pét nem, attól vonakodott. Az értetlenségre éppúgy elnémult, mint az okoskodásra (a kettő tulajdonképpen egyre megy), — mert ingerelte, sőt: untatta. *„Mi sem látszik meg hamarabb egy képen, mint a szív szundítása"* — írja a *Kisebb világok*ban; s ugyan miféle vitát lehetne kezdeményezni e megállapítás olvastán?

## 3

Egy folyóirat-kritikára emlékszem, a hatvanas évek elejéről. Az egyik mondata ilyenformán szólt: Bernáth túlságosan író lett, aki nem elégszik meg élményeinek felmondásával, hanem a kívánatosnál élénkebben érezteti írói hatalmát az anyaga felett. A kritikusnak tulajdonképpen igaza volt, ha rosszallólag írta is le az igazságát, talán visszagondolva azokra a megszokott művészéletrajzokra — sok van belőlük, s közöttük kiválóak is —, amelyeknek az írói „felmondták", miképpen lettek festők, szobrászok, milyen környezetből jöttek...

Az *Így éltünk Pannóniában* megjelenése óta tudható, hogy Bernáthnál *nem* a festői látásnak az irodalomban való átmentéséről van szó. Ez már önálló életet élő irodalmi alkotás — annyi köze van a festészethez, hogy festő írta. Önéletrajz vagy regény — mindegy. Folytatásának *(Utak Pannóniából)* éppen az a hibája, hogy kilépve az elbeszélés folyamából, a húszas évek európai művészeti mozgalmait esszé módon (egyébként roppant magas szinten, kivételes érzékenységgel) elemzi, s ezáltal el-elveszti eredeti hangját.

A kettős művészi teljesítményt létrehozó alkotó megítélése körül rendszerint van bizonyos zavar. Érthető; a jelenség meglehetősen ritka. A Magyar Irodalmi Lexikon például úgy vágta ki magát a nehéz helyzetből, hogy nem említette meg Bernáth Aurél nevét.

## 4

Valamiféle — persze más természetű — zavar az olvasót is elfogja olykor-olykor, s tűnődve ereszti ölébe a Bernáth-kötetet, mint most e sorok írója a *Kisebb világok*at. Ez a könyv egy lírikus bölcselkedése. Csupa veszély tehát. Bernáth is tudja ezt: *„Emlékirataim első kötetének megjelenése után néhány évre, Déry Tibor lakásán, kávét kavargatva, szó került az írás egynémely fajtájáról. Levettem a polcról a könyvemet, s felolvastam egy részletet egy éjszakai balatoni viharról, amelybe még gyermekkoromban apámmal kerültem. — Tiborkám — mondtam —, néha úgy érzem, hogy így kellene írnom egy egész regényt. Ilyen pontosan, mint ahogy itt a viharról írok. Valami panteisztikus kép lebeg előttem a világról, csak a táj, csak a világ és független emberi érzelmek fonódjanak össze a tájjal — egy nagy prózavers —, valami ilyesfélére gondolok. Elképzelhető ez? Déry, nagy bölcs, csak ennyit mondott — az Isten óvja meg ettől!"*

Íme, példázat az írói hatalomról — és szemléltetés az olvasói zavarhoz is. Mint látható, szüntelenül érezni, hogy karakterének szigorúan őrzött határai vannak, amelyek éberen vigyáznak a hűség, a szépség, a humor, a szeretet, az értelem, a társadalmi felelősség tartományaira. S bár az idegenforgalom nagylelkű engedélye senkitől sem tagadtatik meg — sőt ellenkezőleg —, a sorompók könnyen járnak. Bernáth kényes szuverén, feltétlen úr a birodalmában, akkor is, amikor elmélkedik, amikor tréfál, játszik vagy oktat. Egyik foglalatosságában sem elnéző. Nehezen tudnék megnevezni még egy művészt, akinek a lágyságában ennyi keménység volna, oldottságában ennyi acélhuzal, minden pillanatban összerándulni készen; lefegyverző bájának könnyű héja mögött ennyire talpig fegyverben állna őrt az értelem.

Korábban — évtizedekkel ezelőtti művészeti írásaiban — talán valóban az író kontrollálta a festőt. Most már többről van szó, s nehezebbről, alighanem megvalósíthatatlanról is: az író ellenőrzi az írót, sokemeletes kételyekkel és szenvedésteli gyanakvásokkal. Mindenhová tudja magát követni, saját kezével az ütőerén, hűvös magasságokba és sötét mélységekbe, a halállal való találkozásba is, mint például a *Gólyáról*... utolsó fejezetében, amely öregkori prózájának legszebb tizenöthúsz lapja. A *Monológ a halálról* megrázó összegezése mindannak, amit erről a néma tárgykörről tudni és nem tudni lehet. *„A halál több, mint nincs"* — írja a fájdalmas magánbeszédben, megválaszolhatatlan kérdések lépcsőfokain ereszkedvén mind lejjebb.

## 5

Badacsonytomajban ismer egy gólyafészket. *„Valószínűtlen ez a madár. Hogy értsem meg ezeket a hosszú, vékony lábakat? Ezekben a cimbalomverőkben hogyan csörgedezhet vér? A karmok izmai lent hogyan hallják meg a fej parancsát? Aztán mindjárt szép arányának varázsa fog el, ahogy a láb a nyakával, a nyaka a csőrrel rokonul, s vizsgálom, miként van az, hogy e három testrész-fantasztikum ellenére nem szecessziós, mint a szép rokon, a flamingó, s nem nőies, mint a gém?..."*

Ezekkel a sorokkal nem akarok semmit bizonyítani; nem is lehet. Azazhogy éppen ezt szerettem volna megmutatni, a nemelemezhetőség határzónáját. Égi lejtőkön, földi kéményeken követni a gólyák pályáját, ehhez annyi jókedv és annyi szomorúság kell, hogy csak az szegődhet társául, akihez szól, a fogékony olvasó.

Bernáth nem akarja elfogadtatni vele a halálról szóló gondolatait, sem a gólyát, sem Helgát; indulat és erőszak távol áll tőle. De azzal, amit mond s ahogy mondja, gondolatainak legbelsőbb körébe von, mert íróként éppen úgy tudja, mint festőként, hogy a művészetben mindent szabad, csak egyet nem szabad: nem művésznek lenni.

**TAMÁS ISTVÁN**

# Vámossy Ferenc: Korunk építészete

Amióta 1928-ban *Forgó Pál* könyve, az *Uj építészet* megjelent, nem volt a magyar könyvpiacon olyan mű, amely a világ építészetéről ennyire naprakész állapotban tájékoztatta volna az érdeklődőt. Igaz ugyan, hogy az isten — vagy a kiadók — malmai azóta lassabban őrölnek, mert az 1928-ban megjelent könyv részletesen beszámolt az 1927-es stuttgarti Werkbund-kiállításról (a *Weissenhof Siedlung*ról), tehát a megírástól számított egy éven belül utcán volt, *Vámossy Ferenc*nek viszont mentegetőznie kell az előszóban, mert hét éve készen álló kéziratának csak az illusztrációs anyagát frissíthette fel a legújabbakkal. Mi, azt hiszem, ennek ellenére boldogak lehetünk, mert olyan mennyiségű új információt kapunk korunk építészetéről, amelyhez nem vagyunk hozzászokva. 1928-ban több magyar építészeti és építőművészeti folyóirat volt, és a közülük magasan kiemelkedő — Bierbauer Virgil szerkesztette — *Tér és Forma* olyan gyors és széles körű tájékoztatást adott a külföld építészetéről is, amelyre most a *Magyar Építőművészet*nek tere sincs.

Vámossy Ferenc könyvének azonban nem az új információk mennyisége az egyedüli erénye, hanem *az a mód és szemlélet, ahogy ezeket közvetíti* az olvasó számára. Forgó Pál írásának lenyűgöző hatását fokozhatta az a ritkán tapasztalható elfogultság, ahogy minden régivel szemben kiállt minden új mellett. Elfogult volt a végtelenségig, hajlandó lett volna minden meglevő épületet lebontani — akár azért, mert rút, akár azért, mert feudális —, hogy ezáltal helyet teremtsen egy új, emberségesebb, racionális tömegépítészetnek. Meggyőződése volt, hogy *minden addigi művészet tévedés*, és már teljesen felesleges, felszámolható, és az, ami most, néhány éve (1920) elkezdődött, az minden korábbinál tökéletesebb, mert most — akkor — jött el az igazi építés ideje. Forgó Pált sok mindennel vádolhatjuk, de történeti szemlélettel aligha. Mindaz, ami könyvének gyengéje, ha nem is indokolt, még érthető és menthető az első összefoglalás lelkesedésével. Az viszont már teljesen érthetetlen, hogy hibái miért éltek tovább évtizedekig. A szent hevület elszállt, de a történetietlen szemlélet — *a modern építészet abszolutizálása és a kritikátlanság* — szinte teljes egészében rányomta bélyegét a XX. század építészetével foglalkozó magyar irodalomra, akár egyes mesterekről, akár összefoglalás-kísérletekről volt szó.

Indokolhatta talán ezt az is, hogy a szerzők zöme még a Forgó generációjából származott, tehát azok közül, akik átélték a kezdeti idők lendületét és elfogultságát. Működésüket az jellemezte, hogy kritikátlanul azonosultak témájukkal. A modern építészetet egészében tökéletesnek tekintették, olyan önálló kategóriának, amelynek megközelítéséhez minden „stílusművészettől" eltérő módon kell hozzákezdeni, mert az minden előzőtől *lényegében* eltérő új minőség. Alig-alig merült fel az az elképzelés, hogy a modern építészet korhoz kötött, túlhaladható, sőt korszakokra osztható. Bizonyos mértékig igazolta azt a szemléletet az is, hogy a XX. század építészete sok szempontból valóban hozott újat: az építész társadalmi szerepe és felelőssége megnövekedett, mert nem a monumentális műalkotások létrehozása lett elsőrendű feladata, hanem az *építés* — a tömeges lakástermelés, az, hogy széles tömegek számára teremtsen emberhez méltó környezetet. Az viszont, hogy kő és tégla helyett betonból és vasbetonból építettek, hogy az építészet és a társművészetek kapcsolata meglazult, az épületnek önmagában arányaival kellett hatnia és kifejeznie — még nem minőségi változás, *csupán egy meghatározott történeti korszak sajátossága*, amely arra jellemző, de ahonnan beláthatatlan távolságokba van még továbbfejlődési lehetőség.

Vámossy Ferenc könyve az első a magyar szakirodalomban, amely nemcsak objektíven, hanem szubjektíven is *megfelelő távlatból szemléli az elmúlt hetven év építészetét*, pontosan kijelöli meghatározó tendenciáit és azt is kimondja végre, hogy a saját korukban abszolútnak ható elvek és alkotások idővel túlhaladottá válnak, *de mindez nem von le semmit történeti értékükből.*

A XX. század építészetének legjelentősebb négy egyéniségét, mint négy egymással kapcsolatos, de mégis önálló rendszer megalkotóját Frank Lloyd Wrightban, Le Corbusierben, Walter Gropiusban és Ludwig Mies van der Rohéban látja. Ez nem újdonság, a szakirodalom ebben a kérdésben teljesen egyetért, de Vámossy a „négy nagy" szerepét már kellő távolból pontosan körülhatárolja. F. L. Wright hatása a természet és épület szerves külső és belső kapcsolatának megteremtésében beláthatatlan. Mies van der Rohe a technikai lehetőségek maximális kihasználásán, az acél- és üvegépítészet megteremtésén kívül a konstruktivizmus térproblémájának építészeti megvalósításával, azaz a flexibilis tér megalkotásával a térproblémák továbbfejlesztésére az utódok számára legtöbb lehetőséget nyújtó mester volt, aki a modern építészet valóban új esztétikai problémáit felvetette. Gropius — a legvilágosabban gondolkozó és zseniális szervező — volt mindnyájuk közül a legkorhozkötöttebb; ő ismerte fel először az építészet termeléssé alakításának szükségességét. Az ő szempontjából a funkcionalizmus ennek a célnak volt az eszköze, ő hirdette elsőként a csoportos munka szükségességét — sőt egyedül üdvözítő voltát — a tervezésben, és iskolájában, a Bauhausban igyekezett ezt meg is valósítani. Mint kiváló szervezőnek arra is kiterjedt a figyelme, hogy elveiket és eredményeiket a lehető legszélesebb körben terjessze. S ha építészete, a szigorú funkcionalizmus, a viszonyok változásával, kezdeti szegénység megszűntével és a kisegzisztenciák lakáskérdésének — legalábbis elméleti — megoldásával túlhaladottá vált is, mint történeti érték semmit sem veszített önmagából, mert saját korában, nyugodtan állíthatjuk, a leghatásosabb volt. Végül Le Corbusier, aki nemcsak továbbfejlődésre volt képes, hanem arra is, hogy korábbi önmagát mindig meghaladva, a modern építészet három korszakának legyen indító és meghatározó egyénisége — nagy volt, mint Picasso, mert mindig megérezte, hogy mikor nincs már több mondanivalója egy bizonyos formanyelven, volt bátorsága ahhoz, hogy új nyelvet keressen és azon újra megszólaljon.

A „nagyok" szerepén túl Vámossy megmutatja azok utóéletét is, például azt, hogy Mies van der Rohe 1919 óta dédelgetett terve, az acél-üveg felhőkarcoló hogyan valósult meg az 50-es években Amerikában, hogyan vált hamarosan tömegessé, és hogy ezek az önmagukban tökéletesnek mondható építmények nagy tömegben hogyan tették szinte elviselhetetlenül rideggé a környezetet, ezáltal tudatosítva egy más jellegű, plasztikusabb, brutálisabb építészet iránti igényt.

A második világháború utáni időszak reprezentánsát Louis I. Kahnban találja meg Vámossy. „A szintézis keresése korunk feladata. ... Az avantgarde eszméi, a funkcionalizmus, a konstruktivizmus elvei és gyakorlata felszívódtak és átalakultak a világ építészetében. A vonások és a tényezők módosultak, összegeződtek, nemzeti, helyi színt nyertek — kialakult egy új időszak építészete, amelynek sajátosságai mind világosabbá váltak... Kahn túlhaladja a wrighti elveket és a funkcionalizmus egyoldalúságát. A kiindulás számára a rendeltetés. A »rendeltetés lényege« — ezt kell megismerni. Megfordítja a »forma követi a funkciót« elvét. A megismert összefüggések megfordítása nemcsak a matematikában vezet új művelethez, hanem a gondolkodás más területein is új tanulságokkal szolgál. Amikor Kahn látszólag csak megfordít régi elveket, az összefüggések kellően fel nem tárt, meg nem értett vonatkozásait emeli ki. Egy már megvilágított kapcsolat visszájára fordítása nemcsak az új vonatkozást emeli ki, hanem az ismert összefüggés mélyebb megértését is elősegíti. Kahn eljárása tehát nemcsak jogos, hanem a gondolkodás érlelődésében a továbblépéshez feltétlenül szükséges is. Kahn szerint »a forma idézi fel a funkciót«, vagyis a tér sokoldalúan determinálja az abban folyó emberi tevékenységet. Az építészet életformát teremt, az életet alakítja. Az építésznek tehát ismernie kell az életet."

Tehát Kahnnal már eljutott oda az építészet, hogy az építészeknek ismerniük kell az életet, mert akarva-akaratlanul életformát teremtenek. Gropiusék tisztában voltak életforma-alakító lehetőségükkel és „hivatásukkal", de az életet nem ismerték eléggé, és túl dogmatikusan kívántak belenyúlni az életformákba. (Ez a húszas évek szovjet építészeire talán még fokozottabban áll.) De hogy az építészek eljussanak ehhez a felismeréshez — és ezt Vámossy egész gondolatmenetével igazolja —, szükség volt Gropiusékra, az ő „analitikus" munkájuk tette történetileg lehetővé a „szintézisteremtést".

A legnagyobbakon kívül helyet kapnak a könyvben a csak egyszerűen nagyok, és nemcsak önmagukban, hanem az általuk reprezentált irányzattal vagy országgal egyetemben; a finnek, a brazilok és a japánok, Aalto, Niemeyer- és Kenzo Tange. Teret kapnak a konstruktőrök és a mérnök-építészek, Nervi és Nowiczky, s a legújabb irányzatok, a dinamikus építészet és az angol brutalizmus, Jörn Utzon és a Smithson házaspár. Sorolhatnám hosszan, ehelyett inkább azt ajánlom mindenkinek, ha teheti, vegye kézbe ezt a könyvet, mert korunkról és nemcsak az építészetről, hanem annak révén sok más kérdésről új szempontok alapján fog új és hasznos ismereteket szerezni. Mert a modern építészet Vámossy értelmezésében olyan szerves része a világnak — nemcsak a tárgyi környezetnek —, hogy *megértéséhez a világot is ismerni kell.*

A modern építészet kialakulását és fejlődését végigkövetve, Vámossy Ferenc mindig biztos ítélettel választja ki a legfontosabb kérdéseket; csupán két ponton támadt hiányérzetem: *az építészeti expresszionizmus* és *a korai szovjet építészet* elhanyagolása miatt. Őszintén megvallva nem vagyok bizonyos benne, hogy a két kérdés háttérbe szorulása Vámossy koncepciójából eredt-e, vagy az okozta csupán, hogy a könyv hét éve íródott. Hiszen mindkét kérdés az utóbbi fél évtizedben került a kutatás előterébe. Ma azonban a szakirodalom N. Pevsnertől W. Pehntig hajlik arra a véleményre, hogy a „pionírok", Behrens, Loos vagy Lajta Béla munkássága a konstruktív funkcionalista építészet előzménye volt, de volt e folyamat mellett egy antiracionalista irányzat is, amely Gauditól B. Tauton és a késői Le Corbusier-n keresztül korunk plasztikai törekvésű építészete felé vezetett. Az antiracionalista irányzat legjelentősebb korszaka az építészeti expresszionizmus volt, amely az első világháborút követő években szülőhazáján, Németországon kívül például Hollandiában és még Lengyelországban is kiemelkedő műveket hívott életre. Hatása saját korában olyan átütő erejű volt, hogy még Gropiusnak is volt expresszionista épülete.

A korai szovjet építészet, mint a legvalódibb konstruktivizmus nagy jelentőségű és nagy hatású alkotásokat produkált. Ezek a tervek — elsősorban a tervek — el is jutottak Európába, és nemcsak közvetett, hanem közvetlen hatásuk is kimutatható. A bevezetőben már említett Forgó Pál-féle könyv is bizonyítja, hogy ezt az építészetet a maga korában elég széles körben ismerték. Gropius és a Bauhaus munkáinak 18 képe mellett a szovjet tervek közül hatot közöl, pedig ekkor még meg sem jelent El Liszickij nagy hatású könyve a szovjet építészetről. S ha Magyarországon mindez ennyire ismerhető volt 1928-ban, hatványozottan érvényes ez Németországra vagy Franciaországra. Tehát nem túlzás azt mondanunk, hogy a húszas évek szovjet építészete nemcsak önmagában, hanem az egykorú építészetben elfoglalt helyét tekintve is igen jelentős.

Befejezésül recenzensi fohász a könyvkiadókhoz: nem lehetne legalább egy ennyire hézagpótló művet kicsit gyorsabban átengedni a malmokon, hogy ne csak az olvasó, hanem a szerző is úgy érezhesse: az igazat, csakis az igazat, a teljes igazat mondja? *(Gondolat)*

**GÁBOR ESZTER**

# A. V. Lunacsarszkij: A zene világában

Ismét egy felfedezés: kötetnyi válogatás a szovjet állam első művelődésügyi népbiztosának zenei tárgyú cikkeiből, beszédeiből, magyar nyelven (Aczél Ferenc és Katona Erzsébet korrekt és szép fordításában). Felfedezés történésznek és művelődéspolitikusnak, kritikusnak és esztétának; mindenkinek, akit izgat a kérdés: miféle viszony lehetséges *a „zene világa" és a forradalmi gyakorlat világa* között. Hiszen ma sem ritka vélekedés: az egyik — égi tájak anyagtalan tüneménye, a másik: maga a nyers, véres valóság. Ma is sokan hiszik: e két különálló világban nem élhet egyszerre, tudathasadás nélkül az ember. E hit szerint választani kell. Példának okából imigyen: *vagy* a Lohengrin szférikusnak tűnő zenéje (hegedűk magas fekvésű, kékes színű A-dúr hangzataival, a grállovagokhoz méltó zenei kompozíció tisztán zenei formaszerkezeteivel, légiesen érzéki hangvarázsával), *vagy* forradalmi mozgásba lendült tömegek osztályharcos gyakorlata (barikádokkal, politikai küzdelmekkel, a mindennapok éppenséggel nem grállovagoknak való verejtékes építőmunkájával).

Lunacsarszkij nem volt hajlandó elismerni e kettéosztás jogosultságát. Pedig milyen tisztán látta, hogy zene és forradalom kapcsolata sohasem lehet teljesen mentes bizonyos feszültségektől. Mintha éppen e feszültségekkel akart volna újra és újra szembenézni. Amikor például a szocialista kulturális forradalom vezérkarának hangadójaként hangsúlyozta: először fel kell nevelni a nagy zene új hallgatóságát, fel Beethoven és Muszorgszkij, Berlioz és Wagner magaslataira. Ezért kezdeményezte — már 1918-ban! — az Állami Zenekar „népi hangversenyeit", ezért vállalta saját maga munkáshangversenyek programjának ismertetését, élőszóban és írásban. — Azután: meg kell teremteni az épülő szocialista társadalom Új Zenéjét, új előadóművészetét. Ezért szervezett lankadatlanul egyebek között művészképző konzervatóriumot, ezért védte a moszkvai Nagy Színház létjogát, ezért vette újra és újra kezébe a zenekritikusi tollat: figyelve, mint csírázik az időtállóan új (például Prokofjev *Az acélkorszak* című operájában vagy a korai Sosztakovicsnál), figyelmeztetve, hogy a szocializmus Új Zenéje rengeteget okulhat a Bachtól Beethovenig ívelő virágkor mestermüveiből, de még a szkrjabini típusú — eszmeileg éppen nem problémamentes — teljesítményekből is, okos ügyszeretettel óvva az új zenekultúra ügyét az avantgardista és a konzervatív elfogultságok korán felismert kelepcéitől. — Végül, de nem utolsósorban: filozófiailag-elméletileg kitűnően képzett koponya lévén, tudta, hogy a marxista elmélet zenetudományi alkalmazása még gyerekcipőkben topog. Pedig éppen a zenei gyakorlat igényli mielőbbi felnövekedését. Ezért vetette papírra máig is termékeny gondolatait a zenedráma vagy a zeneszociológia alapkérdéseiről, ezért szólalt fel például a Javorszkij-féle „tonális ritmuselmélet" megvitatására összehívott tudományos konferencián — és milyen érett bölcsességgel!, mennyire mentesen a későbbi évek rosszízű kinyilatkoztató stílusától! Mi tagadás: a magyar olvasó 1975-ben Lunacsarszkijtól kaphat először kedvet és ösztönzést, hogy közelebbről is megismerkedjék Javorszkij zeneesztétikájával, amelynek jelentősége aligha kisebb, mint a nevezetes aszafjevi intonációelméleté.

És e felsorolásból még mindig hiányzik Lunacsarszkij 1912—13-ban írt párizsi cikksorozata Sztravinszkijról és Nizsinszkijről, Raymond Duncanről és Gyagilevről — megannyi hivatásos zenekritikusnak is becsületére váló remeklés. Ízelítőül egyetlen mondat: a *Borisz Godunovot* „Debussy helyéről el nem mozdulva hallgatta végig..." De egyénileg, személyes hittel tudott érvelni ez a kommunista népbiztos akkor is, amikor a Nagy Október után bizonyítani akarta: „a zene és a forradalom alapjukat tekintve közeli rokonságban vannak egymással." Érdemes a bizodern zeneelméleti gondolatot, hogy a zenemű formája: formafolyamat, formálódás, feszültségek és oldások ingajátéka. Másrészt Beethovent tanulmányozva kialakul a meggyőződése, hogy a zenei formában és anyagban ugyanez a történeti dialektika munkál: „A zene a legkevésbé sem távolodik el saját lényegétől, amikor akusztikai és dinamikai folyamatai a természetben és az emberi társadalomban lejátszódó erőfolyamatokhoz válnak hasonlóvá..." És bárhol üti fel az olvasó Lunacsarszkij kötetét, mindenütt efféle friss, egyéni gondolatok nyomára bukkanhat. Jogos kérdés: mi a mélyebb titka ennek a bölcs ítélkezést a nem lankadó szellemi frisseséggel párosító eredetiségnek?

Egyebek között bizonyára éppen az ügy szolgálata, a tiszta, igaz, nagy ügynek való odaadás. Lunacsarszkijt nem szociális helyzete vonzotta már kora ifjúságában a munkásmozgalomhoz, 1917 előkészítőinek és továbbépítőinek táborába. Az analitikusan gondolkodó elme, a művészetért már-már romantikusan rajongó szív, a dolgozó emberek ügyével azonosuló értelmiségi hivatás vezérelte őt is, mint a szocialista világkultúra számos nagy alakját a barikádnak arra az oldalára, ahol a világot megforgató progresszió erői gyülekeztek. Aki egyébként pályáját ismeri, tudja, hogy útja 1917-ig, a szovjet állam legfelsőbb vezetésében betöltött magas funkciójáig nem volt törésmentes. Mint Gorkijnak, neki is volt „istenépítő", messianisztikus korszaka. A Vperjod-csoport, amelyhez 1917-ig tartozott, a szubjektivista módon értelmezett forradalmi gyakorlat mitizálásában éppenséggel az anarchoszindikalizmus közvetlen közelébe sodródott. És lehetséges, hogy némelyik korai — Lenin kritikáját kiprovokáló — gondolata fejlődésének érett korszakára is vet némi árnyékot. Talán ezzel is magyarázható Beethoven-tanulmányainak — egyébként Romain Rolland-ra emlékeztető — romantikus pátosza, vagy a zene és a forradalom viszonyát taglaló nevezetes cikkének (1926) ilyenfajta megfogalmazása: „Minden forradalom grandiózus szimfónia." De ilyenkor el ne feledjük, amit ő maga írt a korai Wagnerről, lényegre tapintva: „Wagner nem a forradalomtól haladt a művészet felé, hanem a művészettől a forradalom felé. És ez a jó. Ez azt jelenti, hogy tehetsége, szakmája belső szükségletei alapján közeledett a forradalomhoz." Így történhetett ez Lunacsarszkij pályáján is. Persze az orosz társadalomfejlődés XX. századi sajátos dinamikája, a leninizmus