

## TANULMÁNYOK

KISS ENDRE

### AZ IMPRESSZIONIZMUS HATODIK ÉRZÉKE

Balázs Béla művészet-filozófiája

**Kulcsszók:** Budapest, impresszionizmus, bécsi modernség, az európai modernség három hulláma, Balázs Béla, Lukács György, Bartók Béla, Kodály Zoltán, egzisztenciális evidencia, impresszionista relativizmus.

Balázs Béla a huszadik századi magyarországi művelődéstörténet egyik legjelentősebb alakja. Munkássága szerves és önálló tanulmányozásra érdemes állomása az egyetemes európai modernség „második” hullámának, életműve ebben a korszakban egyenesen prototípusa a (budapesti és az ahhoz erősen hasonlító bécsi) impresszionizmusnak. Ennek a „második” hullámnak (melynek egy újra felfedezett zászlóshajója például a „szecesszió”) az akkori fiatal értelmiség meghatározó hordozója volt.

Az európai modernség három korszakáról való felfogást eredetileg a szecesszió elméleti értelmezésének érdekében kell kidolgoznunk (Kiss 1984), másképp elvesztünk volna a korszakok, irányzatok, műfajok és felfogások dzsungelében. Jóllehet ehelyütt csupán madártávlatból, az elvonatkoztatás remélt magasából idézhetjük fel e három korszakot, mégis enélkül a második korszak, s benne a gondolkodói impresszionizmus szolid elhatárolása lehetetlen lenne. A Balázs Béla esetében releváns esszencialista impresszionizmus tehát az egyetemes európai második korszak közép-európai szellemi kultúrájának egyik középponti gondolkodási és egzisztenciális változata. Természetesen önmagában nem teszi ki a teljes második korszakot, és természetesen nem ez az impresszionizmus az egyetlen impresszionizmus (bármely nehézségeket is okozzon ez a többféleképpen is alkalmazott terminus), ezek a nehézségek azonban nem feloldhatatlanok, és csak a tudatlanság leplezi le magát, ha a fogalmi sokféleségben el nem igazodván saját hiányosságait közszemlére teszi.

A modernség három hullámának koncepciója alkalmas arra, hogy pontosabban határozza meg a modernségnek azokat a kulcsfogalmait, amelyek történetileg hiteles és interpretatíván gazdag meghatározása nélkül a modernségre jellemző klasszikus féligazságok tölthetik ki csak a megismerés terét.

Az európai modernség első hullámát az átértékelés általános attitűdje, a nagy, civilizáció- és történelemalakító individuum kultusza, az én állandó, az istenülés irányába mutató önmeghaladása, ennek a társadalom felé irányuló perspektívájaként a filiszteri nyájöszön kritikája, avagy Nietzsche helyett Ibsen terminológiáját használva, az „élethazugságok” leleplezése, minden túlvilágiság kritikája, az evilágiság kultusza, érzékiség és emancipáció (ebben az érzékiség emancipációja is), teremtő rombolás, romboló teremtés, a nembeli értékek korlátlan elsajátítása és a hiteles, autentikus életvezetésen keresztül való autentikus megvalósítása. Ezen első hullám legjelentősebb reprezentánsai közé tartozik a modern francia költészet egy sor klasszikusa Baudelaire-től Rimbaud-ig, a nagy művészeti átértékelés naturalista változata (Zola, Hauptmann és mások), az evilági lét legnagyobb kérdéseinek új artikulációjában lassan a modernség fogalmát általánosságban is kialakító Ibsen, többé-kevésbé Strindberg is (akinek fontos indíttatásai már átnyúlnak a modernség második korszakára is). Az európai modernség első korszaka a művészi ábrázolás alapelvét tekintve messzemenően mimetikus, a művészi praxis „utánozza” a valóságot, ez az utánzás annyiban azonban minőségileg új, hogy a mimetikus folyamatot kezdettől fogva megismerő, experimentáló, analitikus módszertan kíséri a mimetikus folyamat minden pontján. Az eredetileg tudományos magatartás (számos elemének) beszivárgása a művészi tevékenység egész folyamatába az európai modernség első korszakában nem változtatja meg a mimetikus elvet. A mimetikus alapelv intenzifikálása sajátos új önszerveződési folyamatot indít el az első korszak alapirányzatainak legtöbbszörében. Legyen szó akár a francia festészeti impresszionizmusról, Zola (vagy általában a naturalizmus) regényírásáról, netán Ibsen dramaturgiájáról, ez az intenzívvé válás mindegyik esetben a szimbólumképződés spontán, autopoietikus folyamatához vezet, amelynek azon túl, hogy ez a folyamat spontán módon előkészíti már az európai modernség második hullámát is, újabb művészet- és irodalomelméleti konzekvenciái vannak. Az európai modernség egész első hullámának antropológiai ideálja az önmagát szakadatlanul meghaladó individuum, akinek minden korlátot és akadályt emancipatíván átlépő dinamikája isteni körvonalakat ölthet. Ez az emancipatív individualizmus azonban mindenkor nembeli értékeket akar megvalósítani, nem utolsósorban éppen az emberi nem előtt álló új, és a modernizációval szoros kapcsolatban álló kihívásokat akarja ezen a módon megválaszolni. Az individualizmus tehát mélyen emancipatív, aminek mélyreható következménye, hogy sohasem szalad el az egoizmus, az antihumanizmus vagy például a hatalom gigantomániájába.

Az európai modernség második korszakát Oscar Wilde formulájával jellemezhetnénk legtalálósabban: „Az élet jóval inkább utánozza a művészetet, mint a művészet az életet” (Wilde 2008), amely kiindulópontból az „élet” és a „formák” e hullámára sajátosan jellemző alapproblémának további dimenziói is kibontakoznak. A szubjektum nem akarja magát immár objektíválni, a maga emancipatív teljesítményét nem akarja az istenülés felé folytatni. Önmagát szeretné szubsztan-

cializálni és mint esszenciát a művészi ábrázolás középpontjába állítani, mégpedig úgy, ahogy van, azt a szubjektumot, aki minden változtatás nélkül ő maga. Élet és művészet sajátos módon, Wilde aforizmájának szellemében úgy válnak eggyé, hogy az átmenet az egyikből a másikba mindig lehetségessé válik. A döntően új mozzanat nem az én önmagát szubsztancializáló, önmagát a lét részévé emelő akarata, hanem az, hogy az én éppen abban a konkrét formájában, minőségében és létmódjában kíván szubsztanciálissá válni, amelyben éppen leledzik. Az én tehát már nem határtalan emancipatív dinamika, végtelen teleologikus önkibontás, de éppen aktuális állapotának, „ígyleté”-nek átminősítése, valamint ebből kiindulva annak mindenki számára való előírása, hogy őt mostantól kezdve a világ egy ilyen objektumának tekintsék. Nem a világ alakítja az egyént. Az egyén a maga befejezett épp-így-létében, hatalmi körének megfelelő rádiuszú léttörvényként akarja alakítani a világot. Mint Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára* című filozófiai drámája mutatja, az én a szó szoros értelmében nemcsak mindennek a középpontja, de saját léttörvényi erejű középponti helyzete még számos, koncentrikus körökhöz hasonlóan elhelyezkedő kijebbn eső „középpont”-tal is rendelkezik. Az európai modernség e korszakának vezető reprezentánsai közé tartoznak Wilde-on kívül Hofmannsthal, Stefan George, Gabriele d’Annunzio, Wyspianski, Maeterlinck, Balázs Béla és mások.

Amíg az európai modernség első hulláma végső soron antimetafizikus és evilági volt, második hullámban a saját egzisztenciális állapot szubsztancializálása széles utat nyit az evilági (azaz már nem túlvilági) metafizikai struktúrák elterjedése előtt, ami teljesen transzparens és tárgyilag is jól követhető módon alapozza meg e hullám állandóan érzékelhető kvázi-religiózus, sőt irányában kvázi-metafizikus alaphangvételét is.

Az európai modernség második korszakának átfogó művészi-ábrázolói elve a részleges mimezis. Ez az esztétikai általánosítás szintjén megjelenő elv annyiban mimetikus, hogy kiválasztott tárgyi szférájához ezekkel az alap-meggyőződésekkel közelít, a művészet intenciójában megjelenő tárgyi szféra lét-státuszát nem vonja kétségbe, természetesen már csak a szubsztancializált énnel is alaposan kibővíti a mimetikus megközelítés számára rendelkezésre álló tárgyi szférát. Antimimetikus ez az elv azonban abban, hogy a mimetikuson kezelt tárgyi szférát határozott és a mimetikus elvhez képest közvetlenül külsődleges ún. „művészi gondolat” alapján felismerhetően és öntörvényűen újjászervezi. A Munch egyik festményén egymás mellett álló két ember, a szerelmespár a mimetikus elv alapján van megfestve. Látjuk azonban a képen, hogy lábuk lefelé gyökeret ver a földbe, sőt, magukat a gyökereket is látjuk a föld alatt. A kép egyrészt tehát minden részletében mimetikus (mind a szerelmespárt, mind a gyökérzetet illetően). A megszokott mimetikus perspektívához, helyesebben a mimetikus konvencióhoz viszonyítva azonban nem lenne szabad látnunk a földbe gyökerezett lábakból kiinduló gyökérzetet. Munch-nak a mimezist tudatosan részlegesítő aktusa, egy azt mintegy előíró, tehát nyilvánosan megnyilvánulóan transzparens művészi gondolat sugalmazására, módosítja magát a

mimetikus elvet, létrehozván ezzel a részlegesített mimezis egy klasszikusnak nevezhető példáját (amit természetesen minden egyes műfajban önállóan és konkrétan értelmezni kell).

Az európai modernség második korszakában elsősorban a szubsztancializált és az evilági metafizika útján megindult én vihet bele a művészi ábrázolás amúgy feddhetetlenül mimetikus alapelvébe „részlegesítő” művészi gondolatot, amely művészi gondolatnak a legszorosabb értelemben vett mondanivalója van, mégpedig olyan, amit a klasszikus mimézisnek az egyes műfajokban adottságként rendelkezésre álló lehetőségei nem valósíthatnának meg (példánknál maradva: a mimetikus ábrázolás eredeti elvei nem tennék lehetővé a szerelmespár élethetőségének olyan vizuális megfogalmazását, hogy lábukból lefelé gyökerek induljanak a földbe). A mimetikus eljárás részlegesítése új valóságok felfedezését teszi lehetővé, amelyek létrejövételének döntő feltétele az egzisztenciális kérdésfeltevés eredeti és alapvető szubsztancializálása, ha éppen nem ontologizálása. Az európai modernség második hullámának antropológiáját is az én éppígyiségének szubsztanciális középponttá való transzformációja szabja meg, mindezzel egyben éles kontrasztot alkotva az európai modernségnek mind az első, mind a harmadik hullámával.

Az európai modernség harmadik hulláma lényegében azzal esik egybe, amit széles konszenzussal avantgardizmusnak neveznek (amit ezért nem szükséges részletesebben elemeznünk).

Az első hullám esztétikai szempontból tehát még a hagyományos mimézis csaknem zavartalan egyeduralmának jegyében szerveződik, hogy a harmadikban már az avantgardizmus diadalmaskodjék. E két, egymástól diametrálisan különböző fázis közé ékelődik az a kb. két évtizednyi periódus (a második korszak), amely gyökeres tagadása az előbbinek, sok szempontból viszont már szálláscsinálója az utóbbinak is. A második korszak föltétlenül jellegadó, néhol hegemon szereplője a maga világát a szecesszió esetében például a művészi gondolat önérvényesítésének elvével valósítja meg, amíg például az esszenciális impresszionizmus esetében az impresszionista én az, aki (ami) a klasszikus mimetikus viszonyokat átalakítja, de úgy, hogy azokat az avantgardizmus teljes forradalmához hasonlóan nem eliminálja.

Balázs impresszionizmusa önelvű világkép és magatartás, egyben azonban a modernség egy egész korszakában egyik ideális típusa is. Az európai modernség, s ezen belül a második korszak egyidejű protagonistája.

A második korszak egyik legélesebb kortárs kritikusa a későbbiekben még egy konkrét Balázs-vonatkozásban is relevánssá váló osztrák Robert Musil volt. Ő mindvégig éles és sokirányú harcban áll a modernség Bécsset is meghatározóan fémjelző második hullámával. Az 1900-as nemzedék vívmányait már 1910-ben végérvényesen szétesettnek és meghaladottnak tekinti: „[...] helyesebb, ha nemzedéki stílusok helyett stílus-nemzedékekről beszélünk. Többször is végigcsináltuk már a dolgot. Minden alkalommal megjelent egy új nemzedék, kijelentette, hogy új lélekkel rendelkezik, és kinyilvánította, hogy ezen új lélek számára most meg is

találja majd a hozzátartozó új stílust. Lelke azonban nem volt, hanem csak valami olyasmit hordozott magában, mint egy puhatestű, ami nem illik semmilyen héjba [...] 1900 körül még azt hihettük, hogy naturalizmus, impresszionizmus, dekadencia és különösen az immoralizmus egy és ugyanaz, egy új nemzedék különböző megnyilvánulásai: 1910 táján már tudtuk, hogy [...] az egész azonosság annyi volt, hogy sok ember ugyanazt a [...] Semmit állta körül” (Musil 1978 VII.: 836).

Paradoxon (ami egyben mutatja a három hullám egymásba fonódó komplexitását is), hogy Musil bizonyosan nem láthatta előre, miszerint az a Balázs Béla, akinek 1924-es filmesztétikáját ő maga nyilvánvaló korfordulónak fogja majd leírni 1925-ben, ebben az időben éppen a legmarkánsabb magyar impresszionista gondolkodó!

Balázs sajátos impresszionizmusának, azaz impresszionista művészetfilozófiájának rekonstrukciójakor elsőként az európai modernség három hulláma meghatározó, amelyek közül már a strukturális jegyek miatt is éppen a második a legsokszínűbb és legkomplexebb, elsősorban azért, mert mind a szerzői oldalról (a szerzői individualizmus szélsőséges sokfélesége), mind pedig a művészi ábrázolás szabadságfokának oldaláról (a modern mimezis és a modern mimezis eliminálása közötti kor) ez a hullám teremti meg a legtöbb alkotói lehetőséget. A gondolati-művészetfilozófiai impresszionizmus az egyik vezető irányzat ebben a második korszakban, az ehhez való optimális és hiánytalan odatartozása biztosítja Balázs kiemelkedő, kortársi európai jelentőségű tipológiai jelentőségét. Természetesen a tipológiai jelentőség nem helyettesíti az életmű más értékek alapján megállapítandó jelentőségét, de az összefüggés fordítva is igaz: az életműnek sem kiemelkedően pozitív, sem kiemelkedően negatív értelmezése sem válthatja ki a tipológiai jelentőség önálló problémáját.

Szoros együttműködésük idején Lukácsot is be lehet sorolni a szélesebben értett gondolati impresszionizmus típusába (ld. például „az ÉLET”, illetve „AZ élet” kettősségét), miközben Lukács alapvető tulajdonsága, miszerint minden időben egyszerre több módszerrel és gondolkodásmóddal is dolgozik, erősen megnehezíti minden kizárólagos besorolást. És ekkor még nem szóltunk arról, hogy amikor az „utak elválnak”, Lukács maga éppen a gondolkodói impresszionizmus ádáz ellensége lesz, akinek attól fogva már minden dogma jobb, mint az impresszionizmus (vagy bármilyen szubjektivitás vagy romantika). Újabb probléma persze, hogy Lukács éles és filozófiai szempontból is jelentős anti-impresszionista fordulata, ami egy frontra állítja például Rudolf Kassnerrel is, a Balázshoz fűződő viszonyban általánosságban nem jelenik meg.

Az esszenciális impresszionizmus legnagyobb európai filozófusa elvileg Georg Simmel lehetne, ezt az azonosítást azonban az a tény nehezíti meg kritikusan, hogy Simmel mégis filozófus és szociológus, ezért hihetetlenül érzékeny impresszionizmus-képéhez mint szociológus jut el. Simmel azonban mégis a legnagyobb impresszionista filozófus, még pedig két értelemben is. Egyrészt, mint modern társadalomtudós, egyike e terület úttörőinek, másrészt pedig

a számos új jelenséget olyan szenzibilitással és empátiával képes leírni, hogy gyakorlatilag diskurzusa is sokban impresszionistának tekinthető. Különös szerencséje Balázs pályájának, hogy egy viszonylag korai időpontban közeli kapcsolatba tud kerülni Simmellel, aki még fel is figyel rá, sőt, ezt még meg is örökíti: „Alkalmam van végre hiperműveltséget, szellemi átfinomultságot, esztétikát és szimbolikus lélegző embereket szemtől szembe látni, sőt, érintkezni velük Simmelnél. [...] Mintha valami hatodik érzéke támadna az embernek, annyira tágul az impresszionizmus köre ebben a levegőben.” (Balázs I.: 365 – kiemelés az eredetiben).

Az impresszionizmus közkeletű irodalomtörténeti jelenségeinek (más művészeti ágakat most említetlenül hagyunk) természetesen nagyon is van köze a modernség második hullámához. A Balázs-féle esszenciális impresszionizmus Lukácson kívül egyetlen más esetben sem ismétlődik meg ilyen tisztasággal. Ady egész életműve a maga gondolati tisztaságában például ellentéte az esszenciális impresszionizmusnak, mégis, ha lehetséges lenne kioperálni a életmű egészéből az „Élet” jelenségének és fogalmának szemantikáját, még ő is meglepően közel kerülhetne ehhez az impresszionizmushoz. Ha valami, akkor inkább a szimbolizmus vált átfogó kategóriává, miközben természetesen az impresszionizmus egy-egy válfaja mind Kosztolányi, mind Tóth Árpád esetében minden további nélkül meghatározó volt. Egyiktől sem állt távol még az esszenciális impresszionizmus sem (Kosztolányi bizonyosan nem tréfál, amikor azt mondja, hogy őt egy óra alatt meg lehetne téríteni buddhistának). Végül azonban mindkettőjük számára az impresszionista gondolkodás rájuk jellemző válfaja az esztétikai alkotás új Orgánonját alapozza meg – némi képzavarral, az impresszionizmus az esztéticista ábrázolás motorjává lesz. De azért az már teljesítmény, Kosztolányi homo æstheticus – homo moralis szembeállításában nem észrevenni az impresszionista gondolkodás átütő hitvallását! S lehetne folytatni a sort a Balázst esszencialista impresszionizmusban majdhogynem teljes mértékben utoléró Hatvany Lajossal, de ha valaki éppen Füst Milánban vagy Karinthy Frigyesben szeretné felfedezni egy esszenciális impresszionista szemlélet teljes alaprajzát, akkor sem tévedne nagyot.

Mielőtt továbblépnénk, összefoglalnánk a közép-európai impresszionizmusnak azokat a legfontosabb vonásait, amelyek az európai modernség második korszakának ezt az egyik vezető irányzatát olyan módon fémjelzik, hogy abban az esszenciális és az esszencialitástól távolabb álló impresszionizmus elemei egyszerre vannak jelen (miközben maga Balázs nyilvánvalóan kizárólag az esszenciális impresszionizmus embere).

1. Az impresszionista alapvetően relativista. Az olyan általánosan elismert értékek, amelyek a maguk közvetlenségének evidenciáiban szemében nem igazolódnak, számára csak olyan nevek, amelyeket, mint nem-létezőket, nem ismer, és nem ismer el, élet-ellenes és absztrakt-nominalista mivoltukért különösen is támad.

2. Az impresszionista a belső szenzációk birtokában és kultuszában szüntelenül megfogalmazza önmagában, hogy összefüggő „világnézet”-re van szüksége. Permanensen szenved a világértelmezés összefoglaló koncepciójának hiánya miatt. Ennek ellenére nemcsak azért nem talál ilyen összefüggő világnézetet, mert ő lenne az első, aki nem vetné alá annak saját szabadságát, de azért sem, mert egy ilyen koncepció – szükségszerűen túllépve a közvetlen evidenciák szféráját – már nem rendelkezhet számára maradéktalanul a magával ragadó belső szenzáció státuszával.

3. A közvetlen belső szenzációkra való rögzültség életformája természetes módon hordja magában az immoralitás lehetőségét, hiszen a közvetlen evidenciáknak nincs morális tartalma. A „pillanat”, amelynek szépsége, kiemelkedő mivolta az élet legfőbb értéke, nincs tekintettel arra, mi önmaga erkölcsi tartalma, amelyik kiváltja „szubsztanciátlanság” vádját és önvádját (Balázs 1984 II.: 123). Ezzel ki is alakul az impresszionista „konfliktusa” az esztétikai-impresszionista életvezetés és az objektívált morál között, s ezzel az esztétika és az etika a rendszereinek általános és általánosan immanens határproblémái is új alakban jelenhetnek meg.<sup>1</sup>

4. Az impresszionista számára a másik ember kétfajta, rögtön paradoxonként is felfogható jelentőséggel bír. Először is az impresszionistának határtalan azonosuló- és empatisz képe van, amelynek révén mindenki másban felismeri önmagát, felismeri a közvetlen szenzációkra való fixáltságot, ezt az azonosulási képességet képes kiterjeszteni állatokra, természeti részletekre vagy akár tárgyakra is (mindenkinek, mint kreatúrájának a szeretete) (Balázs 1984 II.: 455). Az impresszionista született (impresszionista) demokrata, aki semmilyen különbséget nem ismer el a létezők között. Mindezeket túl azonban a másik ember, amennyiben eszköz- és dologi minőségre redukálódik, az impresszionista önmegvalósításának eszközévé, a pillanat kultuszának tárgyi összetevőjévé válik.

5. A szabad, előre ki nem számítható belső szenzációk kultusza teszi ki az impresszionista autentikus létét.<sup>2</sup> Ez a szenzációk keresésének stratégiájával jár, még akkor is, ha a belső szenzáció kultuszához még annak váratlansága, véletlensége, megrendezetlensége is elengedhetetlen. Mindez az impresszionistának ahhoz a törekvéséhez vezet, hogy felszabadító és emancipatív legyen mind a környezet élet-rutinjával, mind pedig bármiféle a személyiséget korlátozó maga-tartással és értékkel szemben.

6. Az impresszionista antipolitikus lény. A politikai szférával az elemi értetlenség viszonyával áll szemben. Ennek legmélyebb oka is jellemzően impresszionista. Olyan távolságban érzi a belső szenzációk autentikus világától a

---

<sup>1</sup> Egy példa: „Az én monumentális individualizmusom mindig lelkiismeret-furdalásokat okozott nekem.” (Napló II. 9)

<sup>2</sup> „A kaland, a számomra preparált életszcéna, melyben az lehetek, aki vagyok igazán.” (Napló II. 12)

politikai szférát, hogy egyszerűen kognitíven nem érti, vajon mások miért töltik ilyesmivel életüket, másrészt még őszinte sajnálattal is szemléli azokat az embereket, akik ilyenekkel foglalkoznak, s akik látványa ezért egyszerre ironikus és együttérző mosolyt vált ki belőle. Más kérdés, hogy az impresszionista belső szenzációk alapján végrehajtott kor- és társadalomdiagnosztika, azaz a viszonyok „impresszionista” kritikája nem egy esetben politikai tényezővé is válhat. Egy helyen Balázs például „misztikus anarchizmus”-nak nevezi saját világnézetét.<sup>3</sup>

7. Az impresszionista mélyen demokrata, jóllehet ennek nincs köze a politikához. Az emberi lét, a belső szenzációk, az autentikus pillanatok demokratája ő, a „lélekvilág demokratája” (Balázs 1984 II.: 96), aki az ezekre való jogot mindenkinek megadja. A belső szenzációk kultuszát mindenki más gyakorlatában is őszintén tiszteli és elismeri. Ennek az impresszionista demokráciának számos következménye van, legfontosabbak talán e demokratizmus kulturális következményei. Az a tény, hogy az impresszionista kultúra szellemi értelemben a demokratikus irányzatok közé tartozik, lehetővé tette széles körök csatlakozását a modernséghez.

Az impresszionizmusnak, az esszenciális változatnak is mindig megvolt a maga korabeli ellenzéke is, sőt, több póluson át is osztani volt képes az értelmiséget.

Aligha tévedünk, ha az impresszionistákkal való konfrontációnak ismét meghatározó szerepet tulajdonítunk Robert Musil egész fejlődésében, de szembefordul az impresszionizmussal 1910 táján maga a fiatal Lukács is, aki ezen a szálon kerül közel Rudolf Kassnerhez, a bécsi impresszionizmus legnagyobb ellenségéhez.<sup>4</sup>

A bécsi és budapesti gondolati impresszionizmus fejlődéstörténeti jelentőségét általában is középponti strukturális pozíciója határozza meg, az a faktikusan konkrét adottság, egyenesen kényszer, hogy minden más irányzatnak ezzel konfrontálódva kell kialakítania saját önazonosságát. A személyes vagy az irodalmi élet pozícióiért folytatott rivalizálásból származó mozzanatok esetlegessége mögött a leglényegesebb dolgokról kialakított szélsőségesen ellentétes állásfoglalások egész rendszere húzódhat meg. Még egy, a húszas évek elejéről származó Schnitzler-jellemzés is gondosan vigyáz arra, hogy az Anatol szerzőjét véletlenül se azonosítsa az ellenségként kezelt impresszionista iskolával: „Nem volt sok értelme annak, hogy, amint ezt egy szellemi építésre éhes nemzedék teszi, őt (Schnitzlert) a hálátlanság gesztusával az impresszionisták és naturalisták soha vissza nem térő iskolájába soroljuk be; erőssége mindenesetre sohasem a szellemi

<sup>3</sup> *Napló*, II. 10.: Ebbe az irányba mutat az „interkozmosz” jelző és a „spirituális internacionalizmus” megfogalmazás is. (Uo. 44)

<sup>4</sup> Mindenesetre mókás történet, hogy a magyar irodalomtörténetírás mind a mai napig szívósan ellenállt a gondolkodói impresszionizmus bevezetésének a magyar századelő (Budapest) irodalmának értelmezésében, miközben a Béccsel foglalkozó osztrák és nemzetközi szakirodalomban ez középponti kategória.

kompozíció és új eszmék meghódítása volt, de [...] a csengő intervallumokban és a velük rezgő köztes hangokban rejlett [...]” (Musil 1977 IX.: 1664).

A musili álláspont egésze a húszas években mégis módosul. A nagy történelmi megrázkódtatás után az impresszionizmus első számú ellenségkép-funkciója is enyhül.

Ennek köszönhetjük annak remek, s immár visszapillantó, leírását, hogy valójában miben is állt a modernség három hullámának valóságos folyamata. Mi egyébként nem értünk egyet ezzel a briliáns leírással ma sem, mégis ha valaki egyszer tényleg meg szeretné érteni, mi is történt a modern Európában, szívlelje meg a következő visszapillantást: „[...] csoda, ha az ilyen siváran tengődő - múlt korszak után hirtelen a lélek parányi felemelkedése következik el, mint ebben az említett esetben is. A tizenkilencedik század utolsó két évtizedének olaj sima szelleméből hirtelen egész Európában láz csapott fel, szárnyat adó láz. Senki se tudta pontosan, mi készülődik; senki meg nem mondhatta volna, új művészet, új ember, új erkölcs lesz-e belőle, vagy esetleg a társadalom átrétegződése. Ezért mindenki azt mondta, ami neki a legjobban megfelelt. De mindenütt nekifohászokodtak némelyek, hogy a régi ellen küzdjenek. És itt is, ott is hirtelen megfelelő ember termelt a megfelelő helyre; és ami roppant fontos, a gyakorlatias szellemi vállalkozó kedv gyakornokaival. Olyan tehetségek fejlődtek ki, amelyek régebben megfulladtak volna, kívül rekedtek volna a közéleten. És úgy különböztek egymástól mindeközben, hogy céljaiknál végletesebben eltérő pontok alig képzelhetők el. Hódított a felsőbbrendű ember imádata, és hódított az alsóbbrendű ember imádata; az egészséget és a napfényt imádták, és a kehes mellű leányzók törekenységét imádták; lelkesedtek a hősi élet hitvallásáért, nemkülönben a társadalmi egyenlőség hitvallásáért; hívők voltak és szkeptikusok, naturisták és presziózek, robusztusak és morbidok; régi kastélyparkok fasorairól álmodoztak, őszi kertekről, üvegfenyű tavakról, drágakövekről, hasisról, betegségről, démoniáról, de préríkről, roppant horizontokról, kovács- és hengerésműhelyekről, mezítelen harcosokról, a munka rabszolgáinak felkeléséről, emberi őspárokról és a társadalom rendjének szétzúzásáról is. Ezek persze ellentmondások és különbséget hirdető csatakiáltások, közös volt azonban a lélegzetük; ezért ha elemeire bontanánk ezt a korszakot, merő képtelenség lenne az eredmény, afféle négyeszetített kör, mely tulajdonképpen fából vaskarika; a valóságban azonban mindez egyetlen vibráló-villódzó értelemmé olvad.” (Musil 1977: 72–73)

Balázs Béla ennek a korszaknak az imént ismertetett kulturális és történelmi keretben középponti alakja volt. Intellektuálisan középponti szerepét érdekesen tovább konkretizálja, hogy ebben a középponti szerepben osztozott a fiatal Lukács Györggyel. E kettős csillagzat egymástól való elválasztása ebben a korszakban helyenként a lehetetlennel határos feladat, hiszen kettejük együttműködését a teljes érületi azonosság és az egymásért való szenvedélyes kiállás alapmagatartása határozta meg. Ezekben az években a szó szoros értelmében „egyek” voltak. Az akkori modern és gyorsan egységesülő európai kultúrában, mondhatjuk úgy is,

hogy az európai modernség három hullámában, az ilyen kettős csillagzatok, mint intellektuális szerepváltozatok egyébként is a fő szellemi trendek közé tartoztak. E szimbiózis alapja az úgynevezett „teremtő kritikus” típusa, aki kiválasztott magának egy költőt, akivel a szó szoros értelmében együtt alkotott, és akin keresztül a maga kritikai tevékenységét az élő művészet pozitívitásába ültette át. Ezzel a szövetséggel Lukács és Balázs a legtudatosabban idomulnak is az európai esztétikai kultúra legmagasabb intellektuális elit-folyamatába, amelyet olyan elődök után, mint Nietzsche, vagy John Ruskin maga Oscar Wilde alapoz meg 1891-es *A kritikus mint művész* (The Critic as Artist) című művével, amelyet annak a Walter Paternek ajánl, aki a fiatal Lukács egyik mintaképe is.

A kritikus és a költő szoros együttműködése erőteljesen transzformálja mindkettőjük eredeti szerepét és igen bonyolult pszichológiai viszonyokat hoz létre, amelyben Balázs csak azért nem válik a hatalmas akarátú esztéta pusztá médiumává, mert Lukács csodálja Balázs vitalitását és kiszámíthatatlan életerejét. Egymás mediatizálása tehát 1918–19 előtt kölcsönösnek és egyenrangúnak tekinthető, kölcsönösen egymás létének és gondolkodásának meghosszabbítását és kiegészítését látják egymásban, még azután is, hogy a tízes évek táján Lukács mindennel szakít, amiben az impresszionizmus írmagját is felfedezni véli.

Világosan kell látni: Zalai Béla filozófiai „rendszerző” munkái, Fülep Nietzsche-tanulmánya s a fiatal Lukács *A lélek és a formákja* mellett Balázs *Naplója* a magyar századelőn az egyetemeres modernség második hullámának magyarországi legfontosabb szövege.

A *Napló* (Balázs 1982) már dimenzióinál fogva is, egyedülálló híradás a századelő szellemi világáról. Kodály és Bartók fiataalkori arcképe alighanem semmilyen más forráséhoz nem mérhető, de hasonló értelmiségtörténeti gyöngyszem az oldott, megértő és relativista Prohászka Ottokár felidézése is, akinek ez az arca nem is sokkal lényegtelenebb, mint amelyet nagy számban kinyomtatott művei örökítettek meg. A *Napló* rendelkezik egy kifejezett paradoxonnal is. Balázs, az impresszionista, aki mint rámutatunk, az impresszionizmus alapproblémáinak művészi megfogalmazásaival kísérletezik és emiatt a maga drámáiban általános emberi problémáknak keres művészi megfelelő, kiváló emberismerő és a vesébe látó pszichológus, erre tekintve nagyon is sajnálhatjuk, hogy nem írt igazi társadalmi regényeket.

A *Napló* esztétikai és politikai eszmetörténetünk jóllehet rövid, de következményeiben igen jelentős szakaszának, az impresszionista gondolkodásnak legszámottevőbb, legalapvetőbb dokumentuma is. Impresszionizmuson az előzőek értelmében természetesen a teljes közvetítési láncot értjük, az európai modernség három korszakától, az esszenciális impresszionizmus fogalmán át az impresszionizmus kevésbé esszenciális megjelenési formáiig. Az impresszionizmusnak szinte teljes történelem adatott meg Magyarországon. Volt ideje, hogy a maga erejéből diadalmaskodjon, és rányomja bélyegét a szellemi megújulásra. Az őt

meghaladó áramlatok is megküzdhetek vele, az impresszionizmus ezért e harc során maradék mondanivalóját is megfogalmazhatta.

Ha az esszenciálisba hajló impresszionista filozófust Georg Simmelről, a „hétköznapi”, nem esszencialista impresszionizmust az akkori Bécs fiatalabb nemzedékéről mintázhatjuk, úgy Balázs Béla maga a testet öltött esszencialista impresszionizmus a századelő Magyarországn. Mondhattunk volna itt is átfogóbb geográfiai egységet, de ennek bizonyítása messzire vezetne. Elérte őt is azonban az impresszionisták végzete: legnagyobb alkotása maga az élet, s így *Naplója* lett.

Ezen a ponton természetesen tekintetbe kell vennünk az emigráció, a politika, majd mindenekelőtt a filmesztétika egyre összehasonlíthatatlanabb jelentőségét is, ezért következő gondolatmenetünk gondolat kísérlet-jellegű, még ha igazságtartalmát komolyan is gondoljuk. Semmiképpen nem szorulhat magyarázatra, hogy egy ennyire esszencialistán impresszionista irodalmár (aki mindvégig egy hatalmas európai trend ideáltipikus alakja is!) esetleges későbbi pályafutásán elgondolkodunk.

Mindenesetre a tisztán irodalmár, az irodalmárnak megmaradó Balázusra hatalmas munka várt volna a húszas években is. Személyiségében, formátumában, felkészültségében egy Svevo vagy Brecht, esetleg egy Pirandello vagy Musil életművének-dimenziói rajzolódhatnának ki. E nevek elsősorban irányt képviselnek, s csak azután értéket. Monumentális munka lenne rekonstruálni, hogy mi mindennel rendelkezett Balázs az igazán nagyok adottságaiból, amelyek segítségével meg tudott volna indulni kifelé akár még az impresszionizmusból is.

A húszas években Balázs Béla nem jut el a nyugodt irodalmi alkotás lehetőségéhez. Ami a legkülönbözőbb körülményeken kívül személyesen őrajta múlt, elsősorban annak a fanatizmusnak a hiánya volt, amellyel ebben a korban a felsorolt irodalmárok bőségesen el voltak látva. Persze máris méltánytalanok is vagyunk: Balázs annyira impresszionista volt, hogy még erre a fanatizmusra csak a legnagyobb önmehtagadás árán tehetett volna szert.

Az impresszionista számára az élet végső érték, s az olyan fogalmak, mint „életihlet”, „élethangulat”, „életszál”, „életszag”, „életssolidaritás” és mások a *Napló*ból bőven ki is mutathatók. Meggyőződése, hogy „Az életérzés közvetlen vallásos érzés”,<sup>5</sup> „Minden, ami igazán van, szent” (Balázs 1982 II.: 82) illetve: „Az élet nem véletlen faktum, hanem képesség, tehetség, mű.” (Balázs 1982 II.: 28) Az élet sajátos logikai szerkezetben, kapcsolatokban jelenik meg: a köznapi élet átpoétizálásában, az egyéni élet műremekké alakításában, a már elkészült műremek elsődlegesen egzisztenciális szempontú vizsgálatában. Balázs maga is megfogalmazza ezt: „Én a magam kialakulásán úgy dolgozom, mint valami

<sup>5</sup> Ld. még: „Az élet misztérium...Csak az életkőd (!) állandó, melyben úsznak jelenések...” (I, 425) Beszél még „életem sorsszerű metafizikai értelmé”-ről (II. 509) is. Egy vallomás az „élet”-hez: „Az emberek mind és mindig a világ végén, edgy iszonyatos mélységszélén járnak-kelnek: mert a saját érzékeik vége a világ vége. Hogy nem szédülnek a megfoghatatlan sötétségtől? Pedig akit ez a szédülés nem fog el, az nem tudja, hogy én. Az éretlen.” (I. 358 – Kiemelés az eredetiben.)

művem és az egész életet a költészet egy olyan fajának tekintem, melyben nagyon szorosan kell ragaszkodni az adott anyaghoz [...].”<sup>6</sup>

Az élet részleteinek válogatatlan és intenzív átélése, bármilyen meglepő is lehet, hihetetlen mértékű napi érzelmi és intellektuális munkát is jelent. Mit vált ki belőle például egy hölgy hegedűjátéka? Figyeljük meg: „A varázs teljes, legszebb mesém világában érzem magam. Lelkemben hatalmas dallamok fakadnak fel, mintha bennem és körülöttem óriási légi tündérorkesztrumok zengenének. Képzeletem legbenső ősfarmája szakad fel, és gondolatok, álmok összekavarodva szállnak fel bennem, mint ezer színben égő rakéták ki az éjszakába. E látomásra megmozdul bennem a teremtő lélek (most kérdezhetnék meg: eddig még a teremtő lélek meg sem mozdult? ez mind csak bevezetés volt? K. E.), egy külön világ világomban, külön élet az életemben, melynek prófétahangját hallgatni, figyelni tudom bennem [...] Az Istent érzem magamban [...].”<sup>7</sup>

Gondoljuk csak el (akár még halvány és tiszteletteljes iróniával is megfogalmazhatjuk), hány ilyen és ehhez hasonló élménynek volt kitéve Balázs akár csak egyetlen, mások számára szürke hétköznapon is! Sokszor hűen örökíti meg a szüntelen élményátélés kínjait: „Úgy felizgat Párizs, hogy az idegeim alig bírják. Azok a túsúrásérzések (!) gyakoribbak, mint azelőtt. Szétrobbantak a látóköröm korlátai. Új, nagy perspektívák nyíltak. Érzem, hogy növök, de ezek a tágasságok, magasságok még mindig teli gomolygó köddel. Még nem tudok helyet találni benne, ráeszmélni.” (Balázs 1982 I.: 413)

Az impresszionizmus kritikussai előszeretettel vetették az irányzat képviselőinek szemére, hogy átélésük egyenlősít s nincsenek tekintettel az értékek rangsorára. Az élmények feldolgozásának gigászi fáradozásai valóban nem engedték tovább lépni az impresszionista derékhadat a befogadás lázas tevékenységénél. Balázsban azonban működik az impresszionista gondolkodás kreativitása is, amely némelykor a felszín mögött a „mély”-et is kutatja.

Impresszionizmusának kiemelkedő fejlődéstörténeti jelentősége is van: experimentális eszmevilága kitágította az érzékelés és gondolkodás területeit, s mint láttuk, a költői érzékenység küszöbértékeit ugyanakkor pedig leszállította. S ha már az eredményeknél tartunk, meg kell jegyeznünk azt is, hogy a nyelvi megformálás nem állt arányban a többi terület korai, nagy sikereivel: Balázs összes előre mutató kezdeményezése ellenére sem fűzhetünk nevéhez új költői nyelvet.

Keresése, gondolati experimentálása mégsem kizárólagosan művészi célzatú volt, s ez rögtön el is választotta a magyar impresszionista modernség számos többi

<sup>6</sup> Ld. még egy hasonló megfogalmazást: „Látni, élni szeretnék újra! Egy nagy szellemi éhséget érzek. Rá tudnám magam vetni a világra, mint egy vadállat...” (Uo. 374)

<sup>7</sup> Balázs Béla: *Napló*, I. 21.: Innen már csak egy lépés, hogy Balázs sokszor festményeket vízionál, nem egy esetben még szecessziós festményeket is. Egy helyen egy Szfínxről van szó, amelyből zöld fény árad. Az elképzelt kép leírása itt folytatódik: „A férfi arca ...ettől a fénytől megvilágítva látszik, és rajta az egész emberiség léte egyetlen legnagyobb pillanatának térképe.” (Uo. I. 241) Nem csoda, ha egy másik helyen egy „kép gondolatá”-ról esik szó (uo. I. 95), ami szinte már egyenesen a szecessziós festészet esztétikai leírására emlékeztet.

képviselőjétől. Annyiban eleve Lukács iker-társa volt, hogy egy gondolatilag ugyan megalapozott, esztétikailag mégis teljesen a maga lábán megálló modern dramaturgia megteremtése foglalkoztatta. A „metafizikai tragédia”, a „lelki mélység”, a „vallássá hirdetett hit”, a „valósággá élt lélek”, a „mindennap metafizikája”, az „emberprobléma”, „embervallás”, az „absztrakció” és „stilizálás” lehetnének ennek az új dramaturgiának a kulcsszavai. Olyan drámát kívánt megteremteni, amely nem a drámai műfaj stiláris, szerkezeti vagy egyéb sajátosságainak újraformálásában nyilvánul meg, hanem közvetlenül az impresszionista ember és létforma drámai ábrázolásában: „[...] egyetlenegy ember, a pusztában elhagyatva élő, elegendő és bőséges tárgy és anyag az igazi drámának.” (Balázs 1982 I.: 413) Egy nagy művész számos nélkülözhetetlen tulajdonsága fellelhető ebben a koncepcióban is. Nem véletlen, hogy a fiatal Lukács is ezen a szálon kapcsolódik a *Napló* szerzőjéhez, hiszen az ő nagy elméleti erőfeszítése is ekkor az, hogy megteremtse az Ibsen-kor utáni modern személyiség problematikájának lelki színházát.

Bizonyos, hogy – nem kevés rokon áramlat társaságában – az 1914 előtti Balázs esszencialista impresszionizmusa is részese volt az ország kulturális modernizációjának; pusztán létével kritikája önmagát túlélt életformáknak, amelyekkel mintha nem is egy glóbuszon létezett volna. E szempontból rokona a bécsi impresszionizmusnak, mely szintén relativizált, de meg is haladja azt társadalomalakító dimenzióiban.

Kevés impresszionizmus próbált egy modern művelődés integráló áramlatává válni. Balázs ezt akarta. S ez az a pont is, amelyet az utókor talán legmélyebben elfelejtett: „Beszéltem neki (Kodálynak) az én titkos, legszentebb álmairól, melyeket még szóvá nem tettem sem beszédben, sem írásban. A nagy magyar kultúráról, amelyet meg kell csinálnunk. Amely beugorjon az európai fejlődésbe, hogy vezessen, mint mindenik vezetett. Angol, francia, német. Ahogy most a kis norvég beugrott, akiről azelőtt senki se tudott – miért ne a magyar?” (Balázs 1982 I.: 219). Ezt a modern magyar kultúrát meg is lehetett volna csinálni, sőt – ahogy egyre tisztábban kivehető – voltaképpen igen messzire is jutottak megteremtésének útján.

Az „impresszionibilitás”, az átélés szenvedélye és művészete mindenkor Balázs vezető tulajdonsága és tehetsége marad. Klasszikus és tanulságos példa válasza a háború kitörésére. Az élményekre beállított, a szélsőséges érzékenységben mozgó, a kifinomultságban edzett, „metafizikai tapasztalatok”-ra (Balázs 1982 II.: 106), „metafizikai élmények”-re hivatkozó impresszionista jó ideig egyenesen képtelen kivonni magát az események forgószelének, a tömeg lélektanának hatása alól. Volt idő, amikor szinte minden párt egyszerre támadta ezért. Igazán azonban abban károsította az az érzékenység, hogy karnyújtásnyi közelségbe helyezte őt a gerjesztett mámorokban ide-oda csapódó, belső iránytű nélküli és a háború fordulataiban idővel teljesen hiteltelenné váló literátorsághoz. Legjellemzőbb mégis az, ami ennek a kornak az eredménye lesz: „Ki van nyomtatva a

hadinapló, nemsokára meg fog jelenni. Végeredmény számomra: semmi.” (Balázs 1982 II.: 149) A háború azonban talán tágabb értelemben is döntő tényezővé vált pályáján: anakronisztikussá, sőt, gyanússá is tette eredeti impresszionizmusát, amelynek addig elismert géniusza volt.

A *Levelek a Naplóra* emlékeztető sokszínűséggel villantják fel az impresszionista Balázs „életszenzációi”-t. Nem egyszer oly mértékben bővölik meg Balázst a vele találkozók események, az „éppen ez” misztikus csodája, hogy azt kell éreznie: élete „meg van rendezve”, akár egy színpadi előadás. Belső élményeinek intenzív lelkesítő hatása nem a nietzschei, de a Balázs Béla-i amor fati magasságába röpíti. Az, hogy éppen akkor „él-e beléletet” vagy sem, „indul-e vándorlásra”, „kinyílt-e minden ajtaja”, netán „megrendezi-e a nagy magába térés”-t, olyan nyelvi megfogalmazásaiban is, mint a „tett-tár”, „tett-kincs”, sokatmondóan és hitelesen rögzíti az impresszionista világkép s személyes oldalának, e „léleksors”-nak hétköznapi kérdéseit.

A Lukács Györgynek írt *Levelek* impresszionizmusa hű képét adja a század eleji „második”, azaz Nyugat-utáni generáció útkeresésének is. Ma már lényegében tartalmilag is tisztázott, hogy vitában állnak (és miért) mind a *Nyugat*, mind a *Huszadik Század* körével, egyedül Adyt fogadják el, s ha Lukács nem ragaszkodott volna annyira ehhez az értékítéllethez, még az is könnyen megtörténhetett volna, hogy /részben vagy egészben/ még őt is elutasítják.

Az egyes irodalmár csoportok egymás iránti türelmetlensége, köztük Balázs néhol szembetűnően militáns magatartása mégsem áll arányban az elvi különbségek nagyságrendjével. Bizonyára az impresszionista gondolkodásmód evidencia-rendszere – a „külső”, az „objektív” elhanyagolása a belső meggyőződés kedvéért – is részes volt abban, hogy e türelmetlenség ritkán keres megnyilvánulásaiban szilárd és megfogható kiindulópontokat. Végül is Balázs impresszionista művészetének elismerését nem elsősorban a többi „klikk” akadályozza<sup>8</sup>, inkább az, hogy igen ritkán sikerül a *Kékszakállú* hőfokán áthidalnia azokat a paradoxon-nagyságrendű nehézségeket, amelyek az impresszionista „bensőség” és a drámai forma „érzékiség”-e, objektivitása között feszülnek. Következő általános ítéletünk most nem tesz különbséget az 1918/19 előtti és utáni munkásság között, s ez nem minden szempontból megfelelő, mindenesetre Balázsnak csak a legritkább esetben sikerül saját, önmagában nemzetközi feltűnést keltő gondolkodását művészileg realizáló önálló műveket alkotni. Olyan műveket, amelyek képesek lettek volna az esszenciális impresszionizmus magmatikus energiáit irodalmi művé transzponálni. Szemünkben néhány olyan elbeszélés lehet

<sup>8</sup> Kissé távolabbról szemlélve az az immár irodalomtörténeti dimenziójú összefüggés is érvényesül, hogy a magyar irodalomban Balázs akkor érkezik, amikor a *Nyugat* legfontosabb vívmányai is éppen, hogy megszilárdulnak (innen Osvát értetlensége), miközben már Kassák és a vele kapcsolatos avantgarde is markánsan fellép, más szóval a „három hullám” Magyarországon szinte elképzelhetetlenül szűk időtartományban lép fel, ami természetesen gyengíti egymás jó megértését.

ez alól kivétel, amelyek érdemileg mind kulcstörténetek, és mint ilyenek, fantasztikus és történelmi jelentőségű helyzeteket dolgoznak fel. Ezzel állhat kapcsolatban viszont, hogy Balázs különleges alkotótárs és társszerző, ezekben az esetekben máris nem csak a belső impresszionizmust kell objektíválnia.

Mindenesetre Balázs az esszencialista impresszionizmus és az irodalmi ábrázolás törvényeinek antagonisztikus ellentmondásai miatt már 1918–19 előtt válságba került. A művész éhsége a sikerre egyre nő, s noha támogatóinak köre is gyarapodik (s köztük Paul Ernstől Martin Buberig az akkori nemzetközi szellemi élet nem egy ismert alakja is tartozik), elkeseredésében erejét már-már meghaladó feladatokba fog. Az esszencialista impresszionizmus személyes varázsából fakadó karizmát nem tudja saját irodalmi műveinek osztatlan sikerévé változtatni. Ahelyett, hogy az intenzivitás irányába próbálná homogénné tenni az impresszionista létezés ábrázolásának problematikáját, hogy – mint maga is írja – ne „absztrakciót”, de „életvíziót” teremtsen, vagy ahogy egy helyen kifejezi: „Életet mutat a dráma. 'Az életet' jelenti. De ha már az lóg ki belőle, amit 'az élet' jelent – akkor már veszélyben van 'az élet' ” (Balázs 1982, I.: 328),<sup>9</sup> addigi életműve németországi elismeréséért kezd harcolni, méltánytalannak érzett egzisztenciális nehézségei elől pedig – ha nagy belső harc kíséretében is – nem egyszer éppen ott keres menedéket, ahol éppen tud.

Az látomásos intenzivitás helyett az alapélmény extenzív szemlélete kerül előtérbe, életteli impresszionizmusa helyenként fatalista jegyeket ölt, sőt, eljut egészen a teozófiáig is (második feleségét is negy teozófus összejövetelel ismeri meg). Ekkori állapotát is nevezhetjük még „létmisztérium”-nak, ezt azonban már nem az „élet” pillanatról-pillanatra változó, lüktető szenvedélye, de egy az egyént lassan kiszolgáltató sors-mítosz szervezi meg.

Balázs Béla közel állt ahhoz, hogy végérvényesen megteremtse a budapesti impresszionizmus drámáját (tragédiáját), hogy formát adjon ennek az objektíválódásra váró modern lelkületnek. Látunk kellett azonban már eddig is, hogy e kísérletnek volt egy alapidilemmája: személyes, lírai tartalmakhoz nyúl, ezeket a tartalmakat azonban a kezdet kezdetén általánosítja és absztrahálja is. Saját egzisztenciáját ragadja meg, de általánosított, sőt, sajátosan eleve absztrahált és ezért fél-elméleti formában. Az egzisztencia és az absztrakció találkoznak, ez nem lenne probléma, kimarad viszont az ábrázolás, amelynek sok esztétikai következménye mellett legproblematisabb konzekvenciája mégis az lett, hogy a tevőleges művészi ábrázolás kiesése miatt a néző egyszerűen nem ismeri meg a problematikát, nem „érti” a darabot. Illetve, tanulságos módon, más oldalról, csak azok érthették, akik valamilyen módon már be voltak avatva, emiatt azután elkerülhetlenné vált a belterjesség, hasonlóan annak a fiatal írónak az eljárásához, aki pontosan ismeri a maga lelki problematikáját, de nem képes azt ábrázolni (ha nyilván absztrahálni akarja). Az egzisztenciálisan általános, ha

---

<sup>9</sup> Vagy egy más helyen: „A végső realitás mégis a lélek; a művészet a végső realitás keresése, ez a végső realitás pedig irracionális élmény – undefinierbar aber gestaltbar.” (Balázs 1982 II, 371)

tetszik, az egzisztenciális totalitás művészi megjelenítéséről van szó, amelynek valamilyen szinten mégis „érzéki”-nek kell lennie: „Csak az létezik igazán, ami formájában az egészet, a Weltweisheitet jelenti – a többi csak illúzió. Minden művészet és minden metafizikai és etikai gondolkodás ezt keresi: az egyes jelenségekben az egészet, míg meg nem találta, nem érti.” (Balázs 1982 I.: 566)

A színpadon ágáló ember tehát egyszerre lírai és absztrakt, miközben egy olyan világgép képviselésében jelenik meg, amit egy levélben Balázs így foglal össze: „Egy anyag minden: »érzés és tájkép«, gondolat és köröttem történő életesemény, álom és való.” Egy olyan létezés drámáját, tragédiáját kell színpadra vinnie, amelynek specifikuma az, hogy nem „logikus”. Balázs vezérelve a drámairodalom ki nem mondott, mert evidens elveivel voltak ellentétesek: „Az ember magányos, de X vagy Y nem. Viszont az embernek érzem magam [...]” (kiemelések az eredetiben – K. E.).

A *Levelekből* azonban az is látszik, hogy mennyire közel is járt egyben Balázs e drámatípus megoldásához. Bár állandóan foglalkoztatja az általánosítás technikai problematikája („valami nagy abszolút-geometria-félének” látja a tragédia strukturalitását), rendre a tiszta elvonás, az allegorizáló absztrakció ellen foglal állást: „Nem lefaragni és kopasztani kell a világot, hogy értelme kijöjjön, hanem ő húsából, tőle függetlenül (!) megcsinálni.” Megfogalmazza az „abszolút” dráma elképzelését is, ahol már „semmi konstruált anekdota, szituáció” sincsen. Ilyen megfontolások irányítják figyelmét egyre erősebben a mesére; a parabolára, talán ezek lesznek azok a műfajok, amelyek betölthetnék az impresszionista létproblemátika művészi artikulációjának funkcióját.

Megkíséreltük Balázs Béla 1918 előtti eredeti esszencialista impresszionista gondolkodását az annak kijáró sokoldalúsággal rekonstruálni. Úgy gondoljuk, hogy e gondolkodás lényegét még akkor is az „impresszionizmus” terminus adja vissza legadekvátábban, ha e fogalomnak nemcsak léteznek más lehetséges jelentésmódozatai, de más területeken (így például a festészetben) már elfogadott értelme is van. Amíg magán a terminuson természetesen tovább is lehet vitatkozni, a jelenség tartalmán nem. Ez a gondolkodás a századelő egyik legfontosabb önálló szellemi artikulációja, teljes esztétikai világnézet és világnézeti esztétika, amelyik a legnagyobb harmóniában mozog az európai modernség második hullámának összes lényeges európai jelenségével.

\*

Balázs Béla filmesztétikájával nem foglalkozhattunk, elsősorban azért nem, mert az elmélet érdemére nézve nem rendelkezünk megfelelő szakmai előmunkálatokkal. Eddigi más irányú kutatásaink alapján azonban két megjegyzést mindenképpen tennénk a filmesztétika tematikájáról is.

Az első adalék a *Der sichtbare Mensch*-ről írt, 1925-ös Robert Musil-recenzióhoz kapcsolódik. Ennek jelentőségét a klagenfurti Robert Musil-Archívum

konferenciasorozatán mérhettem fel. A recenzióban Musil félreérthetetlenül olyan nagyságrendűnek ítéli Balázs elemzéseit, amelyek egy egészen új általános esztétika előírását írják elő. A Musil-Balázs-viszonyhoz tartozik egy nagyon sokat mondó életrajzi adalék is, ami a Musil-kutatásban ismert ténynek számít. Emigrációjának legnehezebb szakaszaiban Balázs magánál hordta Musil róla írt recenziójának végsőkig elkoptatott példányát, és megmutatta mindenkinek, akivel éppen találkozott, mint egykori szellemi rangjának megkérdőjelezhetetlen bizonyítékát.<sup>10</sup> A Musillal való személyes kapcsolatról a *Napló* is tanúskodik. Az élet „impresszionista” logikája szerint az a Musil, aki a későbbiekben Balázs nagy korszakának egyik meghatározó tanúja lesz, az élet egyidejűségében szinte véletlenül jut eszébe a *Napló* szerzőjének: „Úgy látszik, Musilról nem is írtam, akivel a télen megbarátkoztam, könyveit elolvastam, és akiről szintén kell majd egy kritikát írnom [...] Viszont ő a Prager Pressébe akar rólam tárcát elhelyezni.” (Balázs 1982 II.: 505, 481)

Egy ugyancsak nem elsődlegesen Balázs Bélára vonatkozó kutatás keretében (a Frankfurti Iskoláról) foglalkozhattam elmélyültebben Siegfried Kracauerrel és fő művével, a *Caligariól Hitlerig* című alapvető monográfiával is.<sup>11</sup> Kracauer többször is hivatkozik Balázásra, recenziót is ír mindkét Balázs-opusról, így a *Látható emberről* is, de mindennél fontosabb, hogy Musil más irányú legitím ítéletétől eltérően Kracauer érzékenynek bizonyul a húszas években még megőrződött balázs-i impresszionizmusra is. Saját nagy művének egyik (ha nem is az egyetlen) fundamentuma, hogy a weimari némafilm a társadalom belső világának és élményeinek projekciója a látható, azaz külső, médium világába.

#### IRODALOM

- Angyalosi, Gergely 2019. *A modernség két változata: az impresszionizmus és a szecesszió. = Terminusok: Idők, mértékek, alakzatok. Tanulmányok Hévizi Ottó hatvanadik születésnapjára.* Nagyerdei Almanach Könyvek (10). Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen. 281–297.
- Balázs Béla 1982. I–II. Magvető, Budapest.
- Corino, Karl 2003. *Robert Musil. Eine Biographie.* Rowohlt, Hamburg.
- F. Csanak Dóra 1967. *Balázs Béla hagyatéka az Akadémiai Könyvtár Levéltárában.* Budapest.
- Kiss Endre 1984. *Szecesszió egykor és ma.* Kossuth, Budapest.

<sup>10</sup> Musil recenziója: *Ansätze zu neuen Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films.* = Der Neue Merkur. März 1925. – Musilnak a filmművészettel kapcsolatos tevékenységéről ld. Karl Corino, i.m. 1039–1060, valamint Christian Rogowski, „Ein Andres Verhalten Zur Welt”. *Robert Musil und der Film.* = Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Jahrgang XXIII/1992. Wien, 1992. 105–118. – Arno Russeger 1996. *Kinema mundi: Studien zur Theorie des „Bildes” bei Robert Musil.* 40. kötet/Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur. Böhlau Verlag. Wien–Köln–Graz. Továbbá Musil, Robert levele Balázs Bélának. Bécs, 1930. szept. 28. 1 f. Ném. Ms 5021/298. = F. Csanak Dóra 1967. *Balázs Béla hagyatéka az Akadémiai Könyvtár Kézirattárában.* Budapest. 68. - REAL-EOD. in: real-eod.mtak.hu KEZIRATKAT\_01

<sup>11</sup> *From Caligari to Hitler.* London, 1947 (Denis Dobson)

- Krakauer, Siegfried 1927. *Der sichtbare Mensch*. Frankfurter Zeitung 1927. július 10.
- Krakauer, Siegfried 1930. *Der Geist des Films. Ein neues Filmbuch*. Frankfurter Zeitung 1930. November 2.
- Krakauer, Siegfried 1947. *From Caligari to Hitler*. Denis Dobson, London
- Musil, Robert 1977. *A tulajdonságok nélküli ember*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Musil, Robert 1978: *Gesammelte Werke*. VII, IX. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg.
- Rogowski, Christian 1992. „*Ein Andres Verhalten Zur Welt*“. *Robert Musil und der Film*. = *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. Jahrgang XXIII/1992. Wien. 105–118.
- Russeger, Arno 1996. *Kinema mundi: Studien zur Theorie des „Bildes“ bei Robert Musil*. Wien, Köln, Graz (Böhlau). 1819–1061.
40. kötet/Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur.
- Wilde, Oscar 2008. *The Decay of Lying. Complete Works of Oscar Wilde*. Harper Perennial, New York.

AL ȘASELEA SENS AL IMPRESIONISMULUI.  
Filosofia artei la Béla Balázs

(Rezumat)

Interpretarea teoretică a Art Nouveau-ului trebuie să pornească de la elaborarea unui model care să explice cele trei etape ale modernismului european, model fără de care ne-am pierde în hățișul de epoci, tendințe, genuri și percepții. Delimitarea precisă a celei de-a doua etape a modernismului și, în cadrul ei, a impresionismului filosofic, ar fi imposibilă în absența unei atare interpretări.

Impresionismul esențialist, relevant în cazul lui Béla Balázs, este una dintre versiunile centrale ale culturii intelectuale central-europene a celei de-a doua epoci a Europei universale. El nu constituie în sine cel de-al doilea val și nici nu este singurul tip de impresionism. Impresionismul existențialist al lui Balázs, care a fost împărtășit o vreme de tânărul Georg Lukács, este unul dintre fenomenele cele mai remarcabile și de nivel european ale culturii maghiare de la începutul secolului; el constituie baza conceptuală pentru opera într-un act „Castelul Prințului Barbă-Albastră” (text: Béla Balázs, muzică: Béla Bartók).

**Cuvinte-cheie:** impresionism budapestan, modernism vienez, cele trei valuri ale modernismului european, Béla Balázs, Georg Lukács, Béla Bartók, Zoltán Kodály, evidență existențială, relativism impresionist.

THE SIXTH SENSE OF IMPRESSIONISM  
Béla Balázs' Philosophy of Art

(Abstract)

The theoretical interpretation of the Art Nouveau needs to start with elaborating a model apt to explain the three stages of European modernism: in the absence of such model, one could easily wander lost in the maze of periods, tendencies, genres, and perceptions. Precise delimitation of the second stage, and within it, of Thinker Impressionism, would be downright impossible without such interpretation.

The essentialist Impressionism, relevant for Béla Balázs, is one of the main versions of the Central-European intellectual culture during the second period of Universal Europe. It does not make up in itself the entire second period, and it equally is not the only type of impressionism. Balázs'

existential impressionism, which was shared for a time by the young Georg Lukács, is one of the most remarkable, and bearing Europe-wide relevance, phenomena in the Hungarian culture at turn of the century; it makes up a significant portion of the conceptual basis for the opera "The Castle of the Bluebeard" by Bartók.

**Keywords:** Budapest impressionism, Viennese modernism, three waves of European modernity, Béla Balázs, Georg Lukács, Béla Bartók, Zoltán Kodály, existential evidence, impressionist relativism.

ELTE BTK  
Új- és Legújabb kori Filozófiai Tanszék  
Budapest, Múzeum krt. 4., 6–8  
kiss.endre@btk.elte.hu