a kis Liza — illetőleg a normálist a költő nem tudja már másképp érzékeltetni, mint eltérve a hétköznapi normától.

Liza Kochlakova, aki nyilván csakugyan szereti az ananász-befőttet, képzeletben, képzelet erejével semmissé tesz legalább is időnként és bizonyos vonatkozásokban minden térbeli távolságot.

„Igen! Olykor azt hiszem, hogy én magam feszítettem keresztre a gyereket. Itt függ előttem és nyög, én pedig szembe ülök vele és ananász-befőttet jeszem. Nagyon szeretem az ananász-befőttet. Maga is?”

Nem csoda, ha „olykor azt hiszi”, hogy ő maga feszítette keresztre a gyereket, hiszen szemben ül vele és ananász-befőttet eszik mert azt nagyon szereti. Ezen a helyen azonban legfontosabb a kérdés, a rövid két szó: „Maga is?”

A kérdés valójában állítás. Maga — mindannyian a magunk ananászával elfoglalva, ha nem is békés, de tétlen szemlélők vagyunk s pusztán ez a tétlenségünk nemcsak az áldozattal való szolidaritás megtagadása, hanem passzív cinkosság, a bűnrészesség egyik s hozzá még legelterjedtebb formája.

Itt az a fantázia szólal meg, melynek egy az emberi szolidaritás és az egyéni felelősség tudatán növekedett erkölcsi szenzibilitás szabja meg az irányát. Ez az erkölcsi szenzibilitás olyan fokú, hogy minden nem-emberitől, minden mítikus fétistől függetlenül, spontánul reagál az emberi szenvedésre, az élő emberre és az emberire. Ez az erkölcsi szenzibilitás természetesen nem azért érdekes, mert az elkényeztetett dámácskát megzavarja az ananász élvezetében. Az elkényeztetett dámácska a maga kis személyében magának a művészenek s annak a forradalmi művészenek életproblémáját fejezi ki, akinek számára a szép elválaszthatatlan az emberitől, tehát esztétikája elválaszthatatlan a rút és rossz ellen való lázadás erkölcsi impulzusától, a művész problémáját fejezi ki, akinek esztétikai szenzibilitását az emberi szolidaritás és az ember sorsáért való egyéni felelősség élménye inspirálja és irányítja.

Mi marad, mi tennivalója, mi adnivalója marad még azonban a művészenek, az emberi szónak — annak a költőnek, akinek művészetét az emberi szolidaritás élménye inspirálta és inspirálja — mi adni — én tennivalót tud még magának találni, mi módon manifesztálhatja az ő emberségét és az emberséget a költő egy korban, melyben az embernek és emberinek megkínzása a Golgota, nem önkínzóan érzékeny fantázia lázálma, hanem ezer változatban valóság, a vér és föld, a faji és nemzeti nagyság mítosza új diadalmas egyházának hivalkodón hangos valósága?

Adhat-e még a művész valamiféle értelmet a saját művészi tevékenységének, az igazság fogalmának, a szépségnek és általában a szellemnek vérvívó mítoszok diadalmas feltámadása és gépesített, a technika legtökéletesebb eszközeivel rendelkező uralma korában, egy korban mely a maga hétköznapi kitárulkozó valóságával egy Bosch minden motívumát, minden ihletett rémlátását gyermekdedül gyanútlan, a valóság förtelmeihez képest ártatlan fantázia apró játékkává degradálja?

Mit ér a szépség és a szellem, mit ér maga az ember?

A citeaux-i Arnaud apátnak, minden egyház és minden presumpatív egyház vagyis szekta képviselőjének, úgy a középkori, mint a XX. század mítosza szempontjából a kérdés értelmetlen, tárgyitalan, nem helyénvaló, sőt már azal, hogy ezt valaki kérdésként veti föl, felségsértést követ el a mítosszal szemben. A szépség és a szellem és az ember értéke — a mítosz szempontjából — pusztá fikció, egyedül a mítosz az, ami a szépséget, a szellemet és az embert értékessé, értéktelenné vagy éppen káros és kiírtandó tényezővé teszi. Nem maga az élet, hanem az élet a mítoszáért, azaz a halál a mítosz dicső-



ségéért, csak a mítosz a végső érték. Nem az agy, hanem az agyrém az egyedüli értékmérő.

Mióta emberi szellem lázad a nem-emberinek és embertelennek zsarnoksága ellen, a gondolat első szabad felvillanásától egész Marxig vagy Leninig, minden forradalmi szellemi aktust a sejtelem, illetve megismerés bűjtogat és hevít, melyet a mítoszellenes protagoraszi axioma úgy formulázott meg, hogy „az ember a mértéke minden dolgoknak, a létezőknek, hogy vannak s a nemlétezőknek, hogy nincsenek”. Az, hogy az ember a mértéke minden dolgoknak, a tudat, hogy így van és a követelés, hogy így legyen, többé nem tűnt és nem némult el és az emberi szellem heroikus történetében a művésznak jutott ki a szerep, hogy ha Dante módján a pokolban jár is, kitartson a legkülönbözőbb változatokban ép amellett az emberi mellett, mely a létező és nemlétező dolgok mértéke. Ezt teszi a művész — szubjektivitása erejénél fogva — még akkor is, ha személyszerint mint a görög tragikusoknak vagy Dantenak, koruk mítosza szabja meg objektív láthatárukat.

A mai forradalmi művész a művészet eme nagy évezredes tradicionális emberhez való hűségének tudatos örököse és vállalója a mítosz ellen való ősi küzdelemben.

