

A modern művészetelmélet és műbíráló néhány problémája

Miodrag Protić

A modern esztétika és a korszerű műbíráló egyik legfőbb — s kétségtelenül helyes — elve az, hogy a műalkotásokat a maguk benső, minden mástól független értékeik alapján kell elbírálni. Ehhez az értékeléshez azonban mindenekelőtt arra van szükség, hogy teljes mértékben fölfogjuk, megismerjük a műalkotást. Már pedig ez nyilvánvalóan lehetetlen anélkül, hogy a művet vonatkozásba ne hozzuk a világgal, a társadalommal, a korrall — annál is inkább, mert az a bíráló, amely pusztán a műalkotás anyagi és szellemi tulajdonságaival foglalkozik, nem küszöböli ki, sőt, továbbélteti a forma és tartalom klasszikus kettősségét. Bármennyire különbözzenek is egymástól más szempontokból ezek a bírálatok, igen gyakran mégis egy emlőből táplálkoznak: a műalkotást mindentől független ténynek tekintik, s figyelmen kívül hagyják az okokat, amelyek ezt a tényt — a műalkotást — minőségileg megszabták. Ilyenkor olyan általánosságból indul ki a bíráló, amely — a művel, az alkotás vizsgálatával és értékelésével kapcsolatban — igen gyakran aprioriként hat. A műalkotások elmélyülő elemzése azonban visszafelé is hathat — és valójában hat is — oly értelemben, hogy a kiindulópontul vett általánosságot helyreigazítjuk, megállapításainkat összhangba hozzuk az elemzés eredményeivel és a tapasztalatokat megelőző értékelést tapasztalatokon alapuló megállapításokká változtatjuk, s ilymódon eljutunk a reális értékelésig. Ez a mód is egy benső

művelet folyamánya, s az elemzéssel együtt a műalkotás keretein belül marad. A teljes elemzés ugyanis nemcsak a külső, rögzített tényezőket és a belső, mozgékony elemeket vizsgálja, hanem a kor, a környezet és a társadalom hatásait is figyelembe veszi, s — mint már hangsúlyoztuk — csak ilyen vizsgálat után és alapján juthat el a bíráló a mű helyes értelmezéséig és reális értékeléséig.

Teljesértékű bírálati módszer kidolgozásához, s ahhoz, hogy megállapíthassuk valamely műalkotás valódi jellemvonásait, előbb igen sok kérdéssel tisztába kell jönnünk, amelyek a formának tér- és időbeli, továbbá az anyaggal kapcsolatos létezésére, nemkülönben a műalkotás teljes megismerésének és helyes értékelésének lehetőségeire vonatkoznak. Ez alkalommal nem foglalkozhatunk minden idevágó problémával, csupán néhány kérdésre térünk ki.

I.

A KÉP ÉS A VILÁG

Milyen kapcsolatban áll a modern kép és a modern világ, mennyiben tükrözi a kép a világnak, milyen mértékben tekinthető a világ a kép kiindulópontjának — ezek a kérdések merülnek föl elsősorban a korszerű művészettel kapcsolatban.

Az európai művészet, a reneszánsztól az elmúlt század végéig, alapjában vé-

ve realista volt, céltudatos, leggyakrabban hangoztatott elve pedig a természethez való hűség. Ezzel az európai fölfogással szemben Ázsia művészete a gondolatnak, az eszmének adta az elsőbbséget és a szellemi kifejezőerőre helyezte a hangsúlyt. Néhány kínai értekezés az V. századból származó »A festészet hat alapelve« és XI. századbeli »Ertekezés a tájképről« a szellemet helyezi előtérbe, s a természethez való hűség a második, sőt a harmadik helyre szorul. Már az elmondottak alapján is megállapíthatjuk, hogy a művészet régtől fogva ismeri mindkét lehetőségét: azt is, amelyik a külső, való világot, és azt is, amely a belső, megfoghatatlan világ helyei előbbre.

A realista művészet európai forrásai azonban századunk folyamán elapadtak. Ez a művészet az ember és a világ egyensúlyát jelentette és föltételezte, viszont a világ — és vele együtt az ember is — hatalmasan megváltozott, képletesen szólva: új csillagokat és új földrészeket fedeztek föl, a hajdan megingathatatlanak vélt szintézis a borotvaéles kriticismus és a modern szellem fürkésző, szenvedélyes elemzésvégya előtt porráomlott. A klasszikus egyensúlyt utólérte elkerülhetetlen sorsa: megíngott.

A törés nyilvánvaló, a változás szemellátható. Coubet azt mondta, hogy azért nem festett angyalokat, mert sohasem látott egyet sem. Goya Caprichos-ai az ellenkezőt vallják: az a művész érdemel figyelmet és elismerést, aki ki tudja fejezni a csupán képzeletben élő formákat és dolgokat. Ez a megállapítás — amely Goyának »az utolsó régi és az első modern mester« címét adta — a modern művészet nyitányának tekinthető. A művészi egyéniség és velejáruinak dicsőítése a tárgyilagos, a valószerű felől az egyéni, az eszmei felé billenti a mérleg nyelvét. A modern művészetet már sokkal jobban érdekli az, hogy milyen az emberben élő világ, mint az, hogy milyen ez a világ — az embertől függetlenül. Ez azonban nem föltétlenül az élet, a külső világ tagadása — annál kevésbé, mert hiszen a szubjektív és az objektív valóság nem függetlenek egymástól, hanem egymást föltételezik: az első a másodiknak a kisugárzása.

A művész tehát — számos és bonyolult, az itt adott szűk keretek között kivizsgálhatatlan okok miatt — többé nincs abban a lelkiállapotban, hogy vászna felszínén a külvilág felszínés képét reprodukálja, s elunta már, hogy az önmagában hordozott harmóniát,

gondolatait és érzéseit továbbra is leplezgesse, valahogy megalázónak érzi, hogy szüntelenül a színpalak mögött rejtőzködjék és a maga egyéniségét a megfestett motívum egyéniségével állcázza. És amikor — idővel tudomásul vette, hogy a mű értékét nem a téma értéke adja meg, hanem saját alkotóereje, rádöbrent arra is, hogy nem kell magát föltétlenül alávetnie a természetnek: az utánzás elveszítette minden vonzóerejét. Az alkotó »belső szükséglete« kilépett a színpalak mögül és mint az alkotás színpjátékának főszereplője, az előtérbe lépett.

Hogyan tört ki ez a forradalom? Milyen részük volt benne a külső, társadalmi és gazdasági tényezőknek, s mennyiben járultak hozzá a művészet terén szerzett — előbb mennyiségileg halmozódó, később dialektikus ugrásként minőséggé változó — tapasztalatok? Ha válaszolunk ezekre a kérdésekre, mindjárt világos lesz előttünk, hogy a modern művész nem a világ tagadását jelenti. Ellenkezőleg: teljes igenlése a világnak, teljes igenlése a világ méreteinek. Világos lesz előttünk, hogy az élet sokkal bonyolultabbá, sokkal gazdagabbá vált, az új tapasztalatok pedig sokkal meglepőbbek és többértékűek, semhogy a régi szabályok, formulák fennmaradhatnának.

Igen, így van. De — mert a művész személye ilyen nagy súllyal esik latba, nagyjelentőségűnek kell lennie annak is, amiben és amivel ez az egyéniség kifejezésre jut: a külvilágnak is. Ezt a tételt bizonyítják korunk legnagyobb művészei: Picasso, Rouault, Klee, Chagall, Matisse és Braque.

Ma már elmondhatjuk, hogy a műalkotás egyénivé és ezáltal tárgyilagossá válása történelmi tény. A nagy stílusok ideje lejárt, helyükbe az egyéni stílus lépett. Az egyéni stílus, amelynek azonban mégis vannak közös jellemvonásai: lázadás a szürke akadémiai normák és a kollektív meggyőződések ellen. A forradalom jellegzetes sokrétűsége és egyetemes jellege bizonyítja, hogy a művészet fejlődésének történelmében a fokozatosságot, az egymásutánt a koegzisztencia váltotta föl. Úgy is mondhatjuk, hogy a modern művészet a korok sokféle rétegeit egy síkba vetítette, s ebben az értelmében úgy vehetjük, hogy a korszerű művészet a múlt utószava és előszava a jövőnek. Az Altamira-barlangtól da Vinci-ig és da Vincitől Malevicsig szerzett tapasztalatok szinte egyszerre, egy történelmi pillanat alatt elkoptak, úgy hogy ma már minden

föltártnak, megállapítottnak látszik, elsősorban az, ami remek és nagy.

Amint a belső imperativuszok különböznek egymástól, úgy térnek el egymástól a külső megnyilvánulások is. A modern művészet kaleidoszkopjában száz, színben, formában törik meg a világ képe. A modern festmények, — akár kifejezésformának, közlésmódnak, akár hedonista önkielégülésnek tekintjük is, s noha egy belső dialektikus folyamat erejével teljes mértékben igénybe veszi a művész egész egyéniségét — mégis van határozott uralkodó jellemvonása. Az alkotóművész lényének sokféle perizskopjával: tudatával vagy tudatalatti lényével, értelmével vagy érzéseivel, képzelőerejével és intelligenciájával fogja föl az élet leghitelesebb, tömör képét. Így áramlik az élet szakadatlan változatokban és mozgásban, s nyilvánul meg a legkülönfélébb alakokban és lehetőségekben. Hol líra volt (Utrillo), hol gráma (Rouault), életmámor (Bonnard), pompás költemény (Matisse), dűsképzletű mese (Chagall), sejtelmes költészet (Klee), hol mindez együtt (Picasso).

A ma alkotóművésze mindezt vagy realitás eszközeivel, transzponálásával fejezte ki, vagy nélküle a realitás megkerülésével, pusztán vonalakkal és színekkel. A két kifejezőmód két ideológiát képvisel, a modern művészet két forrását jelenti: az ábrázolót és az absztraktot. Mindkettőnek megvannak a maga — gyakran szögesen ellentétes — áramlatai. Mindkét eszmeiségnek vannak romantikusai és vannak klasszikusai, rajongói és entellektüeljei. Míg azonban a valóság és a külvilág jelentőségének kérdését, pontosabban a tárgyak funkciójának problémáját — ha más és más szemszögből is — valamennyien fölvetik, az absztrahálás végső következtetésének, a képnek ősi formává, jelképpé, jellel való egyszerűsítésének kérdését már csak az absztrakto teszük föl. Ez a két kérdés vezet el bennünket — keresztülhaladva a modern művészet mikrokozmoszán — a modern művészet és a mai világ viszonyának megoldásához.

Minthogy a természet utánzása már az ábrázoló művészet számára sem cél, már ez a művészet is teljesebb világképre törekszik, új szintézis után kutat, tárgy a vonallal és a színnel együtt csak eszközzé vált, a kép teljesebb kifejezőeszközzé, amelynek segítségével a művész vallomást tesz a világhoz való egyéni viszonyáról. A tárgyat már csak a művészi kifejezőmód funkcióján át nézi a művész és nem

ettől függetlenül. Nem a kifejezőmódot alkalmazza a tárgyhöz, hanem a tárgyat a kifejezőmódhoz.

Másrészt: azzal a folyamattal párhuzamosan, amely a képet vonalak és színek elvont harmoniájává, majd csupán jelképpé alakítja át, ezzel a meglepő, gyökeres és a klasszikus fogalmától messzire eltérő változással kapcsolatban szükségessé vált a képzőművészet egyes ágainak új, világos meghatározása, majd nyomban utána: a művészeti ágak új osztályozása. (Különösen időszerűvé teszi ezt a kérdést Brankusi »Repülő madarai« körül lejátszódott pör, amelynek folyamán az Egyesült Államok vámhivatala — az eddig érvényes meghatározások alapján — kétségbe vonta, sőt tagadta az alkotás szobor-voltát.)

Mindennek folytán lassanként új föltevés alakul ki: annyi sok kísérletezés és annyiféle tapasztalat után vajon lehetséges-e megteremteni a forma monumentális, vadonatúj rendszerét, vagy csak monumentális egyéni szintézist lehet majd kialakítani, amelynek új volta nem annyira a módszerben és a módozatokban, hanem az együttes hangszerelésben, egyéni érzésekben, a világ iránti különleges viszonyban fejeződik ki? Vár-e ez a korszerű, alig megteremtett rendszer erős egyéniségeket? Vajon más célok felé fordul-e ez az újkeresés?

Ezekre a kérdésekre csak a jövő adhat választ. Nem lehetetlen, hogy ez a folyamat, amely a megváltozott gazdasági és társadalmi körülmények következtében az »állványos« műtermi festészet, s vele együtt a független művészi egyéniség válságát jelenti, továbbá az a törekvés, amely a képzőművészetet egyesíteni kívánja az építőművészettel, az acéllal, a betonnal, a gépekkel — megfelel ezekre a kérdésekre. Csak ennek az irányzatnak a teljes győzelme jelentené a művészet — ideértve, természetesen a modern művészetet is — nagyszerű, fausztai korszakának a végét és egy új, ismeretlen, csak sejtésekben élő, de annál gazdagabb lehetőségű művészeti korszak kezdetét.

II.

A KÉPEK ÉS AZ IDŐ

A művész egyéniségének, érzelmeinek kifejezése: a műalkotás az idő tükröződése és terméke. Keletkezése egy-

beeshet a történelmi pillanattal, de járhat előtte és mögötte is. Ha egybeesik vele a szakadatlan változások végtelen sorának egyetlen mozzanatát látszik megörökíteni. Ha nem így van, lehet a múlt visszhangja, a jövő hírnöke: folytatás, vég vagy kezdet. Az idő fogalma a történelem fogalmához kapcsolódik, a történelem fogalma pedig a fejlődés és az időrendi sorrend fogalmát idézi.

Az idő rétegei közötti határokat azonban — ha a műalkotásokkal kapcsolatban vesszük szemügyre őket — csak egy elvont rendszerezés erőszakolhatja határozottakká. A valóságban homályosak, elmosódottak. Mert a műalkotás — születésének dátuma ellenére is — magán hordja a múlt jeleit és fény sugarakat villogtat a jövőbe: létének tere az egyetemes, három dimenzióban érzékelt idő. Nem mond ellent ennek a megállapításnak Fosijoko véleménye, hogy a történelem nem csupán egy irányban haladó, szakadatlan folyamat, hanem úgy tekinthető, a jelen lassú leülepedése, a művészet pedig »a mély időszertűségek egész skálájának transzponálása«.

A más és más történelmi korszakban keletkezett műalkotások párhuzamosan, egyidejűleg élnek. S habár egy idő által körülmésgyézett, meghatározott környezet kifejezései, az ember kifejezései is lévén — egyetemes jellegűek.

De ez csak egyik oldala a problémának. A másik oldal magának a művészetnek fejlődése, egy-egy stílusnak keletkezése és kialakulása felé fordul. Föltétlenül meg kell kérdeznünk, mi az oka, értelmé és következménye annak a viharos, meghökkenítő fejlődésnek, amelyet a festmény a mai napig átélt. Zeuxis szőlőfürtje volt, majd Malevics négyzete, naturalista majd absztrakt jelkép. És az élet ez esetben is hitelesítette a régi igazságot: létezni annyit jelent, mint változni.

Az idő és a művészet kérdését kétféleképpen lehet fölvetni és összesíteni, kétféle kérdéscsoportban, ha a műalkotás tartalmából, jelentőségéből, sorsából és általában a művészet ritmusból és mozgásából indulunk ki. Megkérdehetjük: melyek egy műalkotás állandó és változó összetevői? Miben nyilvánul meg időszertűsége és miben az időtlensége? Milyen kapcsolatban van a műalkotás a társadalom fejlődésének egy adott pillanatával, a stílusformákkal? — Aztán elővehetjük a második kérdéscsoportot. Van fejlődés, van-e haladás a művészetben? Mi az az »új« és mik az új ismérvei? Hogyan találko-

zik az »újban« az egyéniség, a környezet és az idő? Hogyan válik benne mindez külön?

Nem lehet pontos és teljes választ adni ezekre a kérdésekre, ha nem tartjuk szorosan szemünk előtt azt, hogy a műalkotás éppen úgy tükrözi a környezetnek és az időnek, mint a művészi egyéniségnek. Bármilyen világos is ez az állítás, mint közhely mindaddig meghatározatlan marad, amíg ki nem vizsgáljuk és nem taglaljuk a műalkotás keletkezésének körülményeit.

Ha az egyéniség és az idő viszonyát tisztázni akarjuk, a műalkotás keletkezésében három mozzanatot kell megkülönböztetnünk: a megfogalmazást, megvalósítást és magának a műnek meglétét. Az első mozzanat jellegzetessége: mielőtt a mű anyaggá — s ezzel egyidejűleg térré-és idővé is — változik, már a művész lelkében különféle és gyakran homályos formában, mint energiamentesség, megézés, dinamikus vázlat, eszme. Az alkotás a művész csendes szemlélődésének, elmélkedésének vagy izzó lelki forrongásainak terméke. Az idő és a környezet mint tér és kvalitás hatnak, bennük alakul ki az alkotó egyéni szemlélete, s elképzelései, gondolatai, érzékelésének tulajdonságai nem függetlenek tőlük. (Ezekben a pillanatokban még látszólag nincs különbség az alkotóművész és a »közönséges ember« között, vagy ha van is, lényegtelen, annál is inkább, mert lehetetlen pontosan meghatározni.) — A második mozzanat az élmény és a gondolat anyaggá, térré, formává, idővé válása. Mindez, ami eddig dinamikus mozgás, változékony látomás volt, most mindennek az egyesülése, közös nevezője lett — rögzítve, megállítva, statikussá válva. Közben a művész érzékenysége, érző képessége és tapasztalatai, harcot folytatnak az anyaggal, mert az anyagnak megvannak a maga követelményei, lelki alkata van, ellenáll, átfurmálja a kezdeti elgondolásokat és újakat sugalmaz, s mi elsősorban is ennek a küzdelemnek a kimenetele alapján, ebből kindulva állapítjuk meg, hogy alkotóművész-e valaki vagy sem, mert a művészi egyéniség éppen ebben a harcban nyilvánul meg, válik valósággá. Az idő is közreműködik a szerzett tapasztalatok, az aktualitás és az általános atmoszféra útján. — A harmadik mozzanat az alkotó folyamat befejezése: az, ami anyaggá alakulva statikussá vált és rögzítődött, kisugárzás formájában fölszabadul és ismét tevékeny, dinamikus lesz. S így, ezzel meg-

kezdődnek a műalkotás szeszélyes kalandjai az időben.

Azonban: bármilyenek is ezek a kalandok, bármennyire kétségtelen is az idő és a környezet hatása, valami nyilvánvaló: a műalkotás viseli az alkotóművész egyéniségének bélyegét, a művész — tudatosan vagy tudattalanul — bizonyos emberi közléseket, üzeneteket bíz a műre. Az a megállapítás, hogy Van Gogh és Cézanne művei koruk és környezetük kifejezője, csak képletes értelemben, közvetve igaz, mert ezek a műalkotások mindenekelőtt magának Van Goghnak és Cézanne-nak a kifejezései, amelyek magukba szívták körük és környezetük színét, zamatát. És ezért mint tükröződések hasonlóak, mint egyéni kifejezések viszont teljesen különbözők.

Erről a tényről sohase feledkezzünk meg: Mert mihelyt elhanyagoljuk, fölmerül annak veszélye, hogy — közvetlen kapcsolatba hozva egymással a művet és a környezetét, a műalkotást és az időt, s megkerülve a művészt — kutatásunk, elmélkedésünk megbocsáthatatlan determinizmusba ragad bennünket, mindent túlzottan leegyszerűsítünk, vulgarizálunk, semmit sem oldunk meg. Ha azonban az alkotás amúgy is bonyolult egyenletébe a művész egyéniségét is beillesztjük, lehetetlenné válik minden vulgarizálás, mert ezáltal a művet magasabbrendű és számosabb kapcsolatok közé emeljük, amelyek éppen számos voltak és szakadatlan változékonyságuk folytán teljesen kizárják a durva, fatalista determinizmus lehetőségét. E kapcsolatok tanulmányozása megkönnyíti számunkra, hogy egyszerűen fölfogjuk és megismerjük a műalkotás lényegét, magvát, jellegét, nem kevésbé mindazokat a külső körülményeket, amelyekben megfogant, kialakult és amelyeknek hatása alatt szüntelenül változva — folytatva létezését. Röviden: ily módon fölfoghatjuk a műalkotás útját a »szükségyszerűségtől a szabadságig«.

III.

A KÉP ÉS AZ ÉRTELEM

Leonardo da Vinci híres értekezésében megírta, hogy a kép »néma költemény«, amely az értelem fűszeres, titokzatos párába burkolva hallgat. Hogy miképpen értik meg, fogják föl a képet, nem pusztán értékeitől függ,

hanem attól is, hogy milyen értékeket hordoz magában a szemlélő, a bíráló. A művészet terén szerzett tapasztalatok nem egyszer igazolták Kant elgondolását, amellyel »A szépről és a fenéségről« szóló tanulmánya kezdődik, s amely szerint az ember visszahatásai nem annyira a külső dolgok jellegzetességeiből, hanem inkább saját benső tulajdonságaiból erednek. És éppen ezért — annak lehetősége folytán, hogy az abszolút viszonylagos kiegyenlítőddhet a viszonylag abszolúttal — a legbonyolultabb esztétikai kérdések közé sorolhatjuk valamely kép valódi lényegének igazi jelentőségének meghatározását. A relativitás nemcsak filozófiai vágyakat kelt, hanem megteremti a szilárd és megbízható mértékek iránti reális szükségletet is.

Sokféle szemszöge van ennek a problémának, s hogy közülük fölismerhesük az igazit, nem ártana a tiszta elmélet nagy síkjaira lépni. Itt azonban, ebben az esetben nincs erre föltétlen szükség, mert e kérdést a műbírálat minden nap fölveti, megoldja, és pedig igen reálisan, tömören, egyszerűen. A kritika végcélja az értékelés. Hogy eljusson odáig, a bírálatnak a legkülönfélébb tünemények és jelenségek egymásközötti viszonyán kell keresztülvágania magát, be kell hatolnia a műalkotás minden rétegébe, anyagi, érzelmi, eszmei mélységeibe. Az élet és az elmélet keresztútján állva, megteremti e kettőnek termékeny viszonyát. Természete és küldetése alapján klasszikus filozófiai problémákat érint: az igazság problémáját, a tudat és a lény viszonyát, a világ abszolút megismerésének lehetőségeit stb. — általában véve elmondhatjuk, hogy a műbírálat története sok tekintetben az esztétikai elméletek, története, bölcséleti rendszerek visszhangja. Módszerei és távlatai változtak az idők folyamán, a műalkotásnak hol ezt, hol azt az oldalát részesítette előnyben, hol a szellemi, hol pedig az anyagi elemekre helyezte a hangsúlyt. Néha azonban nemcsak a műalkotást vizsgálta, nemcsak a mű értékét vette tekintetbe, hanem kapcsolatát is a társadalomhoz és az időhöz. Sokszor egyoldalú volt, bizonyos jelenségeket elszigetelt és abszolútizált. Alapos tanulmányozása meggyőző bizonyítékokhoz vezet: módszereinek sokfélesége és ellentétessége, a vizsgálat változatos szemszögei bizonyítják, hogy mennyire bonyolult valami a kritérium és az értékelés, s milyen gazdag és különös a művészi alkotás lényege.

A bíráló tehát kétszeresen érdekes és jelentős: önmagában is meg az általa fölfedezett kérdések révén is. Tárgylencséjében megtörik, benne rezeg az alkotás nagy drámája. Az értékelés, amit ad, éppen ezért nemcsak az érzéköpesség és érzékenység eredménye. Sokkal elmélyültebb kutatómunka hozza fölszínre az értékelést, amely annál realisabb, minél szélesebb körre terjed ki a vizsgálódás. A veleszületett és kifejlesztett fogékonyság a vonalak és színek szeszélyes játéka iránt, a művészi forma kisugárzásai iránt, csak első és nélkülözhetetlen — de nem elégséges feltétel, mert a kép lélektana annyira bonyolult valami, hogy megértéséhez nem elég az érzelmi fogékonyság, meglehetősen elméleti fölepítmény is kell hozzá. Több oldalról is szemügyre kell venni a műalkotást. Látni kell, meg kell látni mint szubjektív kifejezőmódot, és e kifejezőmód útján a kor kikristályosodásaként, a környezet, a társadalmi adottságok üledékeként, s tudatosítanunk kell az érzelmi fogékonyságot. Csak így, csak ha minden oldalról »megostromoljuk«, lehet — erős, benső átélések, élmények alapján — megközelíteni igazi jelentését.

A bírálói módszerek mindennemű vizsgálata megköveteli azonban — kiegészítési céljából — azt a megjegyzést, hogy a módszer értékének fogalmába beletartozik a módszert alkalmazó személy értéke is — a bíráló ízlése, érzelmei, erkölcsi állásfoglalásai éppen annyira jelentősek, mint tudása. Az igazi műbíráló lovagja az igazságnak, zászlóhordozója az eszméknek, megtestesítője a becsületnek, elmélyült gondolkodásnak és érzésnek: ízlés és erkölcs híján a legtökéletesebb módszernek sem lehet sikere, s ahelyett, hogy csökkentené a viszonylagosságokat, még inkább növeli őket. A tapasztalat azt biztositja, hogy pusztán az egyesített és megbízható bírálói módszerek alkalmazása egyéni erkölcs, igazi érzelmi fogékonyság és tudományos elmélet — segíti hozzá a kritikát, hogy eszmeileg és érzelmileg újrateremtve a képet — fölfedezze az alkotás igazi emberi értékeit. S azáltal, hogy a műalkotást, az emberi szellem legélénkebb tevékenységének közelébe hozza, a bíráló ismerveit is a világ megismerésének színvonalára emeli. Mindezek nélkül a bíráló elveszíti távlatát, szeme világát, egyetemes szemléletét. A szűkkeblű »specialisták« — így mondja Ven-

turio — teljesen tájékozatlanul állnak a kép előtt.

Az elmondottakon kívül a bíráló egyetemességét a modern művészet sokrétűsége, különféle volta is megköveteli, s az a sok és sokféle egyéni világ, amely ennek a művészetnek tarka világegyetemében kering, meg éppen nélkülözhetetlenné teszi. Ez a sokféleség és sokszínűség — egyidejűleg — határozottan megkívánja az értékelés, osztályozás és kiválogatás nagyobb biztonságát, alaposságát — ma sokkal inkább, mint bármikor. Mert a dogmák porbaomlottak: a művész emberi lényegében magára maradt a vásznon előtte, s mint Kafka mondta: ő maga mindennek a kezdete és a vége. A művésznek az a szabadsága, hogy a kollektív fölfogásokat megkerülve — amelyek egyébként manapság már nem is léteznek — egyéni módon fejezze ki egyéni életérzését, büszkeségében is kesernyés egy küssé: arra kötelezi a művészt, hogy valóban legyenek ilyen érzelmei, szemléletei, hogy pótolja azt, amit ledöntött, alkotó legyen és ne iparos, aki más tapasztalatait alkalmazza és hasznosítja. Ma már nem normák alapján értékelünk egy képet, a korszerű bíráló alapja a tartalom, a lényeg jellege és minősége, kisugárzásának ereje. S minél nagyobb a művész szabadsága és minél szubjektívebb az alkotás, annál nagyobb kötelességeket ró a műbírálatra, hogy pontosan, helyesen magyarázza, értékelje: a relativizmusnak erősítenie kell az abszolút iránti szenvedélyt.

Ennek a relativizmusnak különleges megjelenési formája és — ezzel együtt — e szükséglet különleges oka abban nyilvánul meg, hogy az egységesen és együttesen értelmezett esztétikai kritérium mind nyilvánvalóbban felbomlik erkölcsi és történelmi kritériumra. Ugyanazon jelenségek különböző szempontból való értékelése és különféle jelenségeknek egy szempontból való bírálata csak fokozta a modern műalkotások körül támadt zűrzavart és bizonytalanságot. Csak nyílt és bátor kiállítás segíthet. Az alsóbbrendűség érzése és a féltékenység zsákutcába vezet. Mert ez a szabadság, amelynek határai egyre bővülnek, könnyen eltörölheti a jó és rossz közötti különbséget, megszüntetheti a kritérium és a bíráló létét — s mindezzel, biztosra vehetjük, visszaesést idézhet elő a művészetben.