

Philos. O. 3482

ESZTÉTIKAI SZEMLE

A Magyar Észtléikai Társaság folyóirata

SZERKESZTI:
MITROVICS GYVLA

III. évfolyam



1937

301143

M. T. AKAD. KÖNYVTÁRA
Növedéknyelv
1937. évi 1866 sz.

TANULMÁNYOK

Bartók György: <i>Az esztétikai valóság</i>	73
Boda István: <i>Esztétika és filozófia (I.)</i>	125
Hamvas Béla: <i>Velazquez</i>	147
Kósa János: <i>Szagrális és intellektuális művészet</i>	167
Kozocsa Sándor: <i>A magyar esztéta-lélek (Kosztolányi Dezső)</i>	14
Schroeder Attila, báró: <i>A komikum pszichológiájához</i>	1

SZEMLE, KÖNYVISMERTETÉS, BIRÁLAT

Baránszky-Jób László: <i>Max Dessoir: Einleitung in die Philosophie</i> ..	49
Baumgarten Sándor: <i>Az entrópia felé</i>	117
Dénes Tibor: <i>Cézanne</i>	39
Dénes Tibor: <i>A II. nemzetközi esztétikai és művészettudományi kongresszus</i>	121
Gerlótei Jenő: <i>Feszítőerő a művészetben</i>	98
Hamvas Béla: <i>Th. Haecker: Szépség</i>	51
Hamvas Béla: <i>Bruno Goetz: Deutsche Dichtung</i>	53
Hamvas Béla: <i>Művészet és játék</i> (Bradshaw J. W.: <i>Play and art</i>)	113
Hamvas Béla: <i>A művész egyénisége</i> (Pierre Paul Jourdain: <i>L'individualité de l'artiste</i>)	194
Hamvas Béla: <i>Művészet és élet</i> (Hans Flügel: <i>Kunst und Leben</i>)	198
Kósa János: <i>Esztétikai fejlődésünk szociális alapjai</i>	93
Kósa János: <i>Észak hajnala</i> (Strzygowski J.: <i>Aufgang des Nordens</i>)	119
Kristóf György: <i>Szép János és Putz Antal</i> — <i>Az esztétika magyarnyelvűségének úttörői</i>	84
Kunszeri Gyula: <i>A hasonlat esztétikája</i>	89
Makkai Sándor: <i>A vándor és a bujdosó</i> (Prohászka Lajos könyve)	23



Mitrovics Gyula: <i>A Csongor és Tünde felújítása</i>	34
Mitrovics Gyula. <i>Elnöki megnyitó</i>	193
Pogány Ö. Gábor: <i>Az építőművészet mint a kollektív eszmény megjelenítője</i>	105
Radocsay Dénes: <i>Új középkor</i> (W. Müseler: Geist und Antlitz der romanischen Zeit)	201
Kozoosa Sándor: <i>Az 1935 és 1936. év esztétikai munkássága</i>	55

3482
III. 1.

ESZTÉTIKAI SZEMLE

SZERKESZTI:
MITROVICS GYVLA

III. 1.



BUDAPEST

1937

EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLIJA

ESZTÉTIKAI SZEMLE

A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG FOLYOIRATA

SZERKESZTI

MITROVICS GYULA

MEGJELENIK MÁRCIUS, JÚNIUS, SZEPTEMBER ÉS DECEMBER HÓBAN.
ELŐFIZETÉSI ÁRA 8 P. TAGOKNAK 6 P TAGSÁGI DIJ ELLENÉBEN JÁR.

A KÉZIRATOK SZERKESZTŐ CÍMÉRE DEBRECEN 10
FELSZÓMLÁSOK A NYOMDÁHOZ KÜLDENDŐK.

Bpesti szerkesztőségünk címe: Baránszky-Jób László dr. tanár, I. Pilsudski
utca 37. — Előfizetés a nyomdában (Kecskemét, Postafiók 146.)

TARTALOMJEGYZÉK

Báró Schroeder Attila dr.: <i>A komikum pszichológiájához</i>	1
Kozocsa Sándor: <i>A magyar esztéta-lélek (Kosztolányi Dezső)</i>	14

SZEMLE

Makkai Sándor: <i>A vándor és a bűjdöső</i>	23
Mitrovics Gyula: <i>A Csongor és Tünde felújítása</i>	34
Dénes Tibor: <i>Cézanne</i>	39

BÍRÁLAT, ISMERTETÉS

Baránszky-Jób László: <i>Max Dessoir:</i> <i>Einleitung in die Philosophie</i>	49
Hamvas Béla: <i>Theodor Haecker:</i> <i>Szépség</i>	51
Hamvas Béla: <i>Bruno Goetz:</i> <i>Deutsche Dichtung</i>	53

BIBLIOGRÁFIA

Kozocsa Sándor: <i>Az 1935. és 1936. év esztétikai munkássága</i>	55
---	----

A címlapot szoboszlai Mata János tervezte

Szerkesztésért és kiadásért felelős: Mitrovics Gyula
Első Kecskeméti Hírlapkiadó- és Nyomda-Rt. — Igazgató: Tóth László

A KOMIKUM PSZICHOLÓGIÁJÁHOZ

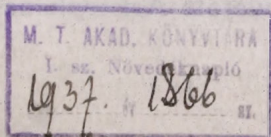
*A szubjektív-objektív szintézis elve a „nevetséges“
kategóriájában*

A komikum tudományos problémája oly régi, mint az európai kultúra története és a dolgok is, melyeken az emberek nevetni szoktak, régiek és mindenkor ugyanazok. Mert mitsem nyom a latban, hogy talán koronként, divatok áramlataként az élcek, anekdoták más-más köntösben jelennek meg, a nevetséges mindenkor ugyanaz marad. Egy időben mindenki a víz-vicceken mulatott, aztán híresek a szórakozott professzor viccek, újabban az arisztokrata és skótviccek. Nos, ezeknek csak külső tálalása új, a tartalom régi és a nevetséges, míg ember él a földön, azonos lényeket takar.

De mi ez a lényeg? Az általános emberi vélemény szerint a felelet ekként fogalmazható meg: Hát kérem, hallunk valami ostobaságot, aztán nevetünk rajta, mert szegény, szerencsétlen felebarátunk értelmi vagy egyéb gyöngeségén bizonyos fölényt, kárörömet érzünk.

Az ilyen meghatározás ellen a humoristák méltán tiltakoznának sértett önérzetükben. Hogyan, hát az ő művészetük semmi egyéb nem volna, egyszerű és úgynevezett „hülyéskedés“-nél? Talán mégsem ez a gyengeség, ez a hiba a nevetető hatás szülője.

Pedig a komikum mibenlétét a legrégebb klasszikus elmélekedések is „ártalmatlan hibának, gyengeségnek“ határozzák meg, tehát Plató és Aristoteles ugyanúgy vélekedtek a nevetségesről, mint napjaink publikuma. De a humoristának igaza van, midőn szembeszáll az efféle véleménnyel, mert a hibaelmélet ellen több komoly kifogás emelhető. Először is: nem *bármilyen* ártalmatlan hiba komikus.



El tudunk képzelni komikailag teljesen közömbös, ártalmatlan hibát is. A Sphinxet említhetnők, mely hibás és mégsem nevetető. Molière Harpagonjának fősvénysége megnyilvánulhatna oly cselekedetekben is, melyek nem ártalmasak, s nem is komikusak.

Nem mindegy, hogy valaki miféle ostobaságot mond köszönés helyett, de nevetségessé lesz, ha ezt kiáltja: alászolnapot. E példában az ártalmatlan hiba szembeszökőbb és nagyobb akkor, mikor *hijjával* van a komikai hatásnak. Eszerint nem a hibában vagy legalább is nem csupán ebben keresendő a nevetés oka. Gondoljunk a valóban ostoba élcekre és helyzetekre, melyek habár jó adag tökéletlenséggel telítettek és gúnyban, sőt bizonyos emberi hibákra irányuló morális célzásokban is bővelkednek, komikailag mégis hatástalanok. Sohasem az élc tartalma, a nyilvánvaló képtelenség és hiba komikus, hanem az a sajátos *stilus*, mellyel élénkbe pattan. Mert hiszen a legjobb élcet is el lehet rontani, meg lehet fosztani nevetető hatásától. Voltaire szerint: „a nevetségés, amit magyarázni kell, már nem nevetségés“.

De a hibaelmélet lélektani megokolását tekintve sem elfogadható. Hiszen az a bizonyos fölény, gúny, káröröm, stb., amit a nevetőben fölfedezni vélünk, nem mindenkor jelentkezik.

A nevetés oka nyilván nem az a hirtelen támadt büszkeség, diadalérzet, amely abból keletkeznék, hogy magunkat a komikus személlyel összehasonlítva, hozzá képest valami tökéletességet fedeznénk föl magunkban. A nevetés oka nem lehet megvetés, mert nevetés van büszkeség nélkül és viszont van megvetés, büszkeség, nevetés nélkül. E nézethez Voltaire is csatlakozik, mikor előadja, hogy tizenegy éves korában Molière Amphitriónját olvasva oly jól mulatott, hogy majdnem leesett a székről, de „aki nevet, abban a pillanatban vidám örömet érez minden más érzés nélkül“ — írja.

Ha valóban a fensőbbiség érzése nevetetne, minél nyilvánvalóbb és nagyobb valamely ártalmatlan hiba, annál inkább érezhetnők fensőbbiségünket, azaz annál inkább kellene nevetnünk. De ép az imént láttuk, hogy ellenkezőleg: minél erőteljesebb az ostobaság, annál kevésbé nevetségés. Az pedig, hogy valaki saját maga karikatúráján is nevetet, határozottan kizárja a káröröm érzelmét. A történet klasszikus példát ad erre Sokratesben, ki hallatlanul jól mulatott Aristophanes Felhőin, amely-

ben pedig épen önmaga kigúnyolt alakját láthatta.

Finom lélektani elemzések kimutatták, hogy nevetésünk elején voltaképen együttérzünk az objektummal, őt nem ítéljük tökéletlennek, sőt mintegy szeretve barátkozunk, játszadozunk vele s csak később, minél inkább okát akarjuk adni nevetésünknek, távolodunk el tőle, beburkolózva fölényes individualitásunkba s elítélni akarva szegény pajtásunk „tökéletlenségeit“. Bergson mondja: „A komikus személy gyakran oly személy, kivel tulajdonképpen együttérzünk. Egy pillanatra a helyébe képzeljük magunkat, elfogadjuk gesztusait, beszédét, tetteit, s ha mulatunk is azon, ami benne nevetséges, mintegy hívjuk, hogy ő is nevéssen velünk; pajtásként bánunk vele“.

Egy élcet hozhatnók fel példa gyanánt arra, hogy bár nem a káröröm nevetető, mégis könnyű belemagyarázni valami ilyesfélét a nevetségesbe. Egy vidéki főúri kastélyban szokásban volt a házibálakra a köznép legényeit is meghívni. Míg azonban a tánc bizonyos figuráiban a főúri hölgyek velük egyenrangú gavallérjaiknak kezüket nyújtották, az egyszerű legényeknek csupán zsebkendőjüket. Az egyik legény megtorolni akarván — így adják elő a káröröm elmélet hívei — a feltűnő disztinkciót, belefújta orrát a feléje nyújtott zsebkendőbe és úgy adta vissza a hölgynek. Eszerint világos lenne, hogy a sikerült megtorlást nevetjük, azt, hogy az arisztokrata góg elnyerte megérdemelt büntetését. Ha azonban elképzelünk egy szórakozott, izgatott és burleszk fiatalembert, akit menyasszonya táncolni tanít s aki az ismeretlen figuránál homlokát törli a feléje nyújtott kendőbe, s úgy adja vissza, szintén nevetnünk kell, holott itt nyoma sincs semmiféle megtorlásnak. Ellenvethetnénk: valamiféle fölény itt is van, az t. i., melyet a *szórakozott* felett érzünk. Elfogadhatatlan azonban, hogy fölényünknek ilyen csekélységekkel szemben kell nevetésben kiobbannia, mikor az élet ezernyi helyzeteiből folyó sokkal nagyobb fölényünkben nem nevetünk.

Láttuk, hogy az *ártalmatlan hiba fogalma tág és szűk* egyszersmind a komikum fogalmához képest. Egyrészt nem minden ártalmatlan hiba és az ezt ábrázoló élc nevetett (hanem csupán az olyan, melyben elfogadható, hibátlan elem is van), ép ezért nem mindig sikerül a gúnyolódóknak nevetést aratniok: másrészt nevetünk *hiba nélkül* is. E körülmény magyarázza, miért nevetséges a „szellemes“, hol a hibának igen csekély jelentősége van, hanem annál nagyobb szerep jut az értelmes elemnek; a le-

kicsinyléssel szemben pedig inkább a becsülés, elismerés érvényesül.

Kontrasztelmélet

Eléggé hangsúlyoztuk, mennyire fontos, hogy a túlságosan tág és pszichológiájára nézve is téves hibaelmélet fogalmait megszüktük. Ennek a feladatnak vélnek megfelelni elsősorban az u. n. kontrasztelmélet hívei. Általában „ellentétet“ éreznek a nevelésben, de figyelmen kívül hagyják azt a fontos tényt, hogy ha némi kontraszt jelenléte megállapítható is, nem bizonyos. hogy az szülő-oka a komikumnak, hiszen lehet velejáró kísérőjelenség csupán. Bizonyos, hogy nem az ellentét maga nevelés, mert vannak közönyös, sőt tragikus kontrasztok. (A fehér-fekete és világos-sötét látása közömbösen hat. A „tragikai vétség“: erény és bűn egyazon lélekben.) Még az u. n. „ártalmatlan ellenmondások“ sem okvetlen komikusak.

Mindezt nagyjából a kontrasztelmélet hívei is érzik. Szükséges tehát, hogy valamely speciális „komikai“ kontraszt meghatározásához jussunk el.

A „komikum kontrasztja“ abban áll, hogy valamely ártalmatlan mondás vagy cselekedet helyes is, helytelen is, különböző szempontból tekintve. Kétségtelen, hogy a kontrasztelmélet jelenlegi alakjában haladást jelent a hibateóriához képest, mert kizárja azon nem nevetető, ártalmatlan hibákat, melyek *teljes hibák* és ostobaságok lévén, híjjával vannak a helyes elemnek.

A kontrasztelméletet a következő példákkal illusztráljuk:

Háziasszony: Hány cukorral issza a teát, Delikát úr?

Vendég (elmésen): Otthon hárommal, vendégségben öttel.

Háziasszony: Érezze magát otthon nálunk.

Más: „Azt álmodtam, hogy két macska vagyok és játszottam egymással“ (Karinthy: Uj görbetükör.) „Játszottam egymással“ helytelen, de „egymással játszani“ a két macska esetében mégis helyes.

Azonban: még az „ártalmatlan helyes-helytelen“ definíciója sem megfelelő, mert hozzá kell tennünk, csak akkor nevetet, ha fontosabb gondolatot nem tartalmaz. Példa: A bölcslet megkérték gyermekei, hogy az almát istenesen ossza el közöttük. Erre ő egyik fiúnak három, másiknak kettő, a harmadiknak meg egy almát juttatott. Csodálkozó kérdésekre pedig úgy válaszol, hogy ő iste-

nesen cselekedett, mivel Isten sem osztja el a javakat egyenlően az emberek között. Ime: ez egyik szempontból helyes, másiból helytelen s komikai hatásról mégsem beszélhetünk.

A kontrasztelmélet azonkívül pszichológiailag sem helytálló, mert részint teljesen mellőzi a lélektani magyarázatot (Sshopenhauer), részint a már cáfolt Hobbest követi, mikor a nevetést az ellentétesen érzett felsőbbiséggel magyarázza, végül más elfogadhatatlan feltevéseket tartalmaz.

Legnagyobb igényekkel Bergson lép fel terjedelmes művében, melyben Cherbulieznek egy gondolatát fejti ki. A nagy regényíró „Művészet és természet“ című munkájában említést tesz a természet vitális, organikus alkalmazkodásával szemben álló gépies merevség komikumáról. „Az ostoba nevetségessé válik, mihelyt észre vesszük, hogy embernek képzelet magát, holott valójában pusztán báb vagy gép.“ Eszerint a komikus tárgy mindenkor az élőnek bizonyos gépiessége („du mecanique plaque sur du vivant“), melyet Bergson az ellentételmény alapján tart. Komikai tárgy-megjelölésében tehát egy némiképp elmélyített kontrasztelmélettel van dolgunk. Amit a fel fogó alanyra nézve mondhat, már ismeretes a Hobbes-féle elméletből. Az alany érzelmi magatartása, fölényes és lekicsinylő nevetése a lélek természetének végső, ösztönös megnyilvánulásaképpen, büntetni akarás: tiltakozás az alkalmazkodást, organikus hajlékonyságot kívánó társadalom ellen elkövetett mechanikus merevség, szórakozottság ellen.

A metafizikai és szociális vonatkozásokkal terhes elmélet azonban úgy a komikum tárgyára, mint az alany érzelmi magatartására vonatkozólag sem kielégítő. Tárgymeghatározása tág, mert sok nem-komikus jelenségre is kiterjeszthető. Pl. nem nevetünk a táncos görölök mechanikus egyformaságra törekvő mutatványain, továbbá olyan gépies hatású szólásisméltődéseken, melyek inkább bosszantók, mint mulattatók. Sőt említhetünk az ismétlődések köréből kimondottan szomorú hatást célzó formákat is (az ismétlés, mint stilisztikai figura). Az alany hangulatára nézve Bergson ugyancsak téved, mert a jellegzetesnek vélt lekicsinylő, fölényes érzelem nincs mindenkor jelen a nevetőben. (Ezt egyébként Bergson műve más helyén maga is elismeri és ép ez egyik nagy ellenmondása könyvének.) Másrészt, a büntetni akarást sem érzi a ne-

vető s ha még jelen lenne is ilyen érzés, nem lenne elegendő alap a komikai élmény létrejöttéhez.

Továbbá: ha már büntet a nevetés, miért épen a legártatlanabb hibákat büntetné? A megelőzőkben többször célozhattunk arra, hogy minél szembetűnőbb és ostobább valamely hiba, annál kevésbé mulattató. Azonkívül vannak a természet és emberi élet szempontjából szükséges dolgok, melyek nevetségesek. Hogyan fér mindez össze a nevetés büntető-nevelő céljával? Ilyen körülmények között miként alkothatta volna meg a nevetést a természet — nevelő célzattal?

Eddig hasztalan kutattunk oly gondolat után, mely a komikai élmény lélektani megoldásához határozott kiindulást nyújthatott volna. Ugyanis csak az újabb időkben éledt fel az a belátás, hogy a komikai érzelemnek önállóságát, fölénytől, kárörömtől, stb.-től való függetlenségét, sajátos érzelem mivoltát elismerjék. Figyelemmel fogjuk kísérni e megvilágosodás kezdeteit, fejlődését és tévedéseinek feltárása közben eszközül használjuk fel az új irányt saját kutatásainkban is. Két gondolkodót nevezhetünk meg a lélektani vizsgálgóds őseiként: Kantot és Jean Pault.

Pszichológiai megoldás

A köniigsbergi bölc Kritik der Urteilkraft-jában, mint mellékes megjegyzést közli, hogy a nevetést oly érzelemből származónak foghatjuk fel, melyet a feszült várakozásnak hirtelen semmivé válása okoz. A bohóc, ki nekirugaszkodik a kifeszített kötélnek, hogy átugorja s végül mégis alatta bújik át, nevetséges. „Pariunt montes et nascitur ridiculus mus.“ Ilyen és hasonló képzetek lebeghettek Kant előtt elmélete megalkotásakor. Azonban ezeknek neveltető hatása ellenére sem mondhatjuk, hogy a várakozás tárgyának semmivé válása általában a komikum szülője lehetne. (Péld.: nehezen várt, kedves ismerősünk beígért látogatásának elmaradása, vagy sorsjegyük nem nyer a húzáson.) Sőt: még az ártalmatlan csalódott várakozások között is sokszor találhatók komikailag közömbösek. (Péld.: bizonyos bűvészműtatványok.)

Az újabb kutatók között Volkelt, a komikum fogalmi alapvetésével kezdi elméletét s megállapítja, hogy a komikum nem a tragikum és fenség ellentéte, hanem a komolyé (Ernsthaft). A komikum alapjául a komolyan- és nem-komolyan-vevés (Ernstnehmen, Nicht-Ernstnehmen)

érzelmeit kell megjelölnünk, csak így nyerünk szilárd megalapozást a további kutatásokra. Volkelt szerint valamely benyomás akkor fordul a komikum mesgyéjére, mikor a komolyan-vevésen át a nem-komolyan-vevés szűródik keresztül, azaz midőn a komolyan-vevés hangulata egy kevéssé meglazul. Ez a pszichológiai folyamat bizonyos derús fölényben válik tudatossá. (Überlegenheit). Mindez azonban még nem elégséges a hatáshoz, mert a komikai derültségnek egészen sajátos alapja és feltétele van. Nevezetesen: a komikus dolog kezdetben egy nagy-nak ígéretével (Wertanspruch) hat reánk; úgy tesz, mintha bizonyos értéket képviselne, mely azonban csak-hamar semmivé válik (Auflösung). Elmondhatjuk tehát, hogy a tárgynak bizonyos emberi belsőt tulajdonítunk. Még élettelen komikus dologgal szemben is így járunk el. Föltesszük, hogy ők, miközben nevetségeseknek, kicsinyeknek látszanak, valamelyes értéket képzelnek be önmaguknak. (Komisches Leihen, Einfühlung.)

Kíséreljük meg Volkelt elméletének alkalmazását konkrét példán:

Feleség: Milyen idő van odakint?

Férj: Nem látni, nagyon be van borulva.

Az elmélet szerint azért nevetünk, mert a férj szavai bizonyos látszat-okosságot, okoskodni-akarást sejtetnek, mely igyekezet azonban saját belső üressége folytán a következő pillanatban semmivé lesz, mikoris meggyőződünk a válasz helytelen voltáról. A férj mintegy elhatározza, hogy most nagyokosan fog válaszolni, okossága azonban csak látszat-okosság, hiszen rosszul felel a kérdésre.

Azonban tény az, hogy *minderre a belátásra csak a reflexiv fokon kerül sor, mikor már neveltünk az élcen.* Azaz nevetünk már akkor is, mielőtt az lehetne az érzésünk, hogy a férj nagyokosan akar felelni, de okossága csak látszat. Ezt bizonyos *reduktív meggondolással* igazolhatjuk. Ahoz, hogy az okosan eszközlendő választ „látszat-okosság“-nak minősíthessük, előzőleg meg kell állapítanunk, hogy a válasz részben (relatíve) helyes (ha u. i. nem lenne relatíve helyes, akkor még látszat okosság-nak sem minősíthetnénk), viszont: mielőtt megállapítottuk a válasz relatív helyességét, helytelen vagy megütközést keltő voltát kellett észrevennünk, még pedig azon okból, hogy a normális ember — ha kérdést hall (pl. milyen idő van odakint) — mindenkor normális, helytálló feleletre készül elő; tehát a helytelen, szokatlan hangzású

válasz — értelmi működésünk szükségességénél fogva — feltűnő lesz számára. Ezek szerint a hatás pszichológiai képlete ez lenne:

- Milyen idő van odakint?
- Nem látni, be van borulva.

I. tag: helytelen felelet.

II. tag: relatíve helyes.

III. tag: persze, nagyokosan akart megfelelni.

IV. tag: de felsült.

Csakhogy a komikai élménynek ilyen népes tagozódását feltételezni lehetetlen és felesleges is. Mert ha a látszatértékelést hordozó képzetünknek már bizonyos előfeltétele van egy olyan szemléletben, mely lehetségessé teszi a látszatértéket s ez az előfeltétel viszont annak megállapításában áll, hogy a szóbanforgó tartalom minden különössége ellenére is (relatíve) helyes, akkor az „Einfühlung“ mozzanatát megelőzőleg is olyan elemi élményeknek vagyunk részesei, melyek a komikai hatáshoz már elégségesek.

Álláspontunkat erősíti Freud Zsigmond elmélete, mely szerint a nevetés az első pillanatban látott értelmetlenség, a második momentumban mégis fölfedezett értelem nyomán támadó *asszociációs megmozdulás, illetőleg* — mivel ez feleslegesnek bizonyult — *pangás* következtében áll be. Az energiamegtakarítás lesz a komikus vidámság, feszültség levezetésének alapja.

Lipps tanítása lényegében teljesen egyezik Volkeltével. A várt jelentős és a relatíve semmi, mely amannak helyébe lép, lesz mindenkor alapja a komikumnak. Minden kicsinység, mely komikusan hat, többé-kevésbé igénybe vette és izgatta figyelmünket — mondja Lipps. Ez igaz. De viszont az is igaz, amit mi mondunk: nem minden kicsinyes, mely igénybevette figyelmünket, komikus. Pl.:

- Fivéremnek roppant idegölő foglalkozása van.
- Micsoda?
- Fogorvos.

Az Erwartung-elmélet szerint ezen azért nevetünk, mert valami komolyan idegölő foglalkozást várunk és kapunk helyette egy nem megfelelőt, kicsinyest. Ha most változtatunk az élcen: „Fivéremnek roppant idegölő foglalkozása van.“ „Micsoda?“ „Könyvkötő.“ A válasz szintén kicsinyes és csalódást keltő, mert a könyvkötészet általában nem idegölő foglalkozás és komikumról mégsem beszélhetünk. Erre Lipps ellenvethetné, hogy az élc elrontott

alakjában viszont hiányzik az a feltétel, hogy a kicsinyes a jelentőst játszhatná. Példánkban a „könyvkötő“ — bár várakozásra következő kicsinyes — valóban nem hat az idegölő igényével, mert effélére nem alkalmas. Ha pedig így van, akkor ismét azt kell mondanunk, amit Volkelt cáfolásakor mondtunk, hogy a *kicsinyes elem arra való alkalmassága*, hogy jelentékenynek lássék, dönti el a hatást. A „beleérzés“ előtt az erre való alkalmasságot kellett öntudatlanul percipiálnunk.*

Lipps és Volkelt ellen szól az oly eset is, melyben valamely személy előzetes viselkedéséből nyilvánvaló, hogy „nagyokosan“ akar eljárni és ennek ellenére: helytelen szavai és tettei bár reánk nézve ártalmatlanok — inkább bosszantók, mint nevelésesek. Sőt nemcsak komoly személyekkel kapcsolatban lehetséges ez, hanem kimondottan komikai szándékú cselekvésekben is. Ilyen pl. a rossz rögtönző, ki pápaszemet ölt, homlokát ráncolja s a fontoskodót adja, hogy emellett fonákságaival megnevettessen. s bár sokatigérő módon egyik ostobaságot a másik után követi el, mégsem nevettező, egyszerűen azért, mert tehetségtelen. mert ostobaságaiban *nincs szellem, mely mint a gyarló elemre következő relativ értelmes elem*, eleget tehetne a követelményeknek.

Mindez arra mutat, hogy a komikai „kölcsonzés“ csak utólagos kísérő mozzanata sok komikai élménynek, de ennek létrejöttében jelentős szerepet nem játszik.

Hogy a komikai beleérzés (Leihen) nem szerző ok, hanem minden hatás az előzetes feltételeken múlik, azt Volkeltnek egy saját példáján is igazolhatjuk. Főlemlíti, hogy vannak olyan rossz kabátok, melyek nevettezők — szerinte azért, — mert jó kabátoknak akarnak feltűnni. Ámde éppen az általunk felszínre hozott előfeltétel az oka

* Lipps kedvenc példája: a „kis házikó nagy paloták között“ — szerinte azért nevettező, mert a házikó igényt tart arra, hogy nagy palotának lássék. Lipps azonban feledi, hogy efféle bonyolult képzethez megfelelő anyag is szükséges, melyet egy vagy két megelőző pszichológiai mozzanatban kell, mintegy öntudatlanul, összegyűjteni magunknak. Lipps szerint a pszichológiai felfogás rendje ez lenne: megállapítjuk, hogy a házikó szintén emberi lakóhely, de látjuk, hogy jelentéktelen. Ám a sorrend nem lehet ez, mert a megpillantással elsöben is feltűnő hatása érvényesül a paloták között s csak a második momentum számára marad annak megítélése, hogy a kunyhó — ennek ellenére — szintén emberi lakóhely, tehát alkalmas a palotákkal való fogalmi közlekedésre. Eme képzet most már alapjául szolgálhat az „Einfühlungnak“, — (a kis ház nem akar elmaradni a paloták mögött, játsza a nagyot, ámde fel-sült), — mindez azonban elkésett dolog, mert csak a harmadik és negyedik pszichológiai tagban következhetik be.

annak, hogy nem minden rossz kabát komikus. Mikor ez utóbbiakat megpillantjuk, nem jut eszünkbe, hogy ők a jókabátság igényével állanak elénk, de felsülnek, hanem egyszerűen rosszaknak minősítjük őket, melyek alkalmatlanok arra, hogy a látszatérték benyomásával szolgálhassanak. Ha pedig így van, akkor ismét *a látszatértékességre való alkalmasság, tehát az első pillanatban látott rosszra következő relatív jó*, nem pedig a várt jóra következő rossz, *dönti el a hatást*. Az „Einfühlung“, a „látszatérték“ képzelete csak időben ezután következhet be, miután az erre való *anyagot*, (a rosszra következő relatív jót), a komikai élmény okát összegeztük magunkban.

Kétségtelen, hogy itt a *meglepetés*, valamint *lecsillapodás* belső tényeivel van dolgunk.

Ha pedig áthidaljuk a szakadékot, mely jelen megállapításunk és néhány régebbi tanítás között fennáll, újabb bizonyítékunk van önmagunk mellett. Ámde az átmenet megtörténhet, mert a pszichofiziológia eredményei kezeink között vannak.

Megfontolva ugyanis, hogy a komikai hatások nagy csoportja köszönheti létrejöttét az ismétlésnek, hasonlóságnak, egyformaságnak, valamint csalódott várakozásnak (— mely momentumokat Bergson a gyári eljárás mechanizmusára vezeti vissza, illetőleg Kant egyetemes lélektani tényezőknek mondja ki —) és összevetvén e körülményt azon pszichofizikai igazsággal, hogy az egyező, ismétlődő, „gépies“ minőségeknek szemléleti objektumokként való szereplésekor lelki valónk, mely egyébként különböző kvalitások feldolgozására hívatott és felkészült, ilyenkor mintegy megszalódva, sajátlagos tárgyánál valami kevesebbre találva (csalódott várakozás!) bizonyos figyelmi energiafeleslegnek válik birtokosává, kimondhatjuk, hogy hasonló vagy ismétlődő tárgyak fellépte olyan helyen, hol a legnagyobb különbözőség lenne helyénvaló (pl. emberi személyek, cselekvések között) és némely csalódott várakozás éppen az energiamegtakarítás ténye folytán nevetet.*

* Ranschburg Pál írja az „Emberi elme“ II. kötetében „... Mennyiségbeli érdeklődés csak ott van, ahol egyforma vagy nagyjából egyforma tartalmakról van szó. Márpedig a mennyiségképzet nem más, mint a hasonló, vagy egyazon minőségek észlelete folytán fennmaradt energiafelesleg eredménye.“ (235. lap.) Egyidejűleg vagy időbelileg érintkező rokonminőségű élményeknél, ahol a különböző minőségekre nem kell figyelniük, ilyképpen energia marad szabadon, mely a mennyiségélmény feldolgozására fordítható.

Mint hogy ezen esetben két, már ismert, de nem egyetemes tényező (csalódott várakozás és gépies) mellé — melyeket külön-külön kizárólagos okoknak tartottak — mindkét esetben azonos harmadik: az energiamegtakarítás járul, induktív bizonyosságunk van a harmadik feltétel szükségszerűsége mellett (Stuart Mill „egyezőmódszere“). Mindezt igazolja még egy körülmény. Nem nevetünk olyankor, bár komikus tárggyal állunk szemben, ha az illető objektumot agyonmagyarázzák. Ilyenkor ugyanis éppen az önálló közvetlen tudatátélés, tehát a hatáshoz szükséges önálló értelmi feldolgozási folyamat lehetősége vétetik el tőlünk. Ugyanez történik az élc ügyetlen előadása esetében is.

Ellenvethetnék, hogy a gúnyos, fölényes érzelem annyiban mégis fontos velejárója a komikai élménynek, amennyiben a fitymáló érzelem a komikai tárgyat gyakran mintegy termelni látszik. A fölényes ember rendszerint élceket gyártó ember is. A komikai élményt vizsgálva azonban azt látjuk, hogy abban nem a fölény-érzelem dönti el a hatást. Az élcfaragó szavaiból hasztalan árad felénk a távollevő harmadikon gyakorolt megvető kritika; mégsem nevetünk, ha az élc egyébként híjjával van a kellékeknek. Az ötlet, egy tisztán asszociációs készség a komikum lényege, mely fontosabb minden másnál.

A szubjektív-objektív szintézis elve

A régi elméletek a komikai hatásnak egyetlen okát (illetőleg egy tárgyi és egy alanyi feltételét) keresték, számításon kívül hagyván, hogy a külső tárgyi mozzanatok többféle is lehetnek, melyek egymástól függetlenül alkalmasak az alanyban végbemenő azonos (lényegében azonos) hatás előidézésére. Az eddig felderített külső alkalmak, melyek jelölhetők a hiba, gépies, értelmileg ellentétes, csalódástkeltő nem-várt stb. fogalmával, — anélkül hogy e fogalmaknak megfelelő tárgyak komikai szempontból egyetemes szükségszerűséggel hatnának, — a különféle „anyagi feltételeknek“ tekinthetők, míg a minden esetben azonos pszichoenergetikai folyamat az állandó „formai feltételt“ képviseli.

Pszichoenergetikai szempontunkkal szemben oly ellenvetés érhetne bennünket, hogy az általunk feltételezett „energia megtakarítás“ ténye a modern lélektan és ismeretelméletben gyakran emlegetett tényező. Félő tehát,

hogy a komikai élmény speciális jellegére nézve elégséges magyarázó elvként nem szolgálhat.

Hangsúlyozzuk azonban, hogy a komikai élmény ket-tősrendű feltételek eredménye. *Nem akármilyen pszicho-energetikai megtakarítás komikai hatású, hanem csak az olyan, melyet mint „formai feltételt” a megjelölt különféle „anyagi feltételek” (a hiba, gépiesség, értelmileg ellentétes, csalódáskeltő nem-várt, stb.) indítanak meg.*

De miben különbözik az ily energetikai processzus a másféletől? Önmagában talán semmiben sem. Ellenben figyelembe veendő, hogy valamint az objektív világban nem található speciálisan egységes komikai tárgyat, — mivel a komikai alkalmak, mint „anyagi feltételek” több-félék lehetnek — (mint fentebb láttuk) úgy a szubjektum-ban is hiú törekvés lenne valamely belső speciális „komikai” reakció keresése. A megoldás más úton kínálkozik. *Szellemünk szintetizáló természetében rejlik annak magyarázata, hogy a nem-speciálisan komikai hatás: az energia megtakarítás processzusa, ha bizonyos tárgyak (az előbbieken említett „anyagi feltételek”) nyomán támadó képzeateinkkel, érzelmeinkkel egybeolvad, — „komikaivá” lesz, miáltal az egész hatás mintegy oly sajátos „alkotássá” válik, melyben alanyi és tárgyi elemek önmaguk-ban immár fel nem ismerhetők.*

Bizonyos ellenvetések, melyek az energetikai szempont kikapcsolását óhajtják, arról beszélnek, hogy amennyiben a komikai élményben tárgy és alany szintézisét leljük fel, úgy minden különlegesebb energia hullámzástól függetlenül alanyi formai feltételként elégséges bizonyos „játékos fölébekerekedést” megjelölnünk.

Azonban a „játékos” beállítottság, a dolgoknak való „fölébekerekedés” hangulata még a szintézis esetében sem merítheti ki a komikai élmény egészét. Az energetikai processzus jelenlétét ugyanis a nevetségesben szereplő *ellentét-élmény* sürgeti. Hová sikkadna el a komikumban tárgyi oldalon, valamint alanyilag egyaránt oly annyira *jellegzetes ellentétes karakter, mely energetikai vonatkozású és ellentétes pszichikai erők hullámzását tételezi fel, tehát valami többet és sajátosabbat az egyszerű „játékos” hangulatnál? Az energetikai szempont eszerint éppen a nevetségesben mindenkor jelenlevő ellentétjelleg folytán el nem hanyagolható.*

És itt fontos következményekre nyílik kilátás, ha meggondoljuk, hogy leginkább azon elméletek tévednek, melyek a nevetséges fogalmát, valamely merőben külső

vagy egyfajú tárgyra óhajtják visszavezetni. Így pl. Aristoteles az „ártalmatlan hibára“, Bergson az „élőre tapadt gépiesre“ stb. Holott különféle külső tárgyak (ú. n. „anyagi feltételek“) hivatottak a minden esetben azonos vagy legalább is lényegében azonos „formai feltételt“ előidézni.

Mindez általános ismeretelméleti téren is gyümölcsöz-tethető, egyrészt mert felhívja a figyelmet az appercep-cióban érvényesülő szubjektív objektív szintézisre, más-részt mert összhangban áll az érzékek fiziológiájának eredményeivel, amaz igazsággal, hogy az objektív világ sokkal gazdagabb és többretű annál, melyet érzékeink mintegy a praktikus használat céljaira leegyszerűsítve s az ingereket saját adaequaló hajlamaik szerint felfogva élénk tárnai képesek és világot vet arra, hogy míg az emberi gondolkodás valamely lelki hatás okául (mint pl. a komikum esetében is) merőben objektív és egyfajú tárgyat keresni hajlamos, addig valóság szerint ilyen egy-öntetű külső objektumok nem léteznek, hanem csupán bennünk keletkeznek egységes hatások a valóság különféle tárgyai nyomán.

E szempontok taglalása azonban már általános filozó-fiai területre nyúlik át és meghaladja jelen értekezésünk kereteit.

Báró Schroeder Attila dr

A MAGYAR ESZTÉTA-LÉLEK

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ

Négyessy László híres stílusgyakorlati óráin tűnt föl formaművészetével. A közvetlenül Ady után fellépő költői generáció kvaterniásának — Kosztolányi, Tóth Árpád, Babits és Juhász Gyula — nagykészségű íróművésze. Négyesy elismeréssel buzdította tanítványait s még később is örömmel emlegették — tanár és tanítványok, — ezeknek az óráknak ösztönző befolyását. Az egyetem után újságíró lesz s az is marad mindhaláláig.

Kosztolányi elsősorban lírikus. Lírikus számtalan novellájában, regényében, műfordításában, mert minden írásán ott hagyta mágikus egyéniségének jellemző vonásait: páratlan és egyéni zseniálitását. Lírája a finomságok, az emlékek és a sejtelmes hangulatok poézise. Csak úgy ontotta magából a szebbnélsebb képeket, s nyelvének hajlékonysága, árnyalatokban gazdag núanszbeli finomságai, a magyar líra történetében új fejezet megindítójává tették. Ugy játszott nyelvünkkel, mint a zsonglőr, de oly művészi módon tudta a legbravúrosabb enzsambementokat is megoldani, hogy mehökkentünk olvasásukkor, de azonnal el is hittük neki. Versei forradalmat jelentettek líránkban: a közvetlen és őszinte hang jogosultságát hozva magukkal. Az egyéni élet sokfeleágazó, gondolatilag és érzésbelileg differenciált lelkivilágát szólaltatták meg, mindezt a közvetlenségnek olyan tökéletességével, mintha nem költővel, hanem egy finomízlélű baráttal társalogtunk volna. Valójában *A szegény kisgyermek panaszaival* (1910) tűnt föl s ezzel a lírai ciklusával egyszerre meghódította a közönséget és a kritikát. Gyermekkorának pasztellszínekre emlékeztető élményeit, a környezet rendkívül inspiráló hatásait örököltette meg ebben a lírai „regényben“. A gyermeki lélek ösztönszerű érzéseit, önmaga előtt is be nem vallott vágyait olyan közvetlen hangon tárja föl, mintha azokat valóban egy szegény kisgyermek pana-

szolná el. Később Önéletrajzában költészetének ezt a korszakát így jellemezte: „egybe olvad a szemem előtt minden, mint a múlt és a jelen, a valóság és a fantázia s az életem állandó intenzív érzése“. Nem érezni ezekből a versekből mesterkéeltséget, csináltságot, annál inkább az igazi művész beleélő tehetségét és interpretáló készségét. A szegény kisgyermek panaszainak költője is csak ember, aki művészetében sem akar „pó-zolni“. Elmondja személyes lelki „élményeit“ a Jóistenről, aki ha vétkezünk is magához öleli a meakulpázó lelket. Nem akarta soha gigantikus kitörésekkel ostromolni az eget: szeretetei nyugodott bele a Legmagasabb „végzéseibe“. Modern líránkban Babits mellett Kosztolányi fogta föl legmélyebben Isten lényegét. Nem annyira misztikus, mint Babits, de a hit, a vallás fogalma „konkrétebb“ formában nyilatkozott meg nála. A jelenségeket nem dinamikusságukban tárta elénk, hanem a kisgyermek örökké tiszta és naív lelkületével. A halál gondolatát is a gyermeki képzelet fogja föl a legközvetlenebbül. Nem az elmúlás komor szinfóniáját hallja kicsengeni abból, hanem a dolgok megváltozott képét látja csak. Magát a nyugalmat szemléli s a tárgyak misztikuma ragadja meg abban didergő lelkét:

Ó a halál.

Mi ismerjük csak, pici gyerekek.

Utunkba áll

S könnyes, pityergő szájunk megremeg...

Mi gyermekek, mi küzködünk vele

S játékpuskánkat fogjuk ellene.

Ebben a világban minden — s így a halál is — személyes tulajdonságokkal van fölruházva: a gyermeki kedély mindent átlelkesítő, benépesítő szelleme hatja át. A virágnak, a madárnak, a búciónak, az ajtónak mind lelke van, „akik“ vigyáznak ránk, vagy ellenségesen szemlélnék. Rilke extázisaiban lelkesítette meg ilyen tömegesen az élettelen tárgyakat, föltárva a dolgok „lelkét“ s áthozva azokat a tudattalanból az öntudat síkjára. Így tesz Kosztolányi is, de mennyivel közvetlenebbül, mert nála mindezt a gyermek ösztönös megérzésével csinálja s ezért „adaptációi“ a valóság erejével hatnak. Az iskolás gyermek ha az udvaron meglát egy tulipánt mindjárt azt érzi, hogy az őt figyel:

a kapunál — az arcom nézi tán? —

Egy idegen és merev tulipán...

Lélekzet visszafojtva, félve nézem.

És amikor este, míg a régi kertet „sápadtan bolyongja át“.

A vén akácok látnak s megijednek

A kisgyerek lesúnyja a fejét.

És fél az éj. És reszket a setét.

Még szemléletesebb az *Este, estében*, itt már minden sora egy-egy tárgy megszemélyesítése:

Alszik a homályos éjbe

Künn a csengő.

A dívány elbukik félve,

Szundit a karosszék.

Álmos a poros kép.

Alszanak a csengetyűk.

Nem jelentéktelen az a pszichológiai helyzetkép sem, melyet a serdülés kezdetén álló ártatlan gyermeki lélek szexuális vibrációiról rajzol. Kosztolányi Freud nélkül is olyan tökéletes diagnózisát adja a bontakozó „érzéki ségnek“, amilyenre ilyen tömör és művészi fogalmazásban a világirodalomban kevés a példa. A kisfiú a kertben fehérlő orgonák között meglát egy vetkőző leányt s fantáziája kápráztató színekben gyúl ki. Nem érti a dolgokat, csak félelmes borzongás járja át s „azóta folyton erre gondol“. Szűz Máriához és Isten fiához fohászkodik, de mindhiába kéri Őket, hogy védjék meg a szegény kisgyermeket:

És bárhova megyek, mindig felém jön,

A zongora szobában, az ebédlőn

És lihegek és ég szemem

S álmatlanul dadogok néki, néki

És a szemem a szoknyáját letépi

És látom őt, őt meztelen.

Én Istenem.

Nézd kis karom milyen sovány.

Milyen zavaros a szobám.

Mi lesz velem?

A belső, lelki viaskodásnak mesteri ábrázolása, melyben a kép és a kifejezés is tökéletes. Annnyira individuális ez a „hely-

zetköltészet“, hogy minden alakjában őt érezzük: így ő a patikussegéd, akit elfog a távol nosztalgiája és sóváran éneklí „egy-ügyű énekét“, de ő a kis baba is, akit a tárgyak gyöngéden körülölelnek. Kosztolányi lírája, apró, jelentéktelennek látszó dolgokból tevődik össze költészeté s mégis ezek az apróságok adják magát az életet s ha nagy kontúrokbán nem is, de ezekben a sejtelmes nüánszokban fölcillannak a valóság színei.

A férfi Kosztolányi is megírta panaszait, ezek azonban nem jöttek a gyermekkor naív közvetlenségével, hanem az élet komor arculatát mutatták be. *A bús férfi panaszai*ban (1921) sem látja máskép a világot, mint a gyermek, csak az élet színei fakultak meg s lett a dolgoknak valóság-ábrázata. A férfi már a nagyvárosban él, az emberek kimerítő harcát szemléli s bánatos lélekkel szánja és símogatja meg a külvárosok népét:

Ki nézte meg, mit rejt szobájuk árnya?

Ki leste meg, van-e ágyukba párna?

Ki látta, hogy mi a bús pesti nép?

Én láttam a munkást és lázra bujtott

Sápadt arcát, hogy rossz szivarra gyujtott,

Én láttam a föld vérező szívét.

Ez a mélyen szociális hang kezd mindjobban erősödni költészetében. Természetesen nincsenek politikai kihangzásai ennek, erre is inkább csak erősen impresszív természete hajtja. Költésze tiszta impresszionista líra. Életet, halált, embereket és tárgyakat erősen szubjektív, a bús férfi szemszögből nézi. Nosztalgikus életszemlélete teszi a nemesebb értelemben vett dekadencia képviselőjévé. Valóságában látta az életet, rezignáltan szemlélte az emberek „gyűlölködését“ s ez a fanyar és sokszor keserű pillantás teszi költészetét dekadenssé. Fáradtan és belenyugodva nézi a világjelenségeket, a természet szépségeit és fájó gyötrelmeit. S ezzel a rezignációval lelkében elfordul az élettől. Ezt a legyintve vett életet csak a hit szépíti meg. Milyen emberi és bölcs a hangja, amikor kisleányhoz írt versében, — Arany János költeményének modern változataként — megírja testamentomát:

Eget ne vívj, mély kutakat ne áss.

Sötétben nyujtom ezeket tenéked,

S koldús apád most tétovázva áll,

Mert nincs egyéb. Jobbjában ott az élet

És a baljában ott van a halál.

A férfi lírája sem változott lényegében a korai Kosztolányi-költészettől. Ez is az emlékek, az álmok poézise, csakhogy reálisabb talajon és kifejezési eszközökkel élve:

*Most az álom vizébe gázolok.
A mellemig ér. Aztán egyre feljebb.
Már államot és szájamat veri.
Azonnal ellep.*

Ez a férfi-líra a gyermekkor passzív szemlélődésének folytatása: impresszionista színfoltok s ha minden áron hasonlítani akarnám valamihez, a Kosztolányi-vers Monet hangulatokban gazdag képeit juttatja eszünkbe. Az emlékeket felidéző poézis ab ovo egyhangú, hiányzik belőle a valóság „vadul borzongató” „élet-íze” s mégis — és ez az igazi művészet — mennyire fel tudja kelteni a valóság illúzióját. Ezt a visszaemlékező emléklírárt a költő többnyire ezekkel a konkrét szavakkal kezdi:

*E s z e m b e j u t a k i s g y e r m e k p a n a s z a ,
A palatábla és az első skála
Szegény Anyám bús, gyöngyvirágos arca,
Szegény Apám sötét Kossuth-szakálla.
Eszembe jut, hogy ültem néha éjjel
Virrasztva álmosan az őszi széllel.
Eszembe jut a bor, a mátna íze,
A hosszú-hosszú-hosszú téli esték,
A hó fehérje, cseresznye pirossa,
Egy képekönny és egy gyerek-betegség.*

Kosztolányi a nagy formaművész a *Meztelenülben* (1928) megpróbálkozott a szabadvers kötetlen szárnyalásával is. Ami a formai részt illeti, azonnal hozzátehetjük, hogy kevesebb sikerrel. Nem érezzük ezekből a virtuóz technika biztonságát és izomjátékát. A gondolati rész ellenben annál mélyebb és tökéletesebb: akár *Az apa* és gyermeke közti generációs „ellentét” lelki okát villantja meg:

*Este a kertben nézem az eget,
a fákat, a lombot
s kérdem magamtól, miért nem érti
gyümölcs a törzset?*

akár a lélek magasabbrendű hivatás-tudatát analizálja egyik legszebb versében a *Zászlóban*. Esztétiztől átítatott belső prog-

ramszerűsége semmit sem von le értékéből. Zárt és tektónikus tökéletességében megérdemli a teljes bemutatást:

*Csak bot és vászon,
de nem bot és vászon,
hanem zászló.*

*Mindig beszél.
Mindig lobog.
Mindig lázas.
Mindig önkívületben van
az utca fölött,
föllengő magasan,
egész az égben
s hirdet valamit,
rajongva.
Ha már megszokták és rá se figyelnek,
ha alszanak is,
éjjel és nappal,
úgyhogy egészen lesoványodott,
s áll, min egy vezna apostoli szónok,
a háztető ormán,
egyedül,
birkózva a csönddel és a viharral,
haszontalanul és egyre főségesebben,
lobog,
beszél.*

*Lelkem te is, te is —
ne bot és vászon —
légy zászló.*

A Számadásban (1935) élete utolsó éveinek termését takarítja be. A betegség és a halál gondolata lappang soraiban, a fájdalom a vég miatt, de bizonyos beletörődés is:

*Nincs nála nagyobb jó,
mert ez a kincs
Úgy hívják: élet.
Értelme nincs.*

Költészete ebben a korszakában erősen megtisztult. Gondolatai kristályosak s tüneményes éleslátással, a természettudós precizitásával boncolja az életet és a halált. Amikor a *Halotak*-at idézi, — írja — hogy

*Abrándok ők, kiket valóra bűvöl
az áhitat, az ima és a csók.
Idézetek egy régi-régi műből,
kilobbant sejtsomók.*

És amikor Rómában *Marcus Aurelius* szobrán pihen meg tekintete, a nagy császár életművében is az igazság és a törvénytisztelet szentsége ragadja meg:

*főséges írótlár,
együtt a szív és fő,
fájdalom és bölcs messzetekintés
elhagyott e sanyarú földön
az, aki él és az, aki fél és
látja a törvényt reszketve, de higgadt
léptel megy a sírhoz, az értelem égő
lámpája kezében,
megvetve, mi barbár
mindazt, mi hazugság.*

Kosztolányi költészetének tökéletes jellemzése ez a pár sor: ő is az örök értékek fanatikusa volt s a költészetben azt kereste, ami az életben a legnagyobb kincs: az igazságot.

Kosztolányi mint prózaíró nagyobb művész, mint költő. Egyenletes, mindig színes és találó leírásai a modern magyar próza legkiválóbb hajtásai. Novellákkal kezdte, melyekben az élet apró bonyodalmaait vázolta föl. Rajzai költeményeihez készült előtanulmányok. Ugyanaz az inspiráló téma- és ihletanyag van ezekben is, csak hogy a próza változatosabban, sokrétűbben kifejezhető közvetítőközegén át. Ezért érezzük „elbeszéléseit” néha riportszerűeknek, mert a közvetlen megfigyelés lázában készültek, melyek lírájában már a mult emlékeiként hatnak. A rongyos gavallér (*Bübájosok*, 1916) vagy a csúf leány (*Bolondok*, 1910) históriája, épen olyan ihlet terméke, mint a detektív regényekre emlékeztető *X... kalandornő*. Kosztolányi kitűnő detailista tehetsége a *Tengerszem*-ben (1936) csúcsonodik ki. Ez a 77 „történet” az íróművészt a maga kifejezőképességének tökéletességében mutatja. Életművének ez legérettebb gyümölcse. Akár gyermek- (a „*Petőfi-Könyvtár*” alapítása), akár férfikorából (a dohányzás szenvedélyének hatása) örökít meg egy-egy „eseményt”, azt közvetlenül az életből „ellesve” s mégis a művészet gazdag hangszerelésével mutatja be. Milyen jellemző és egyben tökéletes az életet, az illúziók múlását szimbolizáló történetét, melyben az öregedő házaspár visszatér nászutazásuk helyére s ott változatlanul bár, de mégis mindent *másnak*, ke-

vésbé szépek és kevésbé illuzorikusnak talál. Ezt a hosszú történetet mindössze három oldalra sűrítve oldotta meg. Ilyen röviden, a dolgok lényegét megvilágítóan a világirodalomban csak Csehov és Maupassant írtak novellákat. Ezeket a „rajzokat“ klasszikusokká teszi az ábrázolt anyag fotografikus hűsége de a kifejezés hiánytalan művészi egysége is. Boszorkányos gyorsasággal, szinte a film lendületes szimultáneasításával tárja elének történeteit s azok akár a történelmi multban, akár a legmaibb mában gyökereződnek, mégis mindig „tengerszemek“, melyeknek megvan a maguk mélysége. Emberábrázolása egyetlen munkájában sem olyan tökéletes és tiszta, mint ebben.

Önvallomásában írja, hogy „engem a magyar kisvárosban rejlő titokzatosság, a vidéki emberben rejlő misztikum zaklatott írásra“. Regényei is ebben a zaklatott titokzatosságban találják magyarázatukat. A társadalmiak közül a *Pacsirta* (1919) pleinair-szerű történetében egy vidéki város hervadó leányát rajzolta meg az alkony, az ősz színpompás keverékével. *A rossz orvosban* (1918) Bourgetra emlékeztető pszichológiai analízisét adta egy rossz házaseletnek, ahol a szülők hallgatólágoosan gyermekük „gyilkosai“. *Édes Annában* (1926) is lélektani problémákat old meg: egy cselédleány „bukásával“ szimbolizálva az élet megaláztatásainak és számkivetettjeinek sorsát. *Esti Kornélban* (1933), ebben a mozaikokból összeállított ciklusregényében a fővárosi intellektuel kalandozásait festi, sok-sok individuális vonást örökítve meg magáról. Mindezek mellett legmonumentálisabb a Néro császár véres és izzó korát a korrajz valóságerejével és a költészet elhithető készségével ábrázoló *A véres költő* (1921). A történeti regénynek abba a legművészibb csoportjába tartozik, amilyeneket a svájci C. F. Meyer és nálunk Kemény Zsigmond írt, s amelyekben az író a história által ismert, megtörtént eseményeket a történelem „nagy“ alakjaival játszat el. Ilyen ez a buja levegőjű, színes korkép is, melyből Seneca alakja a grandiózitás varázsával emelkedik ki. Miliórajza és jellemábrázolása egyformán korszerű és művészi. A regény főhőse nemcsak vérszomjas zsarnok, de beteglelkű, szenvedő ember. Lelki világában van valami a modern kor emberének lelki konstrukciójából, de ez a pszichológiai átvetítés inkább csak fokozza a művészi hatást.

A költő-Kosztolányi a magyar esztéta-lélek tökéletes szimbóluma. Ő az alkotás elefántcsonttornyába sohasem vonult vissza: örökké kapcsolatot tartott fenn az élettel, azt vallva, hogy az író épenolyan ember mint a többi: „lehetetlen őt külön mértékkel mérni, előjogokat biztosítani számára, csak azért mert néhány halhatatlan verset vagy remek könyvet írt“ (*Mit tegyen az író a háborúval szemben. Nyugat, 1934*). Művészi szabadság

és magyar fajiság: életének látszólagos ellentétességével oldotta meg. Vallomásaiban — melyeket a művészettel kapcsolatos kérdésekről tett — mindenkor művészi hitét és nemzeti ragaszkodását hangoztatta. Az igazság keresése, vállalása és vélt megtalálása vezette Ady kultusza elleni támadásában is. Esztétikai kérdések tisztázását, esetleg azok megoldását, nem tűzte maga elé: csak a kritikátlanág és ízlésel-fajulás elképesztő tüneteit akarta megbélyegezni. Hogy javítási célja is volt, ilyeneket is tűzött maga elé: ez csak természetes. (*Különvélemény Ady Endréről.* Toll, 1929.) Az író nem személytelen valami, hanem olyan, mint az irodalom: élő, ható tényező, szerves része az ízlésnek, melyet alakít, de amely őt is alakíthatja.

Élete utolsó éveiben a magyar nyelv tisztítása érdekében fejtett ki értékes tevékenységet. És itt, ebben a működésben ismét találkozott fiatal korának első buzdítójával: Négyesy Lászlóval. Világnézeti távlatok választották el a férfi Kosztolányit az aggastyán Négyesytől s ők mégis összefogtak a leg-szentebb génusz: a magyar nyelv fölkarolása érdekében. Kosztolányi mint nyelvész nem volt purista, csak a fölösleges, pesties ízű korcsnyelv gyomaitól igyekezett megtisztítani stílusunkat. Az általuk kezdett mozgalom jótékony hatását, mind az irodalmi, mind a közéletben az eljövendő évtizedek fogják — nyelvészeti szempontból is — kellőképen méltányolni.

Kozocsa Sándor

SZEMLE

A VÁNDOR ÉS A BUJDOSÓ

— Prohászka Lajos könyve —

Egy népközösség szelleméről, közelebről egzisztenciális sajátosságáról: jelleméről tudományos ítéletet alkotni nagyon nehéz feladat. Tudja és mondja ezt Prohászka is, de van bátorsága, készülsége és szeretete hozzá, hogy nekilásson ennek a súlyos feladatnak. Sőt elismerésreméltó elszántsággal önmaga nehezíti meg az amúgy is nehéz vállalkozást: a magyar szellemet és jellemet nem elszigetelve, nem is csak egyik nagy elhatárolójának és ihletőjének: a németnek árnyékában, hanem az egész európai emberközösség népi és nemzeti típusai között, azokkal való folytonos összemérésben vizsgálja és rajzolja meg.

Engem ennek a szép és gazdag könyvnek olvasása közben folytonosan az az egy kérdés nyugtalanított, hogy miképpen akarja az író biztosítani és elfogadtatni ítéleteinek és egész magyarázatának tárgyias, tudományos érvényét?

A típus-szerkesztés munkája — bármely, eddig ismert és gyakorolt módját nézzük is, — mindig megelőzi és egyben túllépi azokat a tudományos elvi alapokat, amelyekre építeni akar. Az elméleti váz, amelyet a valóság húsának és véreinek kell kitöltenie, valahogy mindig elégtelennek bizonyul a tőle várt szerepre s épen a legtalálóbbnak és legértékesebbnek érzett meglátásokról támad az az erős benyomásunk, hogy a váz nélkül, sőt annak ellenére is megszülettek volna az író teremtő szelleméből.

Azért nekem az a meggyőződés, hogy a népközösségek típusainak megfejtése mindig inkább az ábrázolás mint a magyarázat dolga s többet jelent benne a művészi

intuáció elhithető ereje, mint a tudós logika bizonyító készsége. Más szóval az egyes népközösségek szellemében és jellemében azt fogjuk döntően sajátosnak, egyedülinek látni, amit a láttató szuggesztív hatalma ilyennek tud velünk a közvetlen bizonyosság erejével elfogadtatni s majdnem minden olyan vonásnál, amelyet értelmezni és dokumentálni kénytelen, azonnal ösztönszerű kétségeink támadnak, amelyeket csak esetleg tudunk elnémitani a megfeszített utánagondolás munkája által. Egy tipológiai munkától tehát nem lehet azt várni, hogy tárgyát a tudományos igazság kényszerével tisztázza.

Ezt *maga a tárgy* teszi lehetetlenné. Bármiképen értelmezzük is a népközösség fogalmát, azt mégsem feledhetjük el, hogy dacára a közösségben fellépő nóvumoknak, a kollektivitás végre is egyéni létezőkből tevődik össze, melyek magukbanvéve is mind sajátosak és eleve kizárják egy maradéktalan típus lehetőségét. Ha ezenkívül még figyelembe vesszük a természeti, történeti és lelki tényezők megszámlálhatatlan szálú szövedékét, mely a népközösségben érvényesül, be kell látnunk, hogy a tipológiai magyarázat abszolút érvényű nem lehet.

Mindezek a legtávolabbról sem azt akarják jelenteni, hogy a népközösség szellemének tudományos vizsgálata szükségtelen, vagy felesleges. Ellenkezőleg: nagyon is szükséges, hogy tudományos alapelvek, módszer és céltudatosság mutassanak irányt annak a mindennél fontosabb kutatásnak, mellyel önmagunk, a magyar sors és szellem mivoltával akarunk tisztábjergönni. Semmire sincs nagyobb szükségünk, mint igaz nemzeti önismeretre és ehez kétségtelenül a tudományos felkészültség az alapvető feltétel. Viszont nem egyedüli és nem elégséges tényező. S ennek épen Prohászka könyve a legmeggyőzőbb bizonyítéka. Ebben a könyvben egy emelkedett szellemű és nagyfelkészültségű szellemtudós jelöli ki azokat az elvi utakat, melyeken a láttató művész intuitív ereje hívja elő és önti alakba az élő valóság meggyőző vonásait.

A tudósnak és a művésznek ez a *szerencsés találkozás* (mert más esetben lehetne szerencsétlen is) adja meg a könyv igazi értékét, teszi mondanivalóban, jelentésben gazdaggá és termékennyé s eredményezi azt, hogy *egészében* minden eddigi kísérletnél *többet és egységesebbet* mond nekünk arról a halálosan izgalmas kérdéstről, hogy *kik vagyunk és mi vár reánk?* Ennek a könyvnek a *formáját* a tudós adta meg, az *igazságát* a művész látta és láttatta meg, az *élő lelkét* pedig az ember maga adta, akit



a magyar népközösség, a magyar szellem és jellem aggódó, tiszta szeretete kényszerített a kérdések feltevésére és megválaszolására.

Szeretném, ha a félreértés veszélye nélkül mondhatnám ki azt a meggyőződésemet, hogy Prohászka alapítételei nem azért igazak, mert tudományosan minden kétséget kizárólag igazolhatók, hanem annyiban igazak, amennyiben a fonalaikra felfűzött látások egységesen meggyőző, saját szétszórt tapasztalatainkat egyszerre összefogó és igenlő jelentéssé tömörítő képet adnak.

Hogy minden népegyéniségnek más az élmény- és más a kifejezési módja, hogy ennél fogva egy népközösség magatartásának megvan a sajátos, egyedüli *formája*: ez mindaddig csak egy feltétel marad, míg gazdag valósága ki nem bontakozik a népközösségek típusainak szemléltetésében. Mert ez a forma maga a *sors*, a sajátos lényegből következő egyetlen út, melyet a népközösség, mint életközösség, történetileg járhat. A *sorsszerűség* a népi formák kifejlődésének és kölcsönös összeszövődésének organikus folyamatában nyilvánul meg. Az elvont tétel így a történeti sorsfolyóknak nagy élő vízrendszerében teljeseedik meg előttünk. Ebbe a sorsszerűségbe kapcsolódik a *szellem*, mint *kultúra*, mely organikus gyökereitől már elszakadva, döntőbben határozza meg a népközösség életét, mint életformájának eredeti iránya, mert amit egyszer egy népközösség kulturális produktumokban önmagából létrehozott, az elől többé nem térhet ki. Ez a *sors belső fordulata*, egy állandó *dialektikus* jellegű feszültség, a jelentéstartalom ellentéteinek szüntelen újabb és átfogóbb megoldásra való serkentése. Ebben a dialektikában találkozunk a *sors szabadsággal*, mely a sorsszerű feltételeket egy sorsfeletti jelentés szerint rendezzi, válogat közöttük és alakítja őket.

A sors és szabadság legteljesebb egybeforrottsága: a *klasszika*, a tiszta *humánium*, melyben nincs semmi dai-monikus és semmi szeráfikus: hamisítatlan természetesség, melyen azonban a szellem sugárzik át. Hogy egy népközösség a maga igazi célját: *sajátos klasszikáját* elérhesse, ahöz egzisztenciális előfeltételek kelljenek, melyek lehetővé teszik, hogy a formát egyéb sorsszerű tényezők ne akadályozhassák meg kibontakozásában. A *kiegyenlítetttség, mérték és egyensúly klasszikája méri tehát a népközösségek* életének, szellemének, jellemének mivoltát. Legvázlatosabb körvonalaiiban ez az az elméleti alap és háttér, mely arra van hivatva, hogy a típusokat megvilá-

gítsa s közelebről és mélyebbről segítsen érthetővé tenni soha egészen ki nem meríthető egyéni sajátosságait is.

A típusok sorozatában első a görög, melynek alapmagatartása a *kifejező*, a mindent szimbolizáló. Ez a magatartás a misztika és az intellektualizmus két irányában a *végtelességgel* kerül szembe s azt a maga sajátos *klasszikájában* győzi le, amelyben szemléletes és kifejező egységben, kimért és arányos keretekben köti meg. A szimbolikus kifejezés, a misztikus élmény és a fogalmi hiposztázis keretében folyik le a görög szellem dialektikája, melyen a kifejező erő diadalmaskodik s mely a *sorsnak és a szabadságnak* az emberiség életében *páratlan* összecsengése, az *igazi* klasszika. Mint ilyen, ihletője lett minden más klasszikának, de lényegében utánozhatatlan, egyetlen. Csak egy valami volt: az *állam*, amely ebben a klasszikában nem talált organikus helyet s ennek megoldatlanságán bomlott szét a görög kozmosz zártsága.

A *római-latin* szellem alapmagatartása a *szervező*, mely a magasabta keretekben önsorsává tette az idegen formákat. Dialektikája bipoláris: nem a sors és szabadság találkozása, hanem állandó küzdelme. Klasszikája nem a zárt műalkotásban, hanem a kulturális struktúráknak az állam egységébe való szervezésében nyilvánul. Itt is van azonban egy struktúra, amely a szervező akarathoz el-lene állt: a *vallás*, ami miatt az impérium megbukott.

A középkor *egyházi közössége* a *zarándok-típust* mutatja. Ez magyarázza meg különös ellentéteit: a keresztet és az antik kultúrformákat, a bensőséget és a megkötöttséget, a spekulációt és a harcot, az ünnepi csodát és a mindennapi munkát. Ez a mindenütt idegen és otthonos szellem a zarándok, mely a mulandóban az örökkévalót keresi és szemléli. A típus módosulása a sémi és germán szellemmel való surlódás következtében állott elő s jelentkezik az *allegorizmusban* és a *gótikában*. Klasszikája a dialektikus feszültségek megkerülésével fejlődött ki, a kultúra páratlan zártságában és egységében. Az, amit nem birt megkötni: a *tudomány* volt s ezen bomlott föl a középkori közösség.

A *francia* szellem: *stilizátor*. Alapmagatartásában az élmény és a kifejezés: egy. Nincs átélés a kifejezés formái nélkül, vagyis maga a kifejezés az ő alapélménye. A görög plaszticitástól azonban megkülönbözteti a pusztán artisztikum, a latin szervező-erőtől pedig a „gloire“ eszméje, végeredményében a nemzeti fölényérzet esztétikai formája. A francia forma alig módosult. Ellentéteit nem

dialektikusan oldja meg, hanem stilizálja és így a szabadság látszatát izleli. Klasszikája is stilizált, nem az ellentéteket oldja fel, hanem a kifejezésüket hozza egyensúlyba. Nem felszabadítja, hanem megköti a szellemet. Tudomány, erkölcs, vallás, állam: nála műforma. Minden erőfeszítése dacára nem tud újat mondani.

Az angol magatartás a nemzeti kiválasztottság érzésén alapszik és a hatalomban jut kifejezésre. Magát gondviselésnek tartja, nem saját erőit, hanem a másokét mozgatja, uralkodik rajtuk és egymással szemben kijátssza őket. Hatalmának kettős szimboluma a *biblia* és az *üzlet*, ezt követi az angol *lobogó*. Típusa egész történetében a *teles*, a *települő*, mindenütt *otthon* van, erkölcsileg elfogulatlan, intellektuális téren problémátlan, lélek és természet neki: „dolog“, melyet szolgálatába állít; nem ad és nem fogad hatásokat: balanszíroz és csoportosít. *Tradicionálizmusa* üres formák hurcolása, mely alatt elvtelenül, de biztosan tör a tényekre. Kultúrájának *egészét* a gazdasági struktúra határozza meg, ez hozta létre *klasszikáját* is, mely azonban csak a *kizárás* elve által tud fennmaradni. Az, ami megbontja: a *művészet*, melynek angol formája: a romantikus-szenzibilis, éles ellentétben áll a típussal. *Túlfejlődött*, tehát kimerült, hanyatló.

Magábanálló típust alkot az *olasz* közösség. Alapélménye a *tradíció*, melyet folyton reaktivál, módosít, de egyúttal eredeti jelentését is magában hordja. A tradíciónak ez az élményszerűsége az *örök megújódás* lehetőségét jelenti s az olasz szellemnek *elapadhatatlan ifjúságot* biztosít. Igen érdekes, hogy ez az egyetemes alapélmény a *kifejezésben* a lehető legindividuaisabb és a személyes műveltségben válik láthatóvá. Az *egyéni*, amint a maga módján az *egészét* átéli: ez a tipikus olasz, a *humanista*, akit sohasem a dolgok érdekelnek, hanem csak az ember. Szelleme minden misztikától és elvontságtól távol elfogulatlan, derült, nyugodt és szép.

Vannak ennek a szellemnek veszélyei is: a közvetlenség hiánya, az üres pathosz és retorika, a közöny, a küzdelem és áldozat iránti ellenszenv. Csak *nagy személyiségek* tudnak ezen módosítani, áttörni, akik a közösség *helyett* ütköznek meg az idegen formákkal. A dialektika ellentéteit csak a nagy egyéniség tudja feloldani számára. Viszont mindig voltak nagy egyéniségei, ez a kivételes szerencséje.

Kulturális lehetőség tekintetében az olasz Európa leg-egészségesebb népe. *Klasszicizmusa* az olasz lélekben min-

dig és kivétel nélkül jelenvaló, sikerült elkerülnie a túlfel-
lődést. *Katolicizmusában* „nemcsak három évezred szel-
lemét őrizte híven, de egyúttal az igazi Európáét is“. Míg
klasszikája eleven marad, addig az olasz közösségnek
csak *jövője lehet*. „S általa — talán még Európának is.“

Ezekben a rövid összefoglalásokban csupán utalhat-
tam a könyv fejtegetéseinek gazdag termékenységére és
ragyogó szellemességére. Talán ennyiből is látszik, hogy
az író éles és finom szelleme mennyi találó vonást tud rá-
fonni, hozzászöni a preludiumban felállított elméleti váz-
hoz. De, legalább előttem, az is láthatóvá lett belőlük,
hogy az elmélet csak váz, nem éltető gyökere és érrend-
szere ennek a virágzó testesülésnek. Minden típus jellem-
zésében van, kétségtelenül, valami közvetlenül meggyőző,
épen a magvában, centrumában. Az élménynek és kifeje-
zésének, a sors és szabadság küzdelmének és találkozásá-
nak, a dialektikus feszültségeknek, a klasszika kialakulá-
sának és a megbontó sorstényezőnek felmutatásában
mindenütt érezzük a tudomány módszerkövén köszörült
művészi intuición bravúriját. De a típus magvából kibon-
tott következtetések egyike sem *kényszerítő erejű*. Nagy
értékük épen abban van, hogy további elmélkedésre, sok-
szor ellenmondásra, kutatásra és újabb szintézisre ösztö-
nöznek. Különösen csábítanak erre az *angol* szellem iránt
megnyilvánulni látszó ellenszenvre és az *olasz* iránt, —
indokolásán messze túlcsapó, — bámulata sőt hódolata.

Mindez természetesen különösen mérlegelendővé vá-
lik a könyv főtémájának: a *vándornak* és a *bujdosónak*
tárgyalásánál.

Az *örök vándor*: a *német* népközösség. Ellentéte és
megigézettje az *olasz*nak. Jellemzője a befejezetlenség.
magával való elégedetlenség, új formák után való örök
sóvárgás. Ebben a „barbárságában“ van ereje, produkti-
vitása és belső gazdagsága. Mint „keletkezésben levő
nép“, megdöbbenő ellentétekben keresi formáját és e
folyamatban felülmúlhatatlan értékeket tár fel, melyek
nem eredményeiben, hanem képességeiben nyilvánulnak.
Népközösség, melynek a *műveltség eszméje lelkiismereti
problémája*. A klasszika is *probléma* a számára. Mivel a
nyers hatalmi törekvés és a nyárspolgári közömbösség
között hánykodik, fausti konfliktusterhes forrongása
daimonikus jelleget ad a német szellemnek: tipikusan
„*protestáló*“-vá teszi. A német *alapélmény* maga a *válto-
zás*, melyet nem szemlél, hanem *átél*. Magatartása ezért
aktív, *dinamikus*. Ezt mutatja a hegeli filozófia, mely a

németség igazi kifejezője és a német zene, „melyben a téma mindig változottan tér vissza, vagy szinte észrevétlenül maga is változik“. A német lelkitípus egész kultúrájában zenei jellegű.

Az, ami a német történelmet és lelket meghatározza: *a létbizonytalanság*. Ebből származik *irrealitása*, az, hogy „állandóan túllő a célon“, aránytalan, nehézkes, a valóságot az eszmén keresztül szemléli, szívesebben keres, mint talál s örökké útban van a valóság felé, mert a probléma maga jobban érdekli, mint a megoldása. A változás alapélménye a *szubjektivitás*ban is kiütözik: a német szentimentalizmusban, pietizmusban, romantikában, vagabundusságban és relativizmusban.

Sokrétűsége a *végtelenség* perspektíváját adja. Istent és a világot egyaránt át akarja karolni. Világmegismerés és istensóvárgás, negáció és posztulátum folynak össze benne, ezért nincs *stilusa* a németységnek. Tragikus nép: merő ellentétesség, diszproporcionáltság jellemzi, aprólékosság és szintézis, szorgalom és álmodozás, filiszterség és fantasztaság, misztika és absztrakció, lírizmus és titánizmus. Szellemének minden megnyilvánulását bizonyos tekintetben fátyol borítja. Titáni erővel tör az égbe, hogy megistenülve önmagát megváltsa. A német: az *emberfelettség után ágaskodik*. Legjobb alkotásait önmaga ellen hozta létre, győzelme a humanitás legyőzése. Nyers, mértéktelen, sóvárgó természete *vágyóvá* teszi a műveltségre, de csak egyoldalú megvalósulásokig juttatja, nem a *művelt* emberhez, hanem a *szakemberhez*, a hivatásformának az életforma feletti túltengéséhez. Igen jellemző a *politikai* magatartása, mely a pártikularizmusnak és az egységvágnak örökös küzdelme, hol atomizáló, hol hipercentrálistikus kilengéssel. A változás és végtelenség alapélményének és kifejezésének ebben a hintájában van a német sorstípus: az *örök vándor*, kifejezve.

A német *kultúra* felépítése a szabadság és a normativitás poláris eszméin nyugszik. Szabadságeszméje, ellenében a nyugateurópaival, individuális, irracionális természetű, melynek a norma ad racionális törvényt. A norma a *szabadság* biztosítója és az *autonomiában* jut vele szintézisre. Az autonomia a német felfogásban ismét sajátos: *funkcionális* jellegű, a lélekkel együtt növekvő. Ebből következik, hogy a németység még nem érkezhett el a *klasszikához*, amennyiben erről nála szó lehet, az *romantika*, mely állandóan útban van a klasszika felé.

A német szellem örökös ellentétekben fejlődik, de

míg más népet ez tönkretenne, a német együttél az ellentétekkel és egyesíti őket s bár nem jut el egyensúlyra, de nem ismeri a túlfejlődést sem. Nem egészen objektív és nem egészen szubjektív, hanem *tárgyilagos*, ő a *perspektivikusan látó szellem*, akinek mindent megértő és mégis idegen tekintete az örök távolon csüng. A vándorlás azonban *ifjúság*, lehetőségeket, ígéretet, jövőt jelent.

A német vándornak örök feleselő társa a *bujdosó magyar*. Még nem jutott el létének *világos öntudatára*. A „vagy-vagy“ tragikus népe. Nincs *mithosza*, mert az egyetlen ilyen csíra, a *lázas Koppány*, nem lehet nemzeti létet igazoló és lendítő erő. A mithoszt a magyarnál az az *eszme* pótolja, hogy rendeltetése Európa védőpajzsának lenni a Kelet ellen. Ez azonban csak dekoratív vígasz maradt. A magyar sors központnélküli, talányos. A német megszállottsággal szemben a keleti *finitizmus* jellemzi: a megoldatlantól való irtózás, a szűkös és biztos felé való húzódás, a körülsáncolás, a nyugalomra, állandóságra és kimértségre törekvő „gyepü-szellem“. Ha fejlődéséről szó lehet, az mindig lökészerű, külső hatásból eredő, erőszakos. A folytonosan harcrakényszerített, de békére vágyó magyart Nyugat *germán* szelleme és életformája ragadta meg, mely „bevándorolt“ a magyar történelmébe és a magyarság sorsává vált. Ez a germán szellem a „tövis“ a magyarság testében, ezért lett élete a végtelenség és a finitizmus párviadala. A „rejtőző“ magyart csak egy valami tudja harcra kényszeríteni: *függetlenségének féltése*.

A magyarság egész létének értelme szabadságharc. A szabadság magyar értelme azonban egészen más, mint a germán eszmei és a latin szervezeti szabadságfogalomé. Lényege a függetlenségvágy és ez mint ősi, elsődleges *élmény* él benne. A magyar szellemiség azért zárkózik el, mert önrendelkezésében érzi magát fenyegetve, viszont elzártága ellen függetlenségvágyával védekezik. Ez bizony negatívum, örök *ellenzékieskedés*. Mindig csak a pillanatnyi függetlenség biztosításával törődik, a történet nagy óráinak szólítása felkészületlenül találja. Ezért menekül a letörő valóság elől az *illúziókhoz*. Függetlenségvágy és illúzió a magyar alapélmény *kettős arca*. Ennek változását mindig megakadályozta a magyar lelkeség erősen *affektív* jellege. A magyarnál a ráció mindig csak utánabandúkol a felbuzdulásnak. Affektivitása önmagában puffog szét, virtuskodásba fullad.

Ezekhez járul egy másik, az alapélményben gyöke-

rező jellemvonás: az *elrendeltettség* hite, a tompa *re-zignáció*. Van ebben egy *vegetatív józanság* is, de mégis az *elfásulás* forrása lesz, a magyar jellem *egy helyben marad*, csak külső körülményekre reagál, de nem változik és nem alakítja önmagát. Ehelyett: *menekül önmagától*, mint a tűrhetetlen valóság elrendeltetett hordozójától és ebben van a magyar *irreálitás* értelme. Menekül az ősök dicsőségéhez, a kesergéshez, az egyéniség feladásának mámorához. *A nagyszabású, egyetemes horizontú emberi élethez* nincs útja és kapcsolata.

Szoktak ugyan ezzel szemben hivatkozni a magyarság *harckészségére*, de a szerző szerint ez nem emeli a magyart megkülönböztető rangra Európa népei között, mert másoknál is megvan. A *harcnak* a magyarságnál egészen más, életformai jelentősége van, a *harciaság* csak alkalmilag jellemzi, ellenben lényegileg határozza meg egy egészen más valami: a *harc elkerülhetetlenségének és mégis hiábavalóságának tudata*. A magyar a „harcok kényszerültje“, állja a harcot, de bizodalom nélkül. A magyarság harci ethosza: a „bőszültség“, mely a függetlenségvágy kifejezése, a kelet-nyugati helyzet jellemképe, az *akarattalan akarás* céltalanságáé. Ezért a magyar *politikai* nemzet ugyan, de *elvtelen*. A *fennmaradás* az egyetlen célja és ez hol a *felülkerekedés* oligarchikus úri életformájában, hol a *kibúvót-keresés* jogi formalizmusában érvényesült: *elbujdosott az élet elől* a formák mögé.

Ilyen körülmények között joggal tehető fel a kérdés, hogy miféle *csoda* tartotta meg a magyarságot? Van-e szellemének *teremtő ereje*? Van-e magyar *kultúra*?

A szerző egy olyan sajátosságot fedez fel a magyarságban, mely minden mástól megkülönbözteti: a *nemzeti öntudatnak* és a *vallásosságnak* egészen magábanálló összefogódottságát, kölcsönös egymással átítatódottságát. A magyar nemzeti öntudat *közösségi és politikai*, a vallásosság pedig *szakrális*. A kettő a *kultuszban* talál egymásra. Ez a kultusz sajátságosan magyar, tárgya a *nemzettest* és ennek szimboluma a *szent korona*. A szerző szerint ennek a szakrális szemléletnek a minden illúziómentes különös *reálitása az a nagy csoda*, mely a magyarságot megtartotta és az ellenséges léttel szemben rugalmassá tette. Hogy ez mennyire egyetemes magyar szemlélet, azt a szerző szerint semmi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy ehhez a középkori szakrális felfogáshoz még a *magyar kálvinizmus* is híven ragaszkodott, sőt a *liberálizmus* sem nyúlt hozzá lelki alapjaihoz.

Nem követhetjük a szerzőt messzevivő következtéseiben, hanem csak azt állapítjuk meg, amit ő maga is: „a tisztán nemzeti alapra helyezett szakrális eszme klaszika létrehozására meddőnek bizonyul“. Épen ebből a tényből származtatja ő maga is a magyarság örök bujdosó-voltát. „Mint hogy — mondja — a sacra corona jegyében nem sikerül önmagunkat megvalósítanunk, általa nem tudtunk nagyot és világraszólót alkotni, a benne kifejezésre jutó egység hijján pedig tűrhetetlen a magyar sors, azért el, — el az erdőbe... ahol nem lát a napfény, el az idegenbe... ahol a reményvesztettségnek nincs tanúja... eltűnni, elenyészni, vezekelni, megváltani, talán újjászületni.“ Ezt *szent* bujdosásnak nevezi, mert végül is belőle fakad a megváltás. *Hogyan?* Erre csak a következő feleletet kapjuk: „Az ország *szent* fájdalommal reménytelül élte a csonkult valóságot és őrzi a széttépett tagokat egymásnak.“

A *hanyatló* Európában, mely mindinkább elidegenedik a maga örök forrásától és alapjától, a lélektől, csupán két népközösség őrizte meg az azzal való eleven érintkezést s így biztosította saját életének további lendületét: az *olasz* és a *német*, a humánitás és az örök vándorlás, a világosság és a megszállottság, a klasszika és a romantika, az őrző és az izgató. Ők az a *Közép*, mely Európa fennmaradásának biztosítója. Közöttük mintegy *közvetítő*, folyton pusztulva tengődik a *magyar*. Van-e jövője? Van-e életereje? Mindakettőre *igennel* lehet válaszolni. Még nem túlfejtett, még őrzi *gyermekiességét*, melyet néha ugyan szégyel, de amely az életerő záloga. Az emberileg jelentős iránti jóakarata pedig Középeurópa szélén hívatást jelöl ki számára: a *Középet* védeni, a humanus életforma nagy ellenségével szemben.

Kénytelen lévén ezúttal mellőzni azt a sok szép és érdekes fejtegetést, mely a magyar népjellemnek épen a latinnal és a némettel való kapcsolatában előállott módosulásait világítja meg, — közben egy igen érdekes, de sokban vitatható kitekintéssel a szláv hatásra, — csupán azt kívánom itt megállapítani, hogy a könyvnek végső kihangzása érdekes egyezésben van a mai magyar közgondolkodás és politikai felfogás uralkodó irányával, mely a magyarság jövőjét a két újraébredt és megizmosodott európai nacionalista diktatúra sorsához köti. Ez az eredmény, ha a tipologia tudományos kényszerével jőne ki, alkalmas lenne a gyakorlat elvi megindolására. De, természetesen, nem így jön ki, sőt a könyv épen eléggé meg-

világítja mindazt, ami a magyar néplélekben amazokkal örökre és kibékíthetetlenül ellentétes. Így, azt gondoljuk, sokkal inkább a szerző szellemi vonzódása alakítja a végeredményt, mely különben a magyarságra nézve, sajnos, nagyon kevesetmondó és nagyon kevésbé biztató. Mint említettük, maga a szerző mondja, hogy a magyarságnak, mint Európa védőpajzsának mithoszt helyettesítő eszméje lényegében csak dekoratív vígasz volt. A magam részéről ennél nem sokkal többet találok abban a szellemi átvitelben sem, mely nemzetünknek a Középet védő szolgálja szerepét jelöli ki.

Eltekintve attól, hogy ennek a könyvnek emelkedett eszmeköréből teljesen kikapcsolandónak tartom az *aktuális politikumot*, mivel a magyar sors és szellem örök problémájának vizsgálatára van szükségünk, azt készséggel elismerem, hogy a politikai szükségszerűség néha teljesen mást diktál, mint amit a néplélek saját lényegéből kifolyólag óhajtana. De épen, mert ettől itt el kell tekintenünk, szükséges, hogy Prohászka könyvének sajátos véghangjaival ellentétben, a megoldást ott próbáljuk keresni, hogy az európai népegyéniségek, népközösségek, nemzeti sorsok és kultúrák nem *végzetesen* elkülönített formák és valóságok, hogy ezek a kipreparált és megmerevített modellek a valóságban sokkal hajlékonyabbak, kapcsolódóbbak s hogy a típusok valóban csak típusok, melyeket bizonyos alaptendenciák könnyebb megérthetése céljából magunk konstruáltunk meg, a valóság egyéni szálaiból. Tehát *az ember, a lélek, a humánus, az érték* közösebb és egységesebb alkotó tényezői az európai létnek, mint amennyire szétfeszítő ékei annak a tipológiai sajátosságok.

Csak örvendhetünk annak, hogy a szerző maga is hangoztatja: a sajátosságok kifejtése itt nem *törvényt*, hanem csak *jellemzést* ad. A magyar sors önmagában, önmagából kivetítve szinte reménytelen s ez a könyv is, dacára néhány szép vígasztaló sorának, lényegében ilyennek látja. De a magyar szellem és kultúra, mint az *egyetem* emberinek *sajátos* tükre: épen annyira reményteljes, mint bármelyik más nemzeté.

Prohászka szép és mély könyvének azért tartozunk köszönettel, hogy a gátlások és lehetőségek olyan sokaságára és sokféleségére hívta fel figyelmünket, mint előtte senki, s ezzel nagy lendületet ad mindazoknak, akik a magyar elhivatás öntudatosításán fáradoznak.

Makkai Sándor

A CSONGOR ÉS TÜNDE FELÜJÍTÁSA

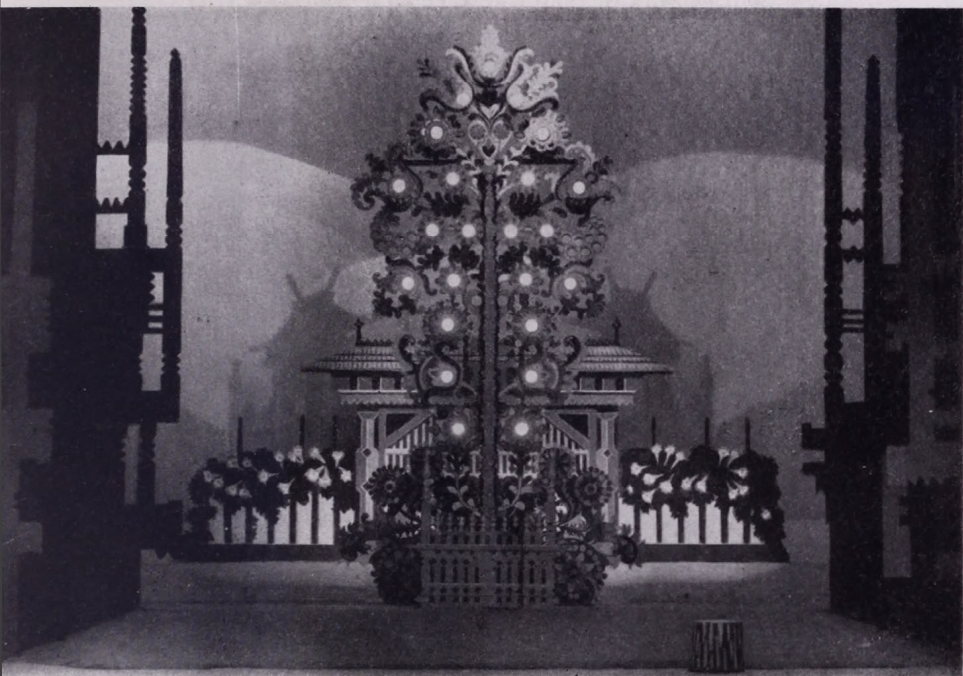
A Nemzeti Színház teljesen új díszletekkel, rendezéssel, sőt azt is mondhatnók, új felfogással, február 5-én ismét színre hozta *Vörösmarty* remek „mesejátékát“. Először Paulay alkalmazta színre s ő mutatta is be a Nemzeti színpadán 1879 december 1-én. Kisebbs változtatásokkal 1908 május 24-ig 24-szer került színre. 25-ik előadását már az Operában érte meg, 1916 december 6-án, ahol Weiner Leó zenéjével ötször került előadásra. De ismét a Nemzeti Színház veszi műsorára, ugyancsak Weiner zenéjével. Itt éri meg 1922 december elsején a 40. előadást. 1932 december 5-én a Nemzeti Színházban Márkus László igazgató ismét műsorra tüzi szintén a Weiner-zene kíséretével, amikor megint hét előadást ér meg. Mostani reprize a Nemzetiben a 48. színpadi előadása volt.

A rendezés változott intencióinak megfelelően most a szereposztás is egészen más, mint utolsó színrealkalmazásánál volt. Hadd álljon itt erről a kimutatás:

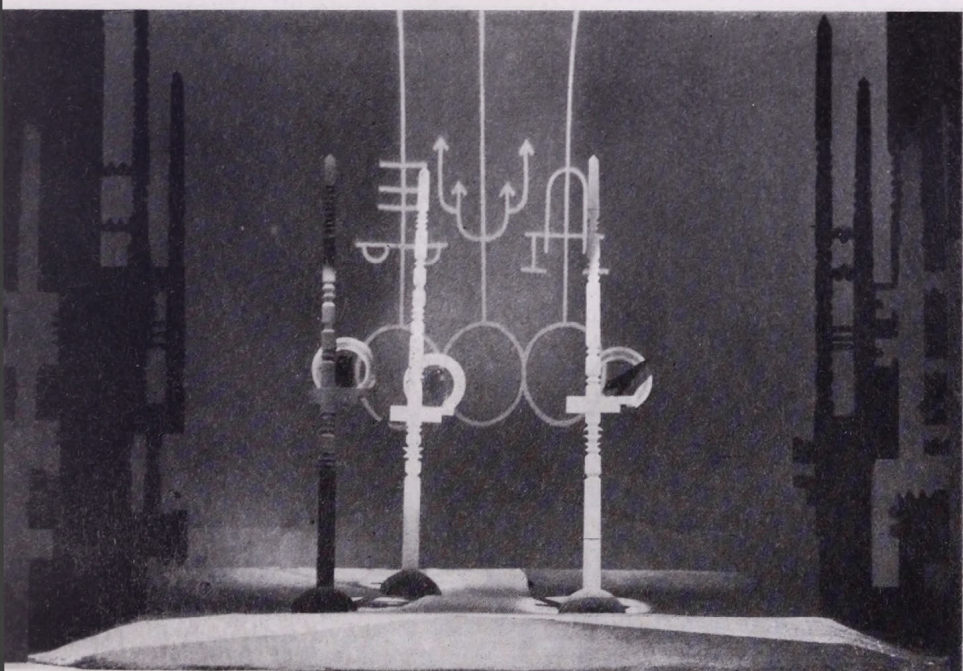
1932		1937
Abonyi Géza	CSONGOR	Perényi László
Gál Gyula	KALMAR	Maklár Zoltán
Lehotay Árpád	FEJEDELEM	Timár József
Odry Árpád	TUDÓS	Pethes Sándor
Kiss Ferenc	BALGA	Juhász József
Juhász József	KURRAH	Ungvári László
Pethes Sándor	BERREH	Várkonyi Zoltán
Matány Antal	DUZZOG	Major Tamás
Várad Aranka	TÜNDE	Szörényi Éva
Somogyi Erzsé	ILMA	Somogyi Erzsé
P. Márkus Emma	MIRIGY	Szabó Margit
F. Mátrai Erzsé	LEDÉR	Szelezky Zita
Szabó Margit	ÉJ	Lukács Margit

Németh Antal igazgató mostani rendezése végleg eldönti azt a kérdést, mely a CSONGOR és TÜNDE értelmezése körül fölmerült. *Gyulai* népmesei eredetét hangsúlyozza s alapeszméjének azt vallja, hogy a hű szerelem legyőz minden akadályt. *Beőthy* az eszményiség harcát látja benne, majd kibékülését a valósággal. A helyes megoldásra *Babits* mutat rá, midőn a CSONGOR és TÜNDEBEN a harmincéves költő életében fölmerült arra a kérdésre talál feleletet: hol van a boldogság, melyben kielégülhetünk? — Csak a nemes szerelem birtokában mondhatjuk: nem éltünk hiába... Valóban ezt a gondolatot hangsúlyozza ki a kalmárnak, a fejedelemnek és a tudósnek két

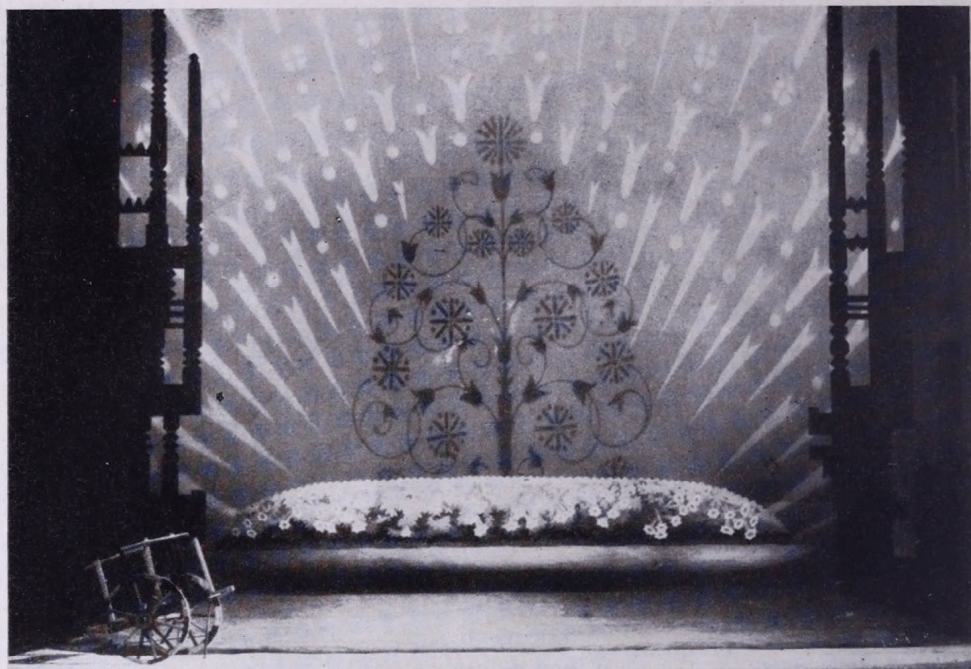




Tündérfa Csongor kertjében



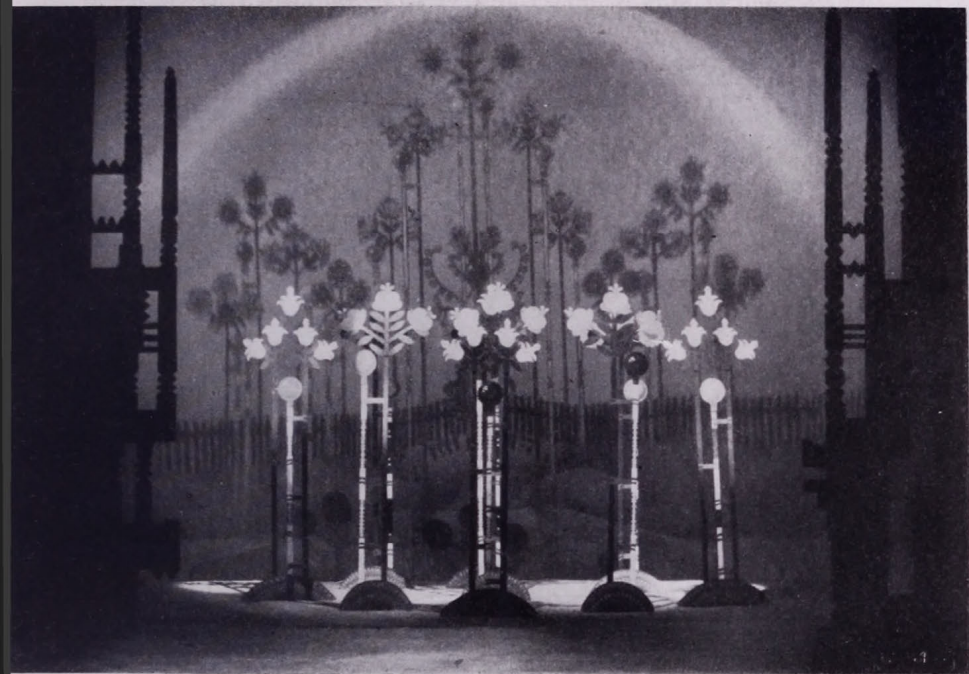
Hármas út



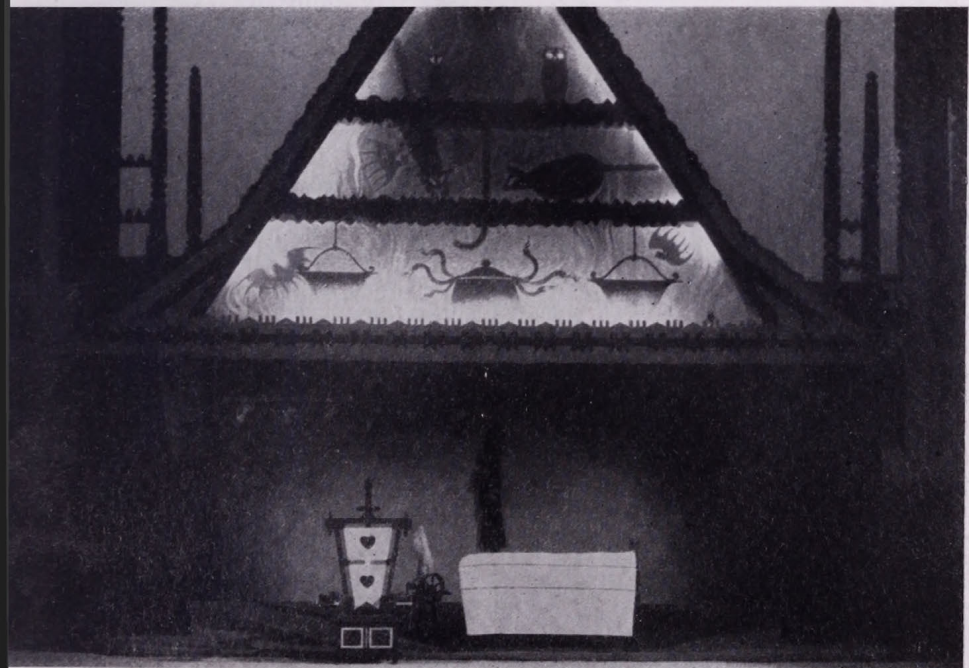
Hajnal országában



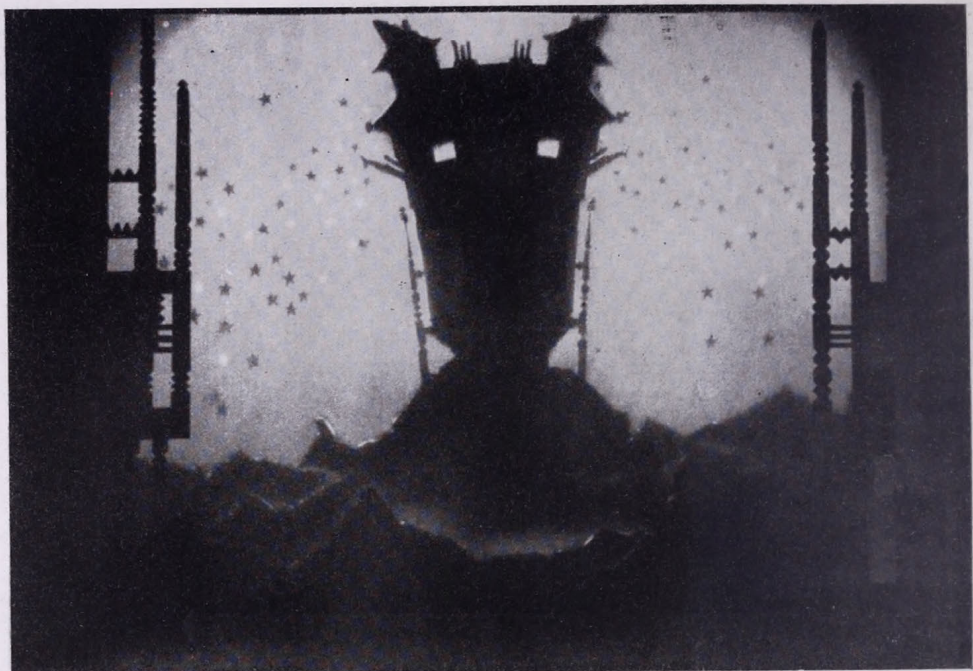
Mirigy kunyhója



Egy kertben



Mirigy házának belseje



Az Éj országában



Az Éj

jelenete, melynek idáig a cselekményre mi befolyást sem gyakorló epizódnál nagyobb jelentőséget (Gyulai) nem tulajdonítottak. Babits jól látja meg a párhuzam fontosságát: „az Éj valóban mindent elnyel; a kalmár pénze, a tudós tudása, a fejedelem hatalma, mind hiába való, csak a szerelem... nem élt hiába“.

A rendezés is itt fogta meg a kérdést és ezzel a „mesejátékot“ bölcséleti dráma színvonalára AZ EMBER TRAGÉDIÁJA mellé emelte. És hogy ennek a felfogásnak teljes színpadi sikerrel érvényt is tudott szerezni, ezzel a CSONGOR és TÜNDE negyvennyolcadik előadását nagy művészi és irodalmi eseményné avatta. Ez adja okát annak is, hogy e helyen mi is foglalkozunk vele. A CSONGOR és TÜNDE az élő magyar irodalomnak és színművészetnek ezzel ismét eleven tényezője lett. Reméljük, többé nem is marad le színpadjainkról.

Hogy a dráma helyes értelmezése a színpadon is teljesen érvényre jutott, abban minden tényező egyaránt közrejátszott. Mindenek előtt a rendezés.

Maga Vörösmarty mintha történelmi háttért gondolt volna, midőn a pogány kun-idők távolába tolja a mesét. De ez, ha jól értelmezzük, mégis alig jelenthet egyebet, mint a történelem és időfelettséget. A Németh Antal rendezése határozottan népmesei jelleget ad az egésznek, és ez teljesen meg is felel a fantasztikus, olykor szimbolikus helyzetek és jelenetek folytonosságának. Ezt a rendezés és díszletezés nagyon jól érezte és éreztette ki. Naturalisztikus színpad a történéseket valóban nem tehette volna soha elfogadhatóbbá; annak mindig belső ellentmondásokkal kellett küzdenie. Azért van itt a színrehozatalnál döntő szerepük *Jaschik Álmos* díszleteinek, melyek minden részükben teljes beleéléssel alkalmazkodnak a rendező elgondolásaihoz. Az is szerencsés, hogy csak az előtér kellékei vannak a színen plasztikai valóságukban, a többi vetítés. Ez teljesen megfelel a mese illúziót keltő és illúziókból táplálkozó lényegének. Épen azért nem tarthatjuk túlzásnak az Éj titokzatos alakjának az égrevetítését, valamint azt sem, hogy misztikus, homályba boruló arca olykor szinte fölgyulad s ezzel ad nyomtérítést fontosabb mondandóinak. Ekkor már annyira benne élünk a mese világában, hogy teljesen megértjük sajátos kifejezési módjait. Hiányoznék, ha az arc, bár lassú alakváltozásaival, nem kísérné szavainak numerózitását s mintegy holt-tetemként lebegne fölöttünk. — Ruházatban szimbolikus átmenet van — mint általában egész lényében és szerepében is — Ilmánál, kinek kissé stilizált ünneplő népi viseletén, fejkenőjének csücskein és sarui orrán fénylő ezüst csillag képviseli a tündérséget. Csongor alakjának némi „helyi színt“ ad székely

népviselője. Magukon a díszleteken uralkodik a szimbolika. Mirigy házának pompás székely homlokzata is szétolja szférikus hajlású vonalaival a hétköznapi valóság kereteit; s fölötté a szimbolikusan jelzett faágakon merevtekintetű baglyok ülnek. A ház homlokzatán alkalmas pillanatban diabolikus fényben lángolnak fel a boszorkányosság jelképes alakjai. Minden át van itt stilizálva a tündérvilág kifejezéseinek értékrendszerére. Elég lesz, ha még az aranyalmafára és a hármás útjelzőre utalunk a karikáin megülő hollókkal! és baglyokkal, hasonló idomokat vetítve fel a sajátos fényben s homályban égő háttér egére is. Nagy baj volna természetesen, ha a díszletezés önálló szerephez jutna és uralkodnék a darabon — mint az nem egyszer megtörténik, — itt azonban enélkül is oroszlánrészt kér a sikerből...

Ugyanilyen kiváló a darab megjátszása is. A Nemzeti Színház a legrendesebb válogatással legkiválóbb erőit vitte közlelembe a siker teljességéért. A komoly szereplők együttesét finom stilizáltság jellemezte. Ebből a szempontból kiváló volt Szörényi Éva Tündéje. Különösen mozdulataiban alakította tökéletesen a földi étellel kacérkodó Tündérvilág tiszta női szerelmét. Nemes törekvésekkel simultak hozzá Perényi Csongorának mozdulatai. Ezekből azonban mintha hiányzott volna valami a férfias tömörségből, aminthogy hanglejtése is szentimentális, melyet nem tudott eléggé igazolni a játék stílusegységének a követelményével. Tökéletes játékot nyújtottak Juhász József Balga, és Somogyi Erzsébet szerepében. Pedig nem volt könnyű a feladatuk, mert egyesíteniük kellett saját paraszti realitásukat a nem egészen komolyan vett tündérség illúziójával. Amint ez tökéletesen sikerült a költő nagyszerű humorának úgy sikerült a két nagy színész alakteremtő erejének is. A költő és művészi kongeniális ábrázolás itt tökéletesen fedik egymást. A legnagyobb, mi színpadi sikerről elmondható. Mint zenében az ellenpont, úgy váltakoznak Vörösmarty szövegében is a Nemzeti előadásában egyrészt Csongor és Tünde, másrészt Balga és Erzsébet boldogságot és nyugalmat kereső ellentéte, az emberi életszínvonalnak mintegy két síkját, alsó és felső zónáját állítván szembe egymással, de egyúttal jelezve témák és célok azonosságát is a lényegben. — Ha valami hiányzott a Tünde hangjátékában, mindazt hiánytalanul adta Szeczkó Zita a maga tökéletesen megjátszott Ledérvében. Csak epizódszerep volna, ha nem szolgálna egyszersmind arra is, hogy a finom báj még a Balga vaskos szerelmét is képes gyöngéd ellágyulásra kényszeríteni. Ezt a jelenetet a dévajsnak olyan előkelő művészetével játssza meg, amilyen megindító mélységgel és őszinteséggel előbb bukásának rövid megváltását.

De milyen finomság a költőtől is, aki ezzel az őszinte szerelmi vágyak vergődése közé ékelve igazolja a ledérséget, mellyel a leány megcsúfolja a különben józan és hétköznapi Balga hirtelen támadt könnyű kalandvágyát. Milyen nagyszerűen kiegyensúlyozott alak — mind a könyvben, mind a színpadon — ez a Ledér fölébredt lelkiismeretének könnyei, elvesztett ártatlansága, másfelől tréfás komolykodása közt, mely megszégyenítő tréfával teszi gúny tárgyává a Balgához nem illő fellángolást!

Legnehezebb szerep a Mirigyé. A szöveggel szemben is számos kérdés vethető fel tisztázásra. Miért gyűlöli, miért üldözi Csongort, mikor végül is ő oldja fel bilincseiből? Nem fogható fel másként, mint az Ösgonosz képviselője. Talán azért nincs megokolva rosszakarata, mert nem is szükséges; ez a lényege. Így fogta fel a rendezés és a szereplő is. Volt is erő, szenvedély és gyűlölet a Szabó Margit játékában és még is hiányzott belőle valami. A szenvedély mellett kellene bele még valami kiegyensúlyozottság a gonoszból, valami démoni, valami mágikus nyugalom, letompítottság. Voltaképen egyik szereplő sem igazi, földi realitás, egyik sem valódi egyéniség, hanem vágyaknak, törekvéseknek, szenvedélyeknek képviselője. Mirigy leginkább, mert ő a legkevésbé egyéniség. Ő a személyek lelkén kívül eső mozgóerő, a testileg megjelenő elvont gonoszság, mint ahogy a népi elgondolás valóban is nem egyszer a személyi lelkiségen kívül keresi a bajoknak okát névtelen és alaktalan általánosítással. Itt épen Mirigy perszonalifikálja. Ezért az ő játéka bírt és követelt volna meg legtöbb misztikumot, jelképiességet, stilizálást és elhajlást az egyéni megjelenítés valóságosságától. És a Szabó Margit játékában volt mégis a legkevésbé mindebből és a legtöbb az egyéniségből. Egyszerűen egy gonosz vénaszszonyt játszott, reális elhíttetésre törekvéssel. Igaz, hogy kimerítő erővel és nagy művészettel, de mégis hibás beállítással.

Egészen allegorikus az Éj alakja. Nem is jelenik meg a színen, csak, mint láttuk, a magasba fölvetített hatalmas és sejtelmes női fej szimbolizálja. Ennek felett meg a háttérből elhangzó szöveg recitativója. Azonban a távolból érkező sejtelmes szavak a hangnak nagyobb mélységét, mintegy perspektíváját kívánták volna meg.

Az előadás fénypontja az ördögfiak voltak. Minden percben robbanásra kész jókedvűknek nem volna határa s ennek kifogyhatatlan változatossággal és állandó hancurozással adtak kifejezést. Szerepükből soha egy percre ki nem esnek és minden könnyedén, úgy kell mondanunk, természetesen árad belőlük. Ők teremtik meg a mesei légkört, mely körüllegi az egész estének eseményeit. Hálával kell hármójuknak, Ungváriak,

Várkonyinak és Majornak a nevét itt ismételnünk művészetükért és fáradhatatlanságukért. De ki kell még emelnünk a három allegorikus alak megszemélyesítőit is, akik így mint kalmár, király és tudós, a darab középpontjába kerültek, megadva a mesének a helyes értelmét. Különösen Maklárý és Pethes végeztek igazi kabinetalakítást. Alakjukon egész tragikum ömlik végig két rövid jelenetükben. Megrázó és mélyen igaz. Vörösmarty erős tragikumérzése ég szerepükben és azt mindketten hiánytalanul ki is hozták belőle. A fejedelem szerepében több a sablon és a tablószerűség és ezért kevésbé hálás.

Mindezekből láthatjuk, egészben véve mily fényesen sikerült a művészi feladat: színpadi értékekre áttenni, mintegy a színpad nyelvére átfordítani a mű költői értékeit. Szemmel látható a törekvés: lehetőség szerint a szövegnek minden költői szépségét megmenteni és érvényre juttatni a színpadon. Valóban méltó feladat a rendező számára! Ehez képest kegyelettel őrzi a szöveg eredetiségét és azon változtatást sehol nem ejt. Nagyobb húzással is csak hat helyen élt, u. m. az I. felvonás 2. képében (Tünde és Ilma); a II. 4. (Csongor és Balga); III. 5. (Balga és Csongor); ugyanitt még egy helyen; IV. 6. (Kurrah, Balga, Dimitri, utóbbi egészen elmarad a színpadról) és végül az V. 12. kép változása után, amidőn Csongor mély álma után Csongor és Tünde diadalmasan egymásra találnak s ekkor az eredetileg itt található hosszás párbeszéd helyett Csongor a III. fv. 5. képéből elmaradt meleg áradozással köszönti kedvesét. A rendezés helyes érzéssel cserélte itt fel a szöveget s adott párbeszéd helyett inkább hódolatnak helyet az ifjú részéről. Így kulminációs ponttá élesül a helyzet, amúgy feloldódnék lágy dialógussá. Egyébiránt az eredeti öt felvonást a rendezés háromba, illetőleg tizenkét képbe osztotta be, az utolsót egy változással...

Föltűnő újítása a mostani színrehozatalnak a kísérőzene kicserélése. Németh Antalt bizonyára verses szöveg csonkítatlan érvényesülésének a célja vezette, hogy abból a zene kiemelkedésével semmi kárba ne vesszen. Oly zenét keresett hát, mely csak aláfesti és előkészíti a jeleneteket s megelégedjék az összekötés és áthidalás igénytelen szerepével.

Tekintettel az előadás nagy sikerére, a költői alkotás reprezentációs nagyságára és végül arra, hogy a színpadtechnikai eszközök a szöveg alaposabb megértése nélkül is alkalmasak a legmélyebb esztétikai hatások kiváltására, nagyon kívánatos volna, ha a Nemzeti Színház a *Csongor és Tündét* ugyanakkor, mikor az Opera is bemutatja együttesét, lehetőleg az esztétikai kongresszussal egy időben, szintén bemutatná a nyáron Párizs-

ban. A közönség számára jó francia fordításról addig lehetne gondoskodni.

Mitrovics Gyula

CÉZANNE

Jas du Bouffan. Ősi, nagyúri várkastély, mindössze félóra járásra Aix-en-Provence-tól, „a csend városától“. Ez az igazi francia Dél. Itt halt meg harminc esztendővel ezelőtt egy késő októberi reggel Paul Cézanne, a modern festészet úttörő, nagy mestere. A kastély jelenlegi tulajdonosa restaurálás címén alig egy-két esztendő alatt sikerrel üzte ki e megható szép falak közül az örökéletű festő szellemét. Két-három freskóján és másolatán kívül talán semmi sem maradt meg itt művéből. De megmaradt az itt élő emberfajta, a francia paraszt, amelyiket olyan kedvvel festegetett kártyázás, vagy a földművesmunka közepette, megmaradt az égnek valószínűtlen, szikrázó kéksége és az a növényt, fát, embert és életet áttüzesítő fény, a mindennekfelett való cézannei-téma. Az maradt itt, ami nélkül majdnem értelmetlen és érthetetlen az 1936-os esztendő legnevezetesebb művészi eseménye, a Cézanne-kiállítás a párisi Orangerie-ban.

E kiállítással kapcsolatban tünt ki igazán, ki is volt Cézanne. Lionelo Venturi, a szorgalmas olasz műtörténész erre az alkalomra adta ki a Cézanne-mű katalógusát, amelyben 1634 darabot sorakoztat fel. Tiszteletet prancsoló szám akármelyik művész életművében, különösen, ha tudjuk, hogy a festő legalább mégegyszer annyit önkezével pusztított el. Tiszteletreméltó a terjedelem, mert eleven bizonyítéka annak, hogy ez az élet a művészet áldozatául dobott oda. A nagyon gondosan és roppant körültekintéssel megrendezett kiállítás pedig visszavonhatatlan igazolása annak, hogy Cézanne festése nemcsak terjedelmében nagy, de értékmélység tekintetében is ezentúl a legnagyobbak között kell említenünk.

Cézanne igazolásához most soknak látszik ez a harminc esztendő, mert lázas kereséseit, megtalálásait, tartalmi és formai ujságait egy évtizednél régebb idő óta fellelhetjük már Európának úgyszólván minden modern kiállítótermében. Úgy, ahogy ez már lenni szokott az utánakövetkezőkkel, alázatos hűséggel követték, vagy heves ellenszenvvel tagadták, de hatása alól egyikük sem tudott szabadulni. S amikor festészetünk már-már továbbhalad az új problémák és új megoldások felé — szintén a dolgok rendje szerint — a Cézanne-mű így együtt.

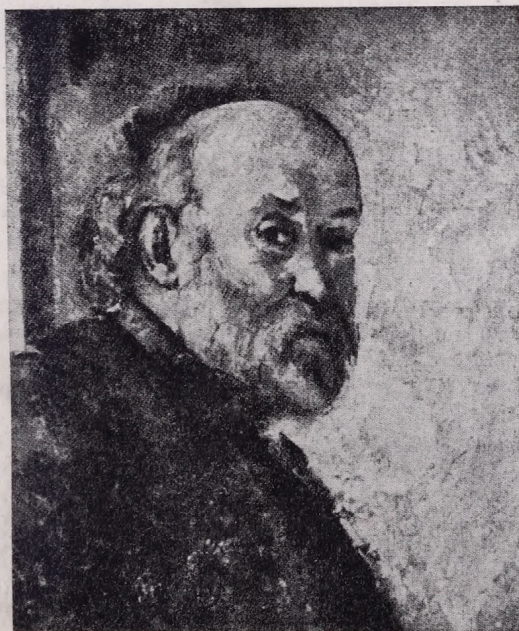
összeválogatottan kikíváncoztatja az összehasonlítást és a le-
mérést és Cézanneban mai festészetünk tanítómesterét ismeri
fel. E kései hódolat ime, nem ok nélkül való. Cézanne eseté-
ben különösen nem. A kortársaknak valahogy túlságosan a
közéletben volt az ember.

Cézanne, az ember, első tekintetre egyáltalában nem ro-
konszenves. Sőt, ijesztő, aggodalmat ébresztő. Az az emberfajta,
amelyik egy életen keresztül álarcot hord és erről az álarcról
maga is elhiszi, hogy valódi, az ő igazi emberi arca. Cézanne
fiatal korában is már dohogó-öregúr-fajta volt. Első párisi tar-
tózkodása óta ezt a benyomást keltette pályatársaiban, bará-
taiban. S kifele ez a dohogó öregúr maradt utolsó öntudatos
percéig. Korán kopaszodott, öltözékét elhanyagolta, elégedet-
len volt a fennálló társadalmi renddel, a világgal és minden
apró-cseprő dolgával, történéseivel. Mindenről véleménye volt.
Különvéleménye, hiszen kezdettől fogva befeléfordult lélek
volt. Soha senki sem látta őt lelkesedni. Napokon, heteken át
haligatásba süllyedt, egyetlen hangját nem lehetett venni. S akik
körülötte voltak, azt hitték, ez a hallgatás rosszindulatú, mert
amikor megszólalt, mindenért morgott. Vesszőparipái voltak,
beszédében az okozatok sokszor nem vágtak egybe az okokkal,
amelyeket kárhoztatott. Dohogó öregúr volt és bogaras és
amint tett és ahogyan élt, sokszor eszelősnek gondolták érte az
emberek. S Cézanne sohasem tiltakozott. Viselte ezt a torz ál-
arcot. Jó szót tőle soha senki nem kapott, Jas du Bouffanban
az ebédlőben a malacait etette, a hálószobájában volt a csűr,
fosztott kukorica és pállott széna között aludt és csak halála
perceiben volt szemében bocsánatot kérő mosoly gazdasszo-
nyától, akit olyan hihetetlenül megkínzott.

De nem is hittek ebben a dohogó, eszelős öregúrban. Nem
is hihettek benne. Amikor az apja, a kalaposmesterből lett ban-
kár és derék aixi honpolgár ravatalon feküdt, — a fiú, aki a
maga különös módján, de végtelenül szerette, — vásznat vitt
a halottas szobába, hogy a jó apát az élet ez utolsó állomásán
megörökítse, a felesége leintette: ugyan hagyd, majd hívunk
festőt! Pedig akkor már sokszáz képet festett és egyet vagy
kettőt ki is állítottak közülük Párisban. Az élete, melyről a kor-
társak általában tudomást szerezhettek, külső történéseivel tú-
lontúl egyszerű volt, hogysem hinni lehetett volna benne. 1839.
január 19-én született Aix-en-Provenceban. Már a gimnázium-
ban tudja, hogy festő lesz, helyesebben az szeretne lenni, mert
az ő vágyai teljesülésének is vannak akadályai. Azok a szab-
ványos akadályok és mindennek tetejébe még a rajztanára sem
ajánlja a szülőknek, hogy fiúkat Párisban képeztessek tovább.



Cézanne: Kártyázók



Cézanne: Önarckép



Pedig a kicsi vidéki bankár valóban nem a köszívű zord apa típusa s amikor Cézanne életének valóban egyetlen barátjától, az akkor induló Zolától biztatást, majd unszólást kap, nem áll a fiú elé. Menjen csak, ha annyira akar, fussa ki magát, ábránduljon ki ebből a játékból, úgyis visszatér! S az apának igaza volt. Cézanne megbukott az École des Beaux-Arts felvételi vizsgáján. Aztán másutt próbálkozott, — az École Suisseben — több-kevesebb eredménnyel, mert amit akkoriban festett, mindenki nevetségesnek találta. Még talán Zola is, pedig az író akkoriban őszintén szerette. Elvesztette volna kedvét, amikor visszatért Aixbe és atya banküzletében a főkönyv mellé ült?! Zsenik útja hivatásuk teljesítésében kiszámíthatatlan és csak annyi bizonyos, hogy sorsukat el nem kerülhetik. Cézanne, ha akar, sem tud a számokra figyelni. Egyre csak vonalakat lát és formákat és a főkönyv összegek helyett rajzokkal telik meg. Cézanne valóban hasznavehetetlen a bankban és hogy mégse lopja az időt, apja újra Párisba ereszti. Most már Cézanne visszavonhatatlanul festő. Zola révén Manethez csatlakozik, helyesebben abba a kávéházba járogat, amelyben Manet és rajongói vitáznak és ott nagyokat hallgat. Csak néha-néha mordul rá valamelyikre, akkor is közderültséget és gúnyolódást vált ki. Manet rajongói nem az ő barátai, az egy Pissarot kivéve, — a finom idegzetű, lelkiismeretes eklektikust, aki ösztönösen érzi meg Cézanne képeiben az újat és örökkévalót. Cézanne és Manet körének emberi és festői ellentétei mind szembetűnőb-
 bek lesznek és 1872-ben Cézanne *Modern Olyimpiájával* ki is robbannak. Ezzel a képével akarta a „névtelen eszelős“ a esodált mestert a modernségre, de az igazi festésre is rávezetni. Ez a kép egyik legfőbb oka Cézanne oly kései igazolásának. Attól kezdve, ha el is küldte egy-egy képét az impresszionisták kiállítására, lélekben szakított velük. De az is lehet, hogy sohasem volt igazán impresszionista. 1873-ban Pissaro Auvers sur Oise-ba viszi. A nagy természetbe, a szabad ég alá és megismerteti vele a fényt, a levegőt, bevezeti a természetben való festésbe. S Cézanne itt magára talál. Párisba már a levegő élményével gazdagodva tér vissza. Még körülbelül egy évtizedet tölt Párisban. Felesége van és fia. Szereti őket, de nem sokat törődik velük. Szorgalmasan küldözgeti képeit a különböző kiállításokra és nem riasztja meg a jury változatlanul visszautasító ítélete. Ir egy-két meggondolatlan levelet hivatalos fórumokhoz. Hébe-hóba felvetődik műtermébe egy-egy vásárló is. Sőt egy kis mi-
 teri tisztviselő személyében művészetének híve is akad. Choquet úr volt első és egyetlen, de odaadó és törhetetlen híve. Choquet urat nagy hála illeti Cézanne megismertetéseért

Aztán egy szép napon Cézanne megúnja Párist és mintha csak a szomszédba menne át a reggelijéért, úgy hagyja el örökre. 1906-ig, haláláig 27 esztendő volt még hátra, ezt legnagyobb-részt Jas du Bouffanban, az ódon kastélyban töltötte, ami valami bolondos véletlen folytán került apja birtokába. A külvilággal, úgy ahogy, fenntartotta a kapcsolatot, vendégeit nem szívesen látta, az egy Emile Bernardt-t kivéve, aki Cézanneről az első jelentékenyebb, de még mindig inkább emberi kuriózumokat kipécéző ismertetést írta. Azontúl pedig festett, szünet nélkül festett, mert megesküdött rá, hogy a halálnak is festés közben kell őt érnie. Ugy is történt. 1902-ben a becsületrend lovagja lett. Vajjon milyen érdemekért tűzhetta a pici piros szalagot a gomblyukába?! A festőiekért bizonyval a legkevesbbé.

Nem, ez az élet így a maga közönséges és jelentéktelen tényeivel, egyhangú unalmasságában nem tudott érdeklődést kelteni a körülállókban. Azok szerették még a pózokat, a nagy mondásokat és a jelszavakat. Manet érdekelte őket, — az elegáns világfi, akinek külső élete robajos volt és nagyvonalú, aki csak alkotott, de ugyanannyit nyilatkozott és szerepelt. Cézanne: nem nyilatkozott, minden szereplés távol állott tőle, külső élete valóban a sívárság és nyárspolgári volt — a szónak akciót jelentő értelmében. Ő csak festett. Művészetéért szinte élni is elfelejtett. S hogy ez a festésben telt élet gazdagabb volt a legaktívabb folyamatnál, arra a kortársak még gondolni sem merészeltek. Árulónak tartották, mert megtagadta a művészetbe indulásának bajtársait, az impresszionistákat és mint-hogy szavak szerint elpártolását nem magyarázta meg, ezt az árulást nem értették, tehát meg sem bocsátották. Különösen nem azért, mert új festői igazságairól nem tudtak még meggyőződni.

Egy-két olvasható levelében sokszor összefüggéstelenül odavetett mondat, de méginkább az Orangerienek ez a mostani jubileumi kiállítása a kortársak ítéletének eleven cáfolata, akik valódinak vették e rokonszenvetlen emberi álarcot és az üres, semmitmondó életkeretek mögé nem akartak, nem tudtak tekinteni. Mert e néhány mondatos szóbeli megnyilatkozás és a képek e fényes serege a századvég fáradt, kapkodó és mindenekből csúnyán kiábrándult világában ama kevés megszámláltak közé tartozott, akik nem voltak fáradtak, kiábrándultak és akiknek hitük volt. Cézanne hitt. Mindenben, ami pozitívum. Hitt mindenekelőtt önmagában. Hiába vette körül az értetlenség és a gúnyolódás. Zola Oeuvre c. regényében Cézanne művészetének, lázas kutatásának, egész életének céltalanságát példázza. A leg-

kegyetlenebb eszméltetésnek és leckének kellett volna lennie e műnek a festő számára, mert Cézanne-nak — ha akart, ha nem, — önmagára kellett ismernie a regény hőisében, amit épen az mintázott meg, akit vérségi hozzátartozóin kívül talán legőszintebben és mindvégig szeretett. Cézanne megértette a zolai leckét, beléfájt a barátban való csalódás, különösen, hogy büszkeségét, — fiát, — gyengeelméjűnek, korcsnak tüntette fel. De az Oeuvre-nek Cézanne lelkében egészen más hatása lett, mint amire a közelállók számíthattak. Megbocsátott neki a Szegény, nem tudja mit cselekszik — gesztusával s nemhogy kedvét szegte volna, de még inkább ösztönözte munkájában. A keresésben. Fanatikusa volt, senki és semmi nem tántoríthatta el attól. Mert tudta, hogy egyszer el kell jönnie az ő idejének. Igaz, ezt az eljövotelt szerette volna siettetni, szívesen megérte volna még e földi életében, örült volna a hivatalos elismertetésnek, sőt azt egyszer-másszor határozottan kereste is. S hogy mégsem következett be, — ha dohogott is miatta, — kétségbe nem esett. Rendíthetetlen bölcseséggel várt és bizakodott. S most végre eljött Cézanne ideje is.

Ugyanilyen megingathatatlanul hitt Istenben. A papokkal ugyan szüntelenül hadilábon állott, de egyetlen vasárnapi misét nem mulasztott volna el. Sőt sok hétköznap is elsietett a templomba. Rendszeretelenül, ahogy a lelke kívánta, néha napjában többször is. S most, hogy annyi értekezés és megemlékezés fejezi ki Cézanne iránt a tiszteletét, az egyik arról is szól, hogy voltak, akik őt festés közben a mezőn, az erdőben térdelpelni látták. Valamit mormolt, mintha imádkozott volna. Akkor bizony nevettek rajta. Hiszen most is bámulatos Cézannenak ez a vallásossága a XIX. század utolsó évtizedeiben még akkor is, ha délfancia volt. S ez a fajta mindig közelebb áll Istenhez, mint a bőséges ország egyéb vidékének lakója. A hősi halált halt Fritz Burger, — Cézanne művének talán legmelegebbhangú magyarázója, — modern misztikusnak nevezi a festőt és pantheizmust lát képeiben. Cézanne nem pantheista, de valami ösztönös, magaformálta misztikához feltétlen köze van. Beato Angelico imádságos hangulata szállotta volna meg festés közben? Lehetséges, de annyi kétségtelen, hogy valami felsőbbrendű teremtő akaratban hitt, mely e földön mindeneket formál és amely a tárgyak, a jelenségek, a házak és emberek, fák és virágok közé küldte a fényt, a levegőt. S elküldte őt is, hogy ennek a metafizikus isteni akaratnak festői szószólója és megörökítője legyen. Összes *önarcképe* — pedig jónéhányszor volt önmaga modellje — erről a misztikus elküldöttség-utalásról tesz tanúságot. Paletta van a kezében és a vászon előtt áll, vagy

leari köpeny a vállán és ádázan bozontos szakáll borítja állát, baszk sipka a fején, vagy furcsa kürtőkalap, — újra meg újra Rembrandtot idézi, akinek képeihez annyiszor jár tanulni a Louvrebba párisi évei alatt. Ha derűsen néz bele a világba, vagy zordan, kihívóan és gőgösen keresi mintegy a tekintetét annak, aki egyszer majd önarcképei elé áll, valami közös vonása mégis mindegyiknek van s ez a háttér tudatos kihangsúlyozása. Tárgyi néven nem nevezhető, mi fogja be Cézanne fejét, alakját ezeken a képeken. Ködszerű, nehéz, konstruált színfoltokból áll mindig a háttér, hogy elküldetése utalására célozzon. Valaki küldte őt, aki mindig a háta mögött áll, vigyáz rá és hitét ébren tartja. Felesége mögé ágas-bogas fát fest, Zola mögé a könyvtárát, Monsieur Chocquet fejét pedig a széplélekre annyira jellemző halk, finom tónusok keretezik. Nem, ezt a különös hangsúlyú háttérret csakis, de mindig önarcképeinek adta Cézanne, mint Rembrandt is. Azt a metafizikai akaratot igyekezett általa kifejezni, amelynek egész életében minden esetvonalásával tolmácsolója kívánt lenni. Valami nagy, összefogó erő, egység volt az, mely őt ihlette. Ebben az egység-pozitívumban hitt igazán, mert ez az, ami az egészet magában foglalja s mert önmagát is részesének tudja. Nem lát Istent a természet jelenségeiben, az emberi testben, csak utalást Istenre. Mert az anyagban jó is van, meg rossz is, bűnre is tud csábítani, ezért fél annyiszor az anyagtól, a puha női test meztelenségétől, ami sebes járásúvá korbácsolja a vért, bűnös vágyakat ébreszt a lélekben és elhomályosítja a hivatás érzetét. Erősnek lenni, küzdeni a kísértések ellen! Ez is az elküldő akarat szerint van s hogy mementőjául szolgálhasson, többször is megfesti *Remete Szent Antal megkísértését*, amelyek mindegyike az új festészet legdrámaibb víziói közé tartozik. Mint Böcklin, hamarosan ő is abbahagyta a modell-festést. Félt a bűntől, ami a hivatás útvjáról letéríti, kerülte tehát a bűnre vezető alkalmat. Bőforrású képzelőereje elevenebben konstruálta újra vásznain az alakokat, mintha előtte álltak, mozogtak volna. *Fürdőző női*, megkísértő, csábos démonai, feszülő szépségű, tobzódó, vad *bacchánsnői* és az *Idill* című képnek sztatikus nyugalmu aktjai mind két különböző világ szintézisei. Konstrukciók. Azé a világé, amelyikről tiszta fogalmainak kellett lennie, mert festőjévé szegődött és mert valamikor tapasztalati élményévé vált, szemtől-szembe látta. De szintétikus konstrukcióját annak a világnak is, amely egyes-egyedül az övé volt, az ő képzeletében támadt. Ebben a konstruktív szintézisben hitt igazán Cézanne és ez a hite avatta őt egyetemes érvényű festővé.

Kell igazságnak abban lennie, amit Schopenhauer mond,

hogy valahányszor meghal egy ember, vele beteljesedik egy világ, azé a világé, amelyet az agyában kiformált. Különösen igazság ez a zseniális festőre, akinek minden ecsetvonása e világ-konstruálás mellett tanúskodik. A folyamat befejeződött harminc év előtt, de eredménye, ez az emberi értelemben vettr, véges kis egyetemesség itt áll előttünk. Mit jelent Cézanne e konstruktív szintézise, melyben bizonytalannal benne van egész művének értelme?! Hiszen valójában minden művész újjáformálja az alkotás-folyamat során a tárgyi világot. Igen, újjáformálja úgy, hogy ott folytatja és örökíti meg, ahol az látszólag abba maradt, — nem pedig úgy, mint Cézanne, aki mindent lebont, a maga világának és a másoknak a tégláit furcsán össze-vissza keveri, hogy a kettőből építse fel újra az egészt magában foglaló egységet. Kivételes zenészek szokták ezt. Változatok a G-húron. Változatok egy melódiára, egy motívumra. Ez Cézanne festészete, a *Vasárnap-délután*-motívum, a *Sainte Victoire-hegy*-motívum, az *akasztott háza*-motívum, a *viharban álló tölgyek* motívuma Cézanne egy-egy képének varációja. A zenésznek sem az az apró dallam-foszlány a fontos, amelynek alapján a hangok fölényes strukturáját szerkeszti és Cézanne-nak sem a parki fák, a falusi házak, a vidéki utcácskák, a tetek és az arcok. Nem fontosak a maguk tárgyi valóságában. Mert ezek az egészek csak részei, — témák, motívumok. Renoirnak Chocquet-portréja szelíd ecsetkezelésével, ködös színeivel a közfelfogás szerint kétségtelenül inkább arckép, mint az, amelyiket Cézanne festett mecénásáról. Mert Cézanne valóban nem törekedett az igazmondásra, a külsőségeken való hasonlatosságra, de a jóindulatú kistisztviselő egyéniségét sem akarta mindenáron kifejezésre juttatni. Cézanne művészi lényege és célja mindenkor a kép volt. Ez a szintézis. A színek, vonalak és kompozíciók, a motívumok variálásai önmagukért. Azok az országutak, fák, gyümölcsök, korsók és órák vannak-e valóban képein, amelyek előtt állt, amelyeket lefestett?! Korántsem. Amiképen tájképei sohasem annak az egyetlen párás reggelnek, harsogószíni, érett délnek, ködbefulladó alkonynak impressziói. Legszívesebben kiszakadt volna az időből, hogy megállíthassa a pillanatot, megrögzítse és örökkévalóvá tegye a mulandót. Viaszkörtéket, kasírozott almákat tett az asztalára, hogy a maga egyetemességéből minél teljesebben kiküszöbölhesse az esetlegeset. A zenész lekottázta a kicsi motívumot, jobbkeze egyre vissza-visszatér rá, hogy a bal adja a perifrázist, Cézanne is mindig fái előtt állna az erdőben és hamis gyümölcssei előtt a műteremben, hogy részeire, már-már molekuláira bontsa, behúnyja a szemét és újra lássa az egészet,

— teljesebben, időn fölöttállóan. Nem is anyagi létében, mely rossz gondolatokat ébreszt. Hite szerint az a metafizikai akarat az ő küldetését úgy fogalmazta meg, hogy a természet mulandó, örökké változó impresszióiban és hangulataiban a változatlan egyetemest keresse ki és konstruálja meg vásznain. Cézanne minden képét ez az egyetemességre irányuló metafizikai akarat hatja át. Annak kinyilatkoztatásai az ő fái, tájainak színei, a fények, a levegő. Ezért van egyetlen szelleme minden képének, mert egyetlen akarat szülötte az egész műve.

Minél egyetemesebb a művész, annál nehezebb életének, művészetének szakaszait megkülönböztetnünk. A tehetség kezdeti magjából a beteljesedésig csak tökéletesedés, fokozott fejlődés van, melyet egy-egy élmény, megélés táplál. Ezért akkora az ellentmondás Cézanne magyarázóinak között pályájának és művének felosztásában. A zseni egyetemességébe minden befér, — gótikus vágyak, az életnek renaissance kitekintése, romantikus világszemlélet és a klasszicizmus lezártága. Igen, Cézanneban minden lélekebeállítottságból van valami, képein váltakozva egyikből több, a másikból kevesebb. De meddő Jas du Bouffanban őrzött *Négy évszak*-ján renaissance-hatásokat firtatunk, amint *Az akasztott háza* vagy a *Peryères-i táj* című képein a romantikát. Cézanne egy időben sokszor és szívesen másolt. Ingres-t és Lancret-t, de még a kevésbé tüzetes vizsgálat is megállapíthatja, milyen elhatárolóan mások a különben hű kópiák, milyen végzetesen cézanneiak. Legtöbb sikerrel talán még Lionello Venturi keresi Cézanne műveinek rendszerbeállítását és felosztását. Négy állomást különböztet meg: az akadémikus és romantikus kort, 1872—1877-ig; az impresszionista kort, 1877—1878-ig; a konstruktivista kort, 1878—1887-ig és végül a szintétikus kort, 1888—1906-ig. De ebbe a felosztásba sem fér bele Cézannenak szervesen fejlődő egyetemessége. A határokat ilyen élesen nem vonhatjuk meg, annál kevésbé, mert a cézannei mű valahogy mindig egy és oszthatatlan. Ha az ember rendvágva mégis megkívná az osztást, úgy azt kell mondanunk, hogy az első nagy szakasz a Pissarróval való megismerkedéssel zárul le, a második a Párisból való végleges távozásával, a harmadik Aix-ben, illetőleg Jas du Bouffanban a halálával.

Cézanne az a festő, aki technikájában is mindig következetességre törekedett, abban is az egységre, a szintézisre vágyott. Technikája csak módosult, gazdagodott kifejezésbeli erőben, klasszikusan egyszerűvé érett, de meg nem változott. Érdekes, meglepő technika ez s erre Meier-Graefe mutatott rá először. Igazában nem is fest, hanem épít a színekkel. Meg-

annyi kicsi kőköcka valahány ecsetvonás a képein van. Szinte érezzük, valósággal kitapintjuk a harmadik dimenzió mélységét. Példátlan türelemmel hetekig, hónapokig, sőt egyik-másik művén éveket rakosgatja egymás mellé festői kövecskéit, építgeti szintétikus világát. Él az impresszionisták nagy vívmányával, — a nyers, tiszta vásznon kezdi a művet, a bitumenes aláfestést nem alkalmazza — bár most a kiállításon megismerkedhettünk egy-két bitumenes aláfestésű képével is — de az impresszionisták széles, lendületes ecsetkezelését nem ismeri. A technikája a bizonyossága annak, mennyire nem volt Cézanne áruló, mert ha valameddig hivatalosan az impresszionistákhoz tartozott is, egyetlen képe sincs, mely igazán rokona lenne az ő művészetüknek. Soha sem akarta megfogni az előtte folyó életnek és jelenségeinek impresszióit, sőt tartózkodott tőlük. Félt tőlük. Nem a természet, a fény valóságát akarta megragadni, a levegő drámáját kifejezni. Az anyagi, tárgyi igazságot mindig kerülte, mert csak egyetlen igazságról tudott, — a kép igazságáról, a művészi igazságról. Képeinek fényközpontja sohasem az, aminek a természet szerint kellene lennie, *Jas du Bouffan* nélkül nem értenők meg teljesen életének legszebb alkotásait, mert a külső világ építőanyagát onnan bontotta le magának de hiába próbálnók motívumait egybevetni képeivel. Azok csak téglák. Csak variációk. Nem ismeri azt a bizonyos anyagi fényt, a fény impresszióit, mert valami lelki, szellemi világosság az, mi tájait, alakjait belepi és étellel teljes, dúsan kevert színei rengeteg festéket tartalmazó palettájáról sem színimpressziók abban az értelemben, amint azt az impresszionistáktól kaptuk. Mert ezek a színek két világ szintézisének sajátos üzenetei. Tud a természet organizmusáról és vallja azt, de csak úgy, ahogyan lebontja és az egészét újra építheti. A részek viszonya az egészhez, ez az ő organizmus-hite. A tárgyaknak külön életük van, látszólag elhatároltan egymástól. *Csendéleteinek* darabjait, az órákat, gyümölcsöstálatokat, csészéket, vázákat, virágokat és asztalterítőket a maguk egyedi létében, külön súlyosságukban építi fel, mennyire mindennek a tengelyében áll az összefogó, egybehangoló metafizikai akarata. Nem festette egyszerre az egész képet és mégis alig van festő, akinek kompozíciójában annyi harmónia és egység uralkodnék. Mert az ő lelkében volt a fényközpont s mert az a jó mérnök volt, aki eleve kidolgozta magában a kompozíció tervrajzát. Tévedtek azok a modern kritikusok, akik azt hitték, hogy Cézanne kubista, a kubizmus előfutára, mert kiemeli a dolgok külön életét. Nem, Cézanne soha nem látta kubusokban a jelenségeket. Ő csak a maga cézannei világát építette fel.

Most meggyőződhattünk, hogy Cézanne alakja a kiformált kis egyetemességével határjelző a festészet történetében, mert odavezette vissza az európai festést, ahonnan sok évszázaddal ezelőtt elindult. Cimabuehoz és Giottohoz. Képpé, kifejezéssé, a lelki tartalmak kifejezőjévé avatta újra a képet. Így lett Cézanne az új festés tanítómestere, azé a művészeté, mely nem ábrázol többé, a tárgyi valóságnak nem szolgája, a természetet nem másolja, fényképezi. Ime, ez a cézannei mű revelációja. De vajjon szép-e Cézannenak ez a festői festészete? — Sokáig maga is elhitte, amivel vádolták, hogy nem tud rajzolni. S festeni sem igazán. Abból az időből való a sok grafikája — és a színvázatai is. Mennyire ismerte a mesterségbeli részt, de küzdött, vitázott vádlóival és önmagával, mert neki jutott az a nagy feladat, hogy a század fordulóján megkeresse a festés új lehetőségeit. A kereső útja mindig tragikus. Míg tart a folyamat, a kortársak megütköznek részleteredményeinek merészségén és kétségbe vonják a mű szépségét. Most így, együtt az egész feltárja az ember és a mű perspektíváját és a színek, formák és vonalak szólni kezdenek, mert áttüzesíti azokat ennek a hívó, küszködő festőnek szép szomorúsága. Az örökkévaló lélek.

Dénes Tibor

BÍRÁLAT, ISMERTETÉS

Max Dessoir: Einleitung in die Philosophie. 1936. F. Enke Verlag, Stuttgart 284 l.

Az esztétika módszeres, tudományos fejlődése alig köszönhet valakinek annyit, mit a Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft életrehívójának. Neki köszönheti a problematika módszeres fejlődéséhez olyannyira nélkülözhetetlen tudományos köztudatot. Már harmincegyedik éve jelenik meg szerkesztésében a Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Ha ezalatt a három évtized alatt tudományos esztétika alatt majdnem kizárólagosan német esztétikát értettünk, az nem utolsó sorban annak a körülménynek tudható be, hogy e tudománynak jóformán csupán német orgánumai voltak. Az egyetemes esztétikai köztudatba e folyóirat kapcsolta be a szétszórtan jelentkező kísérleteket, irányokat. Jelentősége messze túl terjedt Németország határán, amellet hogy befelé is hivatást teljesített: a pusztán spekulációra és elemzésre hajlamos német művészetbölcseletet igyekezett állandó kapcsolatban tartani a művészettudományokkal. Talán épen ennek a körülménynek köszönhető, hogy Max Dessoir-ral az erősen, konkrétumokra beállított magyar esztétika képviselői (Beöthy, Négyesy) oly könnyen megtalálták a kapcsolatot.

Egy, az esztétika szolgálatában ily gyümölcsözően eltöltött életpálya szürete az *Einleitung in die Philosophie*. Az ősz szerző 1892—1935. évi hallgatónak ajánlja. Megilletődötten vesszük a kezünkbe. Az európai kultúra szép bizonyága olyan valaki részéről, aki hazája szellemi életének, változó és nehéz viszonyok közepette, változatlanul hűséges szolgája volt. Előszavában így sóhajt föl: „milyen boldogító érzés az emberi lét zord harcai fölé a szellem örök, könnyed légkörébe felemelkedni.“ S a filozófia valóban a „halhatatlan szellem legtisztább földi kifejezése“.

A Bevezetés tehát nem Pauler-féle problémáktól terhes „be-

vezetések“ típusába tartozik, amelyekben a rendszeralkotó szembehelyezkedik a problémák egészével, hogy a szellemi égbolt csillagképei által segítsen a maga helyét megkeresni, vagy megismertetni. „Bevezetés“ ilyenkor erőrendszerbe való beilleszkedést jelent s fáradság nélkül nem lehet a vezetőt követnünk. Dessior könyvében nem erről van szó: az utas itt nézi a csillagokat s csupán eligazodást és utat remél jólismert fényüktől. E könyv az alkonyat megvilágításában néha oly tisztán kibontakozó szelíd körvonalaké. Szerzője egy hosszú életen át élesítette szemét a művészi formákon. Elégszer van részünk abban, hogy filozófus nyúl a művészi lét problémáihoz. Ilyenkor tagadhatatlanul nehezen leküzdhető idegenkedést, bizalmatlanságot érzünk, nemigen hiszünk vállalkozása sikerében, viszont várakozással vesszük a kezünkbe az ilyen könyvet. A filozófus kezében problémákká változnak a művészi megoldások. Itt titokban azt reméljük, hogy az eszmék és gondolatok harcában megjelenik valami a művészi létet jellemző harmóniából. Talán pusztá esztéticizmusnak látszik mindez. De ne feledjük el: egy Platon volt csupán és annak kifejlődése alig képzelhető el Perikles Athénjének légköre nélkül. — Dessoir Einleitung-ja a létproblémák és a problémahajszja korában valóban üdítő olvasmány. Váza époly könnyed, természetes, mint amilyen formások, tömörek, világosak a mondatai. — A módszertani bevezetés (I): „a filozófia szötteséről“ szól: *világnézet* azután *metafizika*, *metatheória* problematikáján át vezet (II) az örök problémakörökhöz: az *igazság*, a *valóság* és az *érték* problémáihoz, hogy megpendítse mintegy az alapmotívumokat a könyv tulajdonképeni anyagához: e problémák „történeti kifejlődéséhez“ (III); a *görögség*, *kereszténység*, a *természet* és a *szellem filozófiáján* át jutunk a „jelenkori helyzethez“ (IV) az *ember* és a *lét* filozófiájához, hogy egy pillantást vessünk újra hátra, s a mögöttünk hagyott utak eredővonalait meghosszabbíthassuk a jövőbe. — Már a könyv egységes alapterve érezteti az egész szellemét, de alig adhat fogalmat a könnyedségnek és a tömörségnek arról a különös együttességéről, amely előadásmódját jellemzi. Ez a teljes érettség ritka ajándéka. Husser, Heidegger, Jaspers gondolatvilága, amellyel az „ismertetések“ rendesen nem annyira megbarátkoztatják, mint inkább ijesztgetik az olvasót — éppolyan egyszerű és világos, — mint amilyen a görögség, vagy a középkor filozófiája. Viszont ez utóbbiak nem halványodnak üres sémákká, feltárul belső létszervezetük s meg-hitt közelségbe jönnek hozzánk. Folytonos konkrétumok követik egymást, amelyek nem fárasztanak mégsem, mert rendkívül tiszták a körvonalaik és egészséges kritikai szellem biztosítja szerves, meggyőző kapcsolatukat. A könyv stílusában és

tartalmában egyaránt van valami nevelő. Az egész könnyed, biztos előszóbeli előadásként hat — egy páratlanul szabatos előadó előadásaként. Valóban szép ajándék a mester tanítványai számára; nemes és értékjelző pecsétje tudományos munkásságának. Hüen közvetíti az alaphangulatot, amelyből született: „Wir Späten und Alten, die wir des strengen oder linden Stundenrufes harren, werden wohl am innigsten von der Lebendigkeit und Unsterblichkeit des philosophischen Geistes ergriffen; möge es in Gegenwart und Zukunft auch viele Junge geben, die ehrfürchtig zu empfangen, stolz teilzuhaben gewillt sind.“

Baránszky Jób László

SZÉPSÉG

(Theodor Haecker könyve)

Haecker Theodor művei a német új vallásos mozgalomban kétségtelenül a legmagasabbat képviselik. Bármihez szól hozzá, figyelemreméltó. A legnagyobb modern gondolkozókon nevelkedett és a radikálisan mélyet akarja. Szenvedélyes ember: szenvedélyesen gondolkozik, ír, küzd, meggyőző ereje is ebben a szenvedélyben van. Természetes, hogy az ilyen ember állandóan érintkezik a művészettel; nemcsak stílusában, amely művészi igényre tart számot, hanem magatartásában is, amely tudja, hogy a gondolkozó szenvedélye milyen rokon a művész teremtő megragadottságával. Több olyan műve van, amelyet a modern esztétikus nem hagyhat figyelmen kívül. Vergiliusról írt tanulmánya tele van a költészetéről szóló kitűnő részletekkel. Egy könyve a nyelvfilozófiával foglalkozik, egy másik a humorról és szatíráról szól. A legújabb könyv címe: „Schönheit.“ Összefüggő három nagy tanulmány ez: a szépség lényegéről, a szépség vonatkozásairól és a keresztény művészet alapjáról.

A könyv gondolatmenete körülbelül ez: „ha valaki azt mondja, hogy: szép, sohasem személyes állapotra utal, hanem dologi tényre (Sachverhalt)“. „Schönheit Eigenheit des Seins — a szépség a lét tulajdonsága.“ De a szépség nem áll egyedül, összetartozik a jóval és az igazzal. „A szép, jó és igaz az emberi szellemben nem állanak külön, elválaszthatatlanok és összenőttek és kölcsönösen *hatnak* egymásra.“ „Az igaz az értelemben érti magát, a jó az akaratban akarja magát, a szép az érzésben érzi magát.“ De: „az értelem nemcsak megéri az igazat, ő *sajátmaga* az és teremti meg; az akarat nemcsak akarja a jót, ő *sajátmaga* az és teremti meg; az érzés nemcsak érzi a szépséget, ő *sajátmaga* az és teremti meg“. — „A szépség, soha, még ha esetlegesről mondják is, nem esetleges.“ A lényeghez

tartozik. „Etwas ist schön, so durch und durch, dass ihr Schönsein ihr Sein Selber zu sein scheint.“ — „Valami szép, annyira keresztül-kasul az, hogy szépsége, úgy látszik, mintha maga az volna, hogy: *van*.“ Ebből következik, hogy a szépség valami, ami ugyanakkor jó és igaz és a lét lényege: a legjobb, legigazabb, legszebb: „a mindenható hatalom szeretetének legmagasabb műve a szerető teremtmény alkotása s ez az, ami ugyanakkor a legszebb is“. — Így a szeretetből fakad a legszebb. S így jut a legmagasabb szép kifejezésre a keresztény művészetben.

Ebben a fejtegetésben a hiba azonnal feltűnik. A szerző, mint a detektívregényt a végéből gondolta visszafelé. Megvolt az eredmény: a keresztény művészet, mint az emberiség által elérhető legmagasabb szépség. S ezt az eredményt kellett valamiféleképpen igazolni. Mellőzve azt a kérdést, hogy ez mennyiben igaz, közvetlenül rá lehet mutatni egy magatartásra, mely minden gondolat értékét azonnal elveszi, leszállítja, sőt megsemmisíti. Ezt a magatartást Nietzsche nyomán *Ruhe*- vagy *Endesucht*nak lehetne hívni, mániákus befejezettségnek és nyugalomkeresésnek. A dolgokat készen, lezárva akarja látni, — megoldva, megfejtve, végleges állapotban. Ez az *Endesucht* az ember befejezetlenségéből, az egész lét nyíltságából, minden élet lezárhatatlanságából következik s oly embereknél nyilatkozik meg, akik ezt a befejezetlenséget, nyíltságot, lezárhatatlanságot nem tudják elviselni. Nyugalmat akarnak, valami *biztosat*. S mivel nincs, imaginárius megoldást konstruálnak. Ez az eset Haeckernél is.

De ha az ember már itt van, néhány szóval el lehet mondani, hogy Haecker szépségelmélete miért nem igaz és miért nem *lehet* igaz. Pater azt írja: „egy bizonyos semmi máshoz való nem hasonlíthatóság, valami, ami olyan, mint az aloé virága, teszi minden igaz műremek lényeges sajátosságát“. Ez a semmi máshoz való nem hasonlíthatóság, ez a „*certain strangeness*“ egyszer van, egyetlenegyszer, soha többé meg nem ismételhető. Olyan ez a remekműben, mint az elmúló pillanat, visszahozhatatlan és utánozhatatlan. „*Nous n'aurons plus jamais l'ame de ce soir*“ ahogy Haecker is idézi egy francia költőből. Valami ez, ami még itt van, de már eltűnt, még látható, de már szétfoszlott, valami, ami éppen abban a pillanatban van és nincs, azon a határon áll, amelyben elért a legmagasabbra és amelyben örökre megsemmisül. Szépség ott van, ahol valami meghal. Miben hal meg? — a tökéletességben. Talán a tökéletességtől, de mindenesetre tökéletesen. Ez az, ami megvan a fiatal leányok üdeségben, a növényben, a tavaszban, az alkonyati, vagy hajnali égbolton. Mindig egy és egyetlen és visszatarthatatlanul

elvesző, bizonytalan, nyílt és virágszerű. A szépség akár a természetben, akár emberen, akár műalkotásban van ilyen hímorszerűen finom és gyengéd tündöklés, ami az elmúlás melankóliájában egyszer, utoljára, egyetlenegyszer a tökéletességben felragyog, mielőtt megszűnik. Mindenütt a megszűnés e pillanata csillog: még teljes fényében ég és él, de már kialudt és nincs több; szemvillanás az egész s a helyén már nincs más, csak űr és homály

Szépség ott keletkezik, ahol feszültség támad a pillanat és az időtlenség között. Ezért élet ugyanakkor, amikor halál. És e feszültség megoldódik. Ezért tökéletesség. Szembenáll egymással az elmúlás és az örök. Ami szép, egyik felében az elröppenésben, másik felével a halhatatlanságban áll. A meghalás és születés pillanata együtt, valami, ami fölött már az idő nem győz, de ugyanakkor megsemmisül. Ezért kell, hogy a szépség mindig anyagi legyen, természetes, érzéki, látszatszerű; és ezért kell, hogy az anyag, természet, érzéki, látszat benne oly határon álljon, ahol önmagát a semminek adja át. Miért? Mert oly magasan áll, hogy ezután már nem következhetik más, mint a semmi. Ezért a szépség tündöklése, csábítása és gyönyörűsége, s ezért melankóliája, mélysége és tragikuma. Ez benne az öröm és a szenvedés, — az eliziumi és a halálos. Egyszerűbben így lehetne megfogalmazni: a szépség a létnek a megsemmisülés felé való örök nyíltsága, — minden pillanat mögött a meghalás lehetősége és a halál beteljesülése, ahogy Keats mondja: költészet, hír, művészet mély, de a halál mélyebb, — a halál az élet jutalma.

Hamvas Béla

Goetz, Bruno, Deutsche Dichtung. Ursprung und Sendung.
Luzern, 1935.

Ez a könyv messze túlmegy a szokásos poétikai magyarázatokon, több mint irodalomtörténeti tanulmány és példát mutat arra, hogy mit tud mondani olyan szerző, aki a művészeti kérdéseket a maguk egész terjedelmében látja és éli át. Vezető motívumának azt a mondatot lehet tartani, mikor azt mondja: „a költészet a teremtés szóképteste — és ha nem az, akkor egyáltalán semmi“. Nem bűvész mutatvány, de még kevésbé az elrontott élet fölött való széttépett és kétségbeesett jajgatás. Az első esetről nem is kell beszélni: az úgynevezett trükkművészet, a ravaszul kiagyalt „uj“-ságok szenzációja, egyfajta idegizgató szemfényvesztés. A második eset veszélyesebb. Ez az, amit individualista vagy romantikus művészetnek is hívnak; annak az embernek a művészete, aki a közösségből kiesett s akinek az ősi egységgel való kapcsolata megszakadt. Ez a fajta

írás, festés, zene: „kifejezése a kipusztult életnek, amit már nem az ősi közösség táplál, hanem az egyéni materiális és mechanikus szükségyszerűségek... s ennek örületbe kell vezetnie“. „És, amit egyes ember él át ilyen örület kitörésben, azt átélheti nép, állam, korszak is és összetörhet bele... a lesüllyedés látszólag a legkülönbözőbb okokból származhatik, valójában azonban mindig egy: az ember elszakadása a világ ősi hatalmaitól.“ Ez a mai költészet elsekélyesedésének oka. Ez van a mai megbomlott romantikus marcangolások gyökerében. Végeredményben egy a világból, a kozmikus rendből kiszakadt emberiség vergődik ezekben a költőkben, olyanokban, akik maguk is kiestek.

Ezzel szemben a szerző kifejti a német költészetben levő örök témát, a német költő, nép, állam kozmikus magatartását, azt a valamit, ami poétika, politika, vallás, szociológia, morál és éthosz együtt és ugyanakkor. A német népnek, mint minden népnek a fontos nem a gazdasági hasznosság, a szociális problémák megoldása és a többi jelszó, hanem az, amit Goetz úgy hív, hogy: „göttliche Sendung“. És ennek kifejezője: a költő. A németség célja pedig: „das ewige Reich“. Ez a költészetben a szent, ez benne a tápláló, a megragadó, a par excellence költői és német. A többi szélhámosság vagy széttépettség.

A könyv a George-kreis szellemének továbbfejlesztése. Alapgondolatai: a vándormotívum (Wanderermotiv) és az örök birodalom, innen valók. A költő személyének magyarázata is. A költő próféta és pap (Gundolf: George), birodalomalkotó (Wolters), vezér és jós (Kommerell: Der Dichter als Führer; különösen a Hölderlin-tanulmány). De nem ez a fontos. Jelentősége az, hogy irodalmi tanulmány, esztétikai értekezés az ő számára nem tisztán és csupán reflexió, bírálat, analízis, nem tudomány, kritika, rendszer, interpretáció, hanem maga is szellemalkotó, — magyarázza a költészetet és ugyanakkor tovább is viszi.

Hamvas Béla

AZ 1935. ÉS 1936. ÉV ESZTÉTIKAI MUNKÁSSÁGA

Arany János széptani jegyzetei a költő halála félszázados évfordulója alkalmából. Bevezetéssel ellátta: *Papp Károly*. 67 l. — *Ism. (y) Ungarische Jahrbücher* 324—325. l. — *Kozocsa Sándor*. *Napkelet*. 127—128 l.

Baránszky-Jób László. *A festő világa*. *Képzőművészet*. 1. l.

Baránszky-Jób László: *A nemzedékelmélet*. *Képzőművészet*. 73—74. l.

Baránszky-Jób László. *A stíluselmélet új útjai*. 16 l. — *Ism. S. Diarium*. 8. l.

Baránszky-Jób László. *Bevezetés az esztétikába*. 111 l. — *Ism. Mitrovics Gyula*. *Esztétikai Szemle*. 45—47. l. — *Prahács Margit*. *Athenaeum* 315—316. l.

Baránszky-Jób László. *Irodalomtörténet és esztétika*. *Esztétikai Füzetek*. 13—18. l.

Baróti Dezső. *Színháztörténeti kérdések egyetemünk doktori értekezéseiben*. *Színpad*. 104—107. l.

Bartók Béla. *Népzenénk és a szomszéd népek népzeneje*. (*Népszerű zenefüzetek*, 3. sz.) 36 l., + 80 zenei képlet. — *Ism. Prahács Margit*. *Diarium* 8. l.

Bayer Raimund. *L'esthétique de la grace*. I—II. kötet. *Paris*. (1933.) VIII, 634., 579 l. — *Ism. Prahács Margit*. *Athenaeum*. 150—151. l. — *Baránszky-Jób László*. *Esztétikai Szemle*. 49—50. l.

Berczeli Anselm Károly. *Színjáték és tömeg*. *P. Napló*. 216. sz.

Bierbauer Virgil. *Az új olasz építészetéről*. *Esztétikai Szemle*. 27—40. l.

Biró József. *Magyar művészet és erdélyi művészet*. *Erd. Múzeum*. 336—361. l.

Boldizsár Iván. *Balladák feketében és fehéren*. *Napkelet*. 538—540. l.

- Csiki Endre.* Divatcikk-e az erdélyi népzene? Erd. Helikon. 523. l.
- Czeglédy Emma.* Liszt Ferenc a zenereformátor. Páztortüz. 526—527. l.
- Dénes Tibor.* A tragikus lélek. Napkelet. 99—104. l.
- Dénes Tibor.* Buday György ballada-illusztrációi. P. Napló. 210. szám.
- Dénes Tibor.* Esztétika és műszeret. Esztétikai Szemle. 41—44. l.
- Dénes Tibor.* Kollektív színjáték. P. Napló. 215. sz.
- Dénes Tibor.* Östehetségek. Élet. 1035—1036. l.
- Dénes Tibor.* Tragikus lélekalkat. Magyar Psychológiai Szemle. 137—152. l.
- Dénes Tibor.* Proger és Maulpertsch-képek a berlini Deutsches Múzeumban. Győri Szemle. 35—42. l.
- Dömötör István.* A művész küzdelme. Napkelet. 8—14. l.
- Éber László.* Művészeti Lexikon. 2. lényegesen bővített kiadás. I—II. kötet. 608., 635 l. — Ism. Oroszlán Zoltán. Magyar Művészet. 119—124. l. — Kozocsa Sándor. Képzőművészet. 72. l.
- Elek Artúr.* Éber László. Nyugat. I. 429—431. l.
- Erdei Ferenc.* Színpad és parasztság. Színpad. 92—93. l.
- Erényi Gusztáv.* A mozi esztétikája. Nyugat. I. 389—392. l.
- Eröss Alfréd.* Szent János levele a profétákhoz. Vasárnap. (Arad) 343—345. l.
- Esty Pál.* Képzőművészek egyesületének jubiláris kiállítása. Képzőművészet. 11—12. l.
- Fáy Aladár.* A művész-kataszter kérdéseire. Képzőművészet. 88—91. l.
- Féja Géza.* Színház és társadalom. Színpad. 4—5. l.
- Ferenczy Valér.* Az izlés. Napkelet. 596—600. l.
- Földessy Gyula.* Tanulmányok és élmények az irodalomtörténet, esztétika és filozófia köréből. 272 l. — Ism. b. f. Irodalomtörténet. 74—75. l. — Haraszthy Gyula. Irodalomtörténeti Közlemények. 206—207. l. — Galamb Sándor. Napkelet. 58—60. l. — Dóczy Jenő. Új Magyarország. 5. sz. — Benedek Marcell. Századunk 87—88. l. — Kozocsa Sándor. Diarium. 41. l. — Szalatnai Rezső. M. Figyelő. 113—114. l.
- Gál Gyula.* A magyar színjátszásról. Színpad. 59. l.
- Gáspár Ilona.* A hazai esztétikai irodalom bibliográfiája. 1934. Athenacum. 163—164. l.
- Gergő Endre.* Kollektív formaélet. Képzőművészet. 105—109. l.
- Gesmey Pál.* Színpad és filozófia. Gondolat. 130—135. l.
- Ghéon, Henry.* A színpad, mint a misztika kifejezője. Vigilia. I. 35—49. l.

- Gulyás Károly. A színjátszás problémái. Vasárnap. 414—415. l.
- Gulyás Károly. Szépmivességünk. Vasárnap. 331—332. l.
- Haits Géza. Bach és a mai lélek. Élet. 773—774. l.
- Hammerschlag János. A régi zene új előadási praxszisai. M. Muzsika. 38—47. l.
- Hamvas Béla. Az írás platonizmusa. Sziget. I. köt. 100—111. l.
- Hamvas Béla. Ember művészet nélkül. Napkelet. 276—278. l.
- Hankiss János. Irodalomszemlélet. Debrecen. (1934) — Ism. Boda. M. Psychológiai Szemle. 445—446. l.
- Házy Albert. Buday György — a színpadtervező. Színpad. 45—47. l.
- Herman Lipót. Jegyzetek a képélvezés módjához. M. Művészet. 267—273. l.
- Hevesi Sándor. Az olvasás művészete. Uj Idők. II. 415—417. l.
- Hont Ferenc. Színház. Színpad. 65—83. l.
- Horváth Árpád. Színháztudomány. Színpad. 56—57. l.
- József Ferenc királyi hg. Művészet és élet. M. Iparművészet. 1. l.
- Juhász Géza. A szépség kora. Prot. Szemle. 291—296. l.
- Kállay Miklós. Képzőművészek Egyesületének jubiláris kiállítása. Képzőművészet. 4—7. l.
- Kampis Antal. Molnár C. Pál művészete. M. Művészet. 62—63. l.
- Kárpáti Aurél. A menekülő lélek. (Kritikák és tanulmányok.) 174 l. — Ism. (yi.) Irodalomtörténet. 156—157. l. — P. Lloyd. 68. esti sz. — Thurzó Gábor. Keresztmetszet. 2. sz. — Rédey Tivadar. Nyugat. I. 507—509. l. — Rónai Mihály András. Magyarország. 78. sz. — (k. i.) M. Hírlap 80. sz. — Kóbor Noémi. Ujság 74. sz. — P. A. Pesti Napló 69. sz.
- Kéky Lajos. Jánosi Béla emlékezete. Budapesti Szemle. 236. köt. 23—48. l.
- Kilián Zoltán. A hangjáték. M. Szemle. 23. köt. 140—145. l.
- Kókai Rezső. Liszt Ferenc vázlatkönyveiről. Magyar Muzsika. 12—21. l.
- Kósa János. Alkotó lángész. Képzőművészet. 54-56; 74-79. l.
- Kosztolányi Dezső. A rímről. Pásztortűz. 375—377. l.
- Kotsis Iván. A mai építészetéről. Esztétikai Füzetek. 37-43. l.
- Kozma Sándor. A magyar fametsző művészet. Képzőművészet. 110—113. l.
- Kozocsa Sándor. Az 1934-ik év esztétikai munkásága. Esztétikai Füzetek. 44—49. l. Különlenyomatban is: 8 l. — Ism. Turóczi-Trostler József. Pester Lloyd. Május 11. sz.

Kozocsa Sándor. Buday György illusztrációi. Magyar Könyvszemle. 39. köt. 183—184. l.

Kozocsa Sándor. Molnár C. Pál Cyrano de Bergeracja. Képzőművészet. 62—63. l.

Kozocsa Sándor. Vaszary János gyűjteményes kiállítása. Képzőművészet. 94. l.

Krampol Miklós. Film és művészet. Esztétikai Szemle. 12—26. l.

Kristóf György. Péterfi Károly esztétikája. 19 l. — Ism. Literatura. 63. l.

Lakatos István. Magyaros elemek Brahms zenéjében. Erd. Múzeum. 32—40. l.

László István. A magyar színművészet utolsó órái. A Cél. 118—119. l.

Lehel Ferenc. A műtörténet szemléletei. Nemzeti Művészet. 41—46. l.

Lützelér Heinrich. Grundstile der Kunst. Berlin. (1934) 424 l. — Ism. Baránszky-Jób László. Esztétikai Szemle 48—49. l.

Lyka Károly. Képek és szobrok. 4^o 130 l. — Ism. Járosi Andor. Pásztortűz. 93—94. l. — Erd. Múzeum. 95. l. — Gerő Ödön. Magyar Művészet. 90—91. l.

Lyka Károly. Képzőművészeti kritika és esztétikai elvek. Esztétikai Füzetek. 29—35. l.

Lyka Károly. Szimbolumok és allegóriák. Pásztortűz. 84—85. l.

Major Ervin. Liszt Ferenc emlék-év. Magyar Muzsika. 5—11. l.

Makkai Sándor. Az élet kérdezett. (Tanulmányok) 255 l. — Ism. Debreceni Szemle. 230. l. — Dékány András. Uj Magyar-ság. 113. sz. — Sz. Ujság. 108. sz. — Dernői Kocsis László. P. Napló. 114. sz. — Vass László. M. Figyelő. 318—319. l.

Marek Antal. Az új írógeneráció és a kritika. Magyar Írás. 105—107. l. és Híradó (Pozsony). Március 3. sz.

Márkus László. A kritikáról. Napkelet. 657—659. l.

Márkus László. Irodalom és művészet. Pesti Hírlap. 80. sz.

Márkus László. Népies, népi, nemzeti. Napkelet. 443—445. l.

Márkus László. Östehetség. Napkelet. 578—580. l.

Mitrovics Gyula. A filmművészet problémái. Esztétikai Szemle. 10—11. l.

Mitrovics Gyula. A művásárlás megszervezése. Képzőművészet. 49—51. l.

Mitrovics Gyula. Beköszöntő. Esztétikai Szemle. 1—2. l.

Mitrovics Gyula elnöki megnyitói. Esztétikai Füzetek 35—36; 50—52; 71—72. l.

Mitrovics Gyula. Esztétika és kritika. Esztétikai Füzetek. 1—12. l. Különnyomatban is: 14 l.

Mitrovics Gyula. ...Izmusok helyett értékek! klubok helyett tehetségek. Képzőművészet. 3—4. l.

Mitrovics Gyula. Képzőművészek Egyesületének jubiláris kiállítása. Képzőművészet. 3—4. l.

Molnár Antal. A könnyű zene és társadalmi szerepe. Társad. polit. Füz. 4. köt. 26—61. l.

Molnár Antal. Zeneesztétika és szellemtudomány. Esztétikai Füzetek. 53—70. l. Különnyomatban is: 21 l. — *Ism. Prahács Margit.* Napkelet. 400—401. l.

Molnár C. Pál. Néhány szó a grafikáról. Élet. 638—639. l.

Mosonyi Dezső. A zene lélektana új utakon. 138 l. — *Ism. Prahács Margit.* Napkelet. 401. l. — *P. Diarium.* 79—80. l.

Muhoray Elemér. Magyar forma a magyar színháztudományban. Kelet Népe. 2. sz.

Nagy Adorján. A magyar művészet erkölcsi megújítása. Színpad. 53—55. l.

Nagy Ferenc. A kifejezőmód fensége az antik képzőművészetben. Képzőművészet. 51—53. l.

Nagy Zoltán. Buday György. *Diarium.* 180—181. l.

Németh Antal. A gép esztétikája. Képzőművészet. 64—69. l.

Németh Antal beszéde a Nemzeti Színház 1935 szeptember 2-án tartott évadkezdő társulati ülésén. Esztétikai Szemle. 3-9. l.

Németh Antal. Színház és katolikus világnézet. Uj Kor. 8—9. sz.

Németh Antal. Színpad és díszlet. Képzőművészet. 41-43. l.

Nyiresi-Tichy Kálmán. Modern élet és modern művészet. Magyar Figyelő. 44—53. l.

Oravecz Eleonóra. Az ötvenévesek kritikájának története folyóiratokban és napilapokban. Győr. 83 l. — *Ism. Kerekes Emil.* Irodalomtörténeti Közlemények. 94. l.

Oroszlán Zoltán. Művészettörténeti irodalmunk új összefoglalásai. Prot. Szemle. 565—572. l.

Ortulay Gyula. Magyar népi szabadtéri játék. Színpad. 48-53. l.

Ottlik Géza. A rádiójáték műfajproblémái. Napkelet. 529—532. l.

Papini, Giovanni. Erkölcsiség az irodalomban. Vasárnap. 85—87. l.

Patkó Károly. Művész és közönség. Élet. 1013. l.

Pipics Zoltán. Az utca tárlata. Élet. 89—90. l.

Pittroff Pál. Bergson és esztétikája. Vasárnap. 313. l.

Prahács Margit. A zeneesztétika alapproblémái. Forma és kifejezés a zenében. 232 l. — *Ism. Prohászka Lajos.* Athenaeum

316—318. l. — Dömötör István. Napkelet. 623—624. l. — Kenyeres Imre. Irodalomtört. Közlemények. 315—316. l. — Vajthó László. Esztétikai Szemle. 47—48. l. — Nagy Ferenc, Diarium. 175—176. l.

Prahács Margit. Forma és kifejezés a zenében. — *Ism. K. B. Erd. Múzeum.* 316. l.

Rédey Tivadar. Filléres művészkultusz. Nyugat. I. 130—133. l.

Rédey Tivadar. Péterfy Jenő és a huszadik század. Napkelet. 355—359. l.

Rifoók Emma. Die Wertsphäre des Tragischen. Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft. 29. köt. 228—326. l.

S. G. A kritikus gyónása. *Literatura.* 97—98. l.

Sik Sándor. Egyetemesség és forma. — *Ism. Rónay György. Vasárnap.* 318. l.

Soltészné Szilárd Kató. Arany János a magyar képzőművészet tükrében. *Bpesti Szemle.* 236. köt. 49—85. l.

Staud Géza. A budapesti színházak játéktípusa. *Élet.* 149—161. l.

Staud Géza. A modern építészet. *Katolikus Szemle.* 469—472. l.

Szablya János. A magányos irány útjai. *M. Iparművészet.* 50—51. l.

Szabó Lőrinc. Intellektuáлизmus a költészetben. *Keresztmetszet.* 3. sz.

Szantner Lajos. A fa- és linómetszetről. *Képzőművészet.* 14—16; 34—36. l.

Szenczei László. Művészet és erkölcs. *Pásztortűz.* 248. l.

Szentmiklósi Péter. A kritikáról. *Szabolcsi Szemle.* 61—63. l.

Szücs László. A közönséges ember és a formaművészet. *Napkelet.* 307—315. l.

Takács Menyhért. Esztétikai világnézet. *Néptanítók Lapja.* 356—361. l.

Tavaszy Sándor. Az élet értelme. *Pásztortűz.* 522. l.

Tavaszy Sándor. Az én tisztasága. *Pásztortűz.* 55—56. l.

Ugron Gábor. Művészetünk hivatása. *M. Iparművészet.* 5—6. l.

Valéry, Paul. A lélek és a tánc. *Napkelet.* 377—382. l.

Weidler Ch. A tánc a művészetben. *M. Művészet.* 47—48. l.

Zolnai Béla. Hang és nyelv. *Minerva.* 1—4. l.

Éber László. *Magyar Művészet.* 128. l.

Színház és stílus. 8 *Órai Ujság.* 126. sz.

Ács Lipót. Iparművészeti termelésünkről. Művészet. 23-24. l.
Angyal Endre. Korunk lelki válsága a művészet tükrében.
 Művészet. 5. sz.

Babits Mihály. Gotik in der Literatura. P. Lloyd. 295. reg-
 geli sz.

Bakos József. Látási képekkel dolgozó képzeletű írók alkotó-
 erejének tipikus vonásai és jellemző műfajai. Arany János kép-
 zeleetének vázlatos elemzése. Debrecen, 16 l. — Ism. Literatura.
 XXV. l. — (Kos.) Ung. Jahrbücher. 93. l.

Bálint László. A ponyva polgárjoga. Művészet. 5. sz.

Bálint László. Színház, üzlet, irodalom. Művészet. 65—66. l.

Bálint Lajos. A rajz feltámadása. Művészet. 4—6. l.

Baránszky-Jób László. Az önképzőkör feladata. Kereske-
 delmi Szakoktatás. 43. k. 382—386. l.

Baránszky-Jób László. Bevezetés az esztétikába. 111 l. —
 Ism. Dénes Tibor. Kat. Szemle. 209. l. — Vajthó László. Nap-
 kelet. 121—122. l. — Kozocsa Sándor. Irodalomtörténet. 99. l. —
 Mátrai László. Protestáns Szemle. 518—519. l. — tj. Korunk
 Szava. 59. l. — Merényi Oszkár. Kereskedelmi Szakoktatás. 43.
 köt. 310—311. l. — Rubinyi Mózes. P. Napló. 147. sz.

Bárdos Artúr. Uralkodók és komédiások. — Ism. Rédey
 Tivadar. Színpad. 218—219. l. — U. az. Nyugat 387—389. l. —
 P. Lloyd. 79. esti sz. — K. A. P. Napló. 90. sz. — Barabás
 Gyula Népszava 96. sz. — K. L. Bp. Hírlap 119. sz. — O. A.
 Függelenség. 130. sz.

Baumgarten Sándor. Aesthetica militans. Esztétikai Szemle.
 157—159. l.

Becz Jenő. Jelszavas építészet. Művészet. 67—68. l.

Becz Jenő. Szabadtéri kesergő. Művészet. 16—18. l.

Becz Jenő. Viszontbíráló. Művészet. 5. sz.

Benedek László. Elnöki megnyitó az Esztétikai Szakosztály
 első vidéki, Debrecenben tartott, felolvasó ülésén. Esztétikai
 Szemle. 84—87. l.

Benedek László elnöki megnyitója a Magyar Esztétikai Tár-
 saság önálló társasággá való alakulásán. Esztétikai Szemle. 194-
 195. l.

Benedek Marcell. A tragikum tragédiája. Színpad. 8—18. l.

Benedek Marcell. Irodalomesztétika. 174 l. — *Ism. P. Hírl.* 249. sz. — *N. Ujs.* 164. sz. — (—ley.) *Bpesti Hírlap* 141. sz. — *Baránszky-Jób László.* Esztétikai Szemle. 102. l. — *Tükör.* 390. l. — *Dénes Tibor.* Napkelet. 404. l. — *Fejtő Ferenc.* Szép Szó. 2. köt. 400—401. l. — *Kovács László.* Erdélyi Helikon. 545—547. l. — *Josef Turóczi-Trostler P. Lloyd.* 101. esti sz. — *Rubinyi Mózes. P. Napló.* 147. sz. — (k. i.) *M. Hírlap* 96. sz.

Beneschofszky Imre. A művészet új elmélete. Libanon. 254—257. l.

Bényi László. Csontváry ismeretlen levelei. *M. Művészet.* 307—314. l.

Berend Klára. Az ifjúság irodalmi érdeklődése. Szeged 54 l.

Berzeviczy Albert. Beöthy Zsolttal olasz földön. A százéves Kisfaludy-Társaság. 285—287. l.

Bíró József. Magyar művészet — erdélyi művészet. (Erdélyi Tudományos Füzetek 80. sz.) Kolozsvár. 28 l. — *Ism. Kéky Béla.* Pásztorú. 125—126. l. — *Makkai László.* Erd. Helikon. 371—374. l. — *Literatura.* 160. l. — *Schey Ilona. M. Művészet.* 317—318. l.

Borberg Svend. A komikus Shylock. Színpad. 227—240. l.

Brandenstein Béla báró. A metafizika szerepe az esztétikában és Pauler Ákor esztétikája. *Esztétikai Szemle.* 14—23. l.

Brisits Frigyes. Új módszer és szemlélet a magyar irodalomtörténetben. *Kat. Szemle.* 111—113. l.

Császár Edit. M. Színház és közönség a XIX. század derekán. A Bécsi Magyar történetkutató Intézet V. Évkönyve. 279—293. l.

Csathó Kálmán. Arany János nyelv-művészete. *Budapesti Szemle.* 243. köt. 361—364. l.

Csatkai Endre. Liszt arcképei a művészettörténetben. *Magyar Művészet.* 172—177. l.

Csipkay Sándor. A műfordításról. *Szabolcsi Szemle.* 187—190. l.

Dékány András. Rádiószínpad. *Tükör* 219—222. l.

Demeter Margit. A filmről és a színházról. *Fáklya.* 4. sz.

Dénes Tibor. A tragikus életszemlélet. *Vigilia.* 3. köt. 59—68. l.

Dénes Tibor. Külföldi irodalmi szemle. *Esztétikai Szemle.* 91—97. l.

Déry Tibor. Az írói szabadságról. *Szép Szó.* I. köt. 156—165. l.

Déry Tibor. Látogatás a kritikuskánál. *Szép Szó.* 2. köt. 344—350. l.

Diamant Izsó. Japán művészet, japán fametszet. Magyar Exlibris. 27—36. l.

Dóczy Jenő. A Kisfaludy-Társaság hivatása. Uj Magyarság 63. szám.

Dóczy Jenő. Dekadencia és zseni. Uj Magyarság. 135. sz.
Draskóczy Ede. Irodalmi érték és népszerűség. Kalangya. 469—475. l.

Erdélyi Árpád. A magyar művészetek külföldi értékelése. Művészet. 32—35. l.

Erdős László. A Hamlet probléma megoldása. Esztétikai szemle. 206—209. l.

Eröss Alfréd. Bevezetés a művészetfilozófiába. Vasárnap. 43—44. l.

Fábián László. Liszt Ferenc és az új magyar zeneesztétika. Művészet. 74—78. l.

Feiks Jenő. A festőművész tragédiája. Művészet. 10—11. l.

Fejtő Ferenc. Elmékedés a bírálatról. Szociálizmus. 505—508. l.

Fejtő Ferenc. Szociálizmus és esztétika. Szociálizmus. 156—161. l.

Fejtő Franz. Zum Werden eines neuen Schriftsteller-typus. P. Lloyd. 220. reggeli sz.

Feleky Károly. Az író, az élmény és a fantázia. Magyarság. 154. sz.

Ferenczy Valér. A művész és bére. Napkelet. 820—827. l.

Földessy Gyula. Tanulmányok és élmények az irodalomtörténet, esztétika és filozófia köréből. 269 l. — Ism. Just Béla. E. Ph. K. 80—81. l.

Gajáry István. A magyar operett. A magyar muzsika könyve. 78—83. l.

Galamb Sándor. A szavalókórus a magyar előadóművészetben. A magyar muzsika könyve. 170—171. l.

Gara Zoltán. Képzőművészet a díszlettervezésben. Művészet. 38—39. l.

Gáspár Ilona. Az 1935. év esztétikai munkássága. Athenaeum. 117—118. l.

Genthon István. Az új olasz szobrászat. Magyar Művészet. 32—41. l.

Gerevich Tibor. A mai olasz festészet. Magyar Művészet. 4—25. l.

Ginczler Herman. Építészeti kritika. Művészet. 14—15. l.

Hamvas Béla. Krízis és katarsis. Társadalomtudomány. 1—20. l.

Hamvas Béla. Modern szobrászat és művészetelmélet. Esztétikai Szemle. 139—151. l.

Hankiss János. A magyar önmagát keresi. Napkelet. 649—653; 721—727. l.

Helbing Ferenc. A művészeti oktatás mai sorsa. Az Orsz. m. kir. Iparművészeti Iskola Évkönyve. 1934/36. 5—7. l.

Helbing Ferenc. Gyakorlati-e az Iparművészeti Iskola oktatása? M. Iparművészet. 109—113. l.

Heltai Jenő. Színház. P. Hírlap. 71. sz.

Herman Lipót. Jegyzetek a képélvezés módjához. M. Művészet. 302—306. l.

Hevesi Sándor. Strófák a humorról. Uj Idők. I. 422—424. l.

Hevesi Sándor. Színház vagy üzlet. Uj Idők. II. 725—728. l.

H. F. Vidéki színházművészet. Színpad. 82. l.

Hont Ferenc. A rendező alkotása. Színpad. 65—71. l.

Hont Ferenc. A színészi képzelet feljlesztése. Színpad. 127—136. l.

Horváth János. Akadémia és Kisfaludy-Társaság. A százéves Kisfaludy-Társaság. 354—363. l.

Jajczay János. A novecento és a római magyar művészet. Esztétikai Szemle. 87—90. l.

Jajczay János. Székely Bertalan. Esztétikai Szemle. 131—138. l.

Jaschik Almos. A „Roninok kincsé”-nek színpadképei. Magyar Iparművészet. 113—114. l.

Jemnitz Sándor. Az östörténet-kutatás és a modern zene. Népszava. 226. sz.

Jemnitz Sándor. Könyv a zenei alkotófolyamatról. Népszava. 208. sz.

J—k. Nő a művészetben. Őserő. 15. sz.

Kállai Ernő. Nő a művészetben. Uj Idők. II. 803—804. l.

Kampis Antal. A muzikálizmus. Művészet. 55—56. l.

Kárpáti Aurél. A színpad szélére. P. Napló. 295. sz.

Kárpáti Aurél és Németh Antal. Színház és üzlet. Színpad. 1—8; 159—168. l.

Keller Imre. Böhm Károly, mint drámaíró. M. Irás. 9. sz.

Kende Béla. A kritika bilincsek között. Művészet. 25—26. l.

Kende Béla. Beköszöntő. Művészet. 1. l.

Kende Béla. Nő a művészetben. Művészet. 57—60. l.

Klages, Ludwig. Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck. Leipzig. 361 l. — Ism. Hamvas Béla. Esztétikai Szemle. 46—48. l.

Koffán Károly. Gaugin jegyzetek. Művészet. 5. sz.

Kolozsvári G. Emil. A Nemzeti Színház 1935/36. évadja. Esztétikai Szemle. 152—157. l.

Kopp Jenő. A Képzőművészeti Társulat jubileuma. Kat. Szemle 392—394. l.

Korniss Gyula. Petőfi pesszimizmusa. 104 l. — *Ism. Baránszky-Jób László.* Esztétikai Szemle. 213—214. l.

Kornis Gyula. Pázmány személyisége. — *Ism. Mátrai László.* Athenacum. 92—93. l.

Korody György. A korszerű lakás esztétikája. Művészet. 45—46. l.

Kozocsa Sándor. A Kisfaludy-Társaság esztétikája. Esztétikai Szemle. 38—40. l.

Kozocsa Sándor. Az 1935-ik év esztétikai munkássága. Esztétikai Szemle. 105—111. l.

Kozocsa Sándor. Művészet és irodalom. Művészet. 51—52. l.

Kozocsa Sándor. Régi magyar könyvillusztrációk. Művészet. 5. sz. 7—8. l.

Kozocsa Sándor. Zilahy Károly esztétikája. Esztétikai Szemle. 174—193. l. Önállóan is: Esztétikai Füzetek. 4. sz. 22 l.

Közhalmi Béla. Az új Könyvek könyve. 173 író, művész, tudós vallomása olvasmányairól. 400 l. — *Ism. Josef Turóczi-Trosler. P. Lloyd.* 293. reggeli sz. — *M. Hírlap.* 191. sz.

Körmendi András. Az új művészet problematikája. Válasz. 440—448. l.

Krampol Miklós. Film és művészet. Esztétikai Szemle. 24—35; 72—83. l. Önállóan is: Esztétikai Füzetek. 1. sz. — *Ism. Staud Géza.* Színpad. 219—220. l.

K. S. Balló Ede. Művészet. 70—71. l.

(*ks.*) Az ideai színházi évad művészi mérlege. Őserő. 7. sz.

Kujáni János. Vita a színi kritikáról. Országút. 10. sz.

Kunszeri Gyula. Dalvers, szóvers, könyvvers. Esztétikai Szemle. 202—206. l.

Lakatos Artúr. A magyar lakásművészet fejlődésének lehetőségei. Művészet. 5. sz.

Lakatos István. Az új magyar műzene. Múzcum. 159—173. l.

Lázár Béla. A Munkácsy-kérdés. — *Ism. Farkas Zoltán.* Magyar Művészet. 59—60. l.

Lázár Béla. Tornyai János. Művészet. 26—29. l.

Lázár Béla. Megjegyzések a „Jegyzetek a Munkácsy-kérdéshez”. Művészet. 29—31. l. — *Rabinovszky Márius* válasza. U. ott. 31—32. l.

Lengyel Lajos. A komikum és humor szerepe a nevelésben.

A budapesti református gimnázium 1935—36-ik évi értesítője. 25—48. l.

Linnebach, Adolf. Korunk színpadtechnikai problémái. Színpad. 141—151. l.

Lyachovicsné Vaszkó Erzsébet. A szép nevelő hatása. A pestszentlőrinci m. kir. áll. polgári leányiskola 1935/36. évi értesítője. 4—6. l.

Major Ervin. A magyar dal. A magyar muzsika könyve. 191—194. l.

Major Ervin. A magyar énekes színpad. A magyar muzsika könyve. 33—40. l.

Makkai Sándor. Az élet kérdezett. (Tanulmányok.) 256, 254 l. — Ism. Réty Andor. Pásztortúz. 77—78. l.

Makkai Sándor. Esztétikum és religiózum. Esztétikai Szemle 1—13. l. Önállóan is: Esztétikai Füzetek. 2. sz. 15 l.

Maraini Antonio. Az olasz művészet a XIX. és a XX. század mesgyéjén. M. Művészet. 1—2. l.

Marcell Mihály. Esztétika és pedagógia. Esztétikai Szemle. 49—59. l.

Márkus László. A színházi rendező 1936-ban. Literatura. 312—315. l.

Marót Károly. Alkat és közönség a szellemi életben. Társadalomtudomány. 21—32. l.

Mátrai Betegh Béla. A szabadtéri játékok művészi értéke. Országút. 4. sz.

Mátrai Betegh Béla. A színi kritika védelmében. Országút. 10. szám.

Mester János. Giovanni Gentile művészetbölcselete és a mai olasz esztétika irányai. Budapesti Szemle. 241. kötet. 62—81; 209—237. l.

Milóty István. Irányított irodalom. Új Magyarország. 250. sz.

Mitrovics Gyula. Elnöki megnyitó. Esztétikai Szemle. 36—37. l.

Molecz Béla. A magyar szórend esztétikája. (Csongrádmezei Könyvtár. 2. sz.)

Molnár Antal. Liszt Ferenc esztétikája zeneműveiben és írásaiban. Esztétikai Szemle. 113—130. l.

(*m. ö. k.*) Az alkotó nő a képzőművészetben. Nemzeti Ujság. 245. szám.

Muhoray Elemér. A színház védelmében. Magyar Írás. 5. sz.

Muhoray Elemér. Magyar színjátszó forma. Magyar Írás. 4. szám.

Nagy Adorján. Az ember tragédiája és a színész. Színpad. 178—195; 273—292. 1.

Nagy Barna. A műalkotás pszichológiája. Magyar Írás. 9. sz.

Nagy József. Debrecen könyvjegyművészete. Magyar Exlibris. 40—44. 1.

Nagymihály Sándor. A néphumor. Literatura. LXI—LXIV. 1.

Nagy Zoltán. Új magyar építészet. Pásztortűz. 291—294. 1.

Nagy Zoltán. Új magyar szobrászat. Pásztortűz. 417—419. 1.

Némái József. Az énekművészetről. Pesti Napló. 9. sz.

Németh Antal. A Nemzeti Színház 1936/37. évi programja. Esztétikai Szemle. 59—71. 1.

Németh Antal előadása a színpadművészetről. Magyar Iparművészet. 26. 1.

N. P. Az óra esztétikája. Magyar Iparművészet. 98. 1.

Nyiresi-Tichy Kálmán. Rút a művészetben. Kalangya. 88—92. 1.

Ort János. Irodalomesztétikai kérdések Kazinczy korában. 54. 1. — *Ism. Kozocsa Sándor.* Esztétikai Szemle. 214—215. 1.

Ortutay Gyula. A magyar népi színjátékszerű szokások kérdése. Színpad. 99—101. 1.

Papini Roberto. A mai olasz építészet. Magyar Művészet. 26—31. 1.

Petrovics Elek. Megállás, változás és magyarság a művészetben. A százéves Kisfaludy-Társaság. 424—429. 1.

Pogány Móric. Gondolatok az új építészetről. Művészet. 8—9. 1.

Pogány Ödön. A művészetjellegű festészet. Művészet. 52—54. 1.

Pogány Ödön. Egyetemes művészet. Művészet. 5. sz.

Polgár Géza. Blaha Lujza. P. Napló. 45. sz.

Possonyi László. Esztétika és világnézet. Élet. 48. sz.

Prahács Margit. A magyar zeneirodalom válogatott bibliográfiája. A magyar muzsika könyve. 322—336. 1.

Prahács Margit. A zeneesztétika alapproblémái. 232. 1. — *Ism. Hamvas Béla.* Válasz. 190—191. 1. — *M. Szemle.* 27. kötet. 1. szám. X—XI. 1. — *Gaál Endre.* Protestáns Szemle. 135—136. 1. — *Molnár Imre.* Magyarság. 1. sz.

Prahács Margit. Bartók Béla operája: A kékszakállú herceg vára. Esztétikai Szemle. 209—212. 1.

Prahács Margit. Szöveg és zene. Esztétikai Szemle. 40—44. 1.

Prahács Margit. Zeneesztétika és pszichológia. Esztétikai Szemle. 161—173. 1.

Prohászka Lajos. Vándor és bujdosó. — *Ism. Hamvas Béla.* Társadalomtudomány. 260—269. 1. — *Trócsányi György.* U. ott. 270—307. 1.

- Puskás Lajos.* A képzőművészeti szépről. Magyar Művészet. 157—158. l.
- Pütkösti Andor.* Színház és tradíció. Ujság. 80. sz.
- Rabinovszky Márius.* Jegyzetek a Munkácsy-kérdéshez. Művészet. 2—4. l.
- Rabinovszky Márius.* Tánc és dráma. Színpad. 19—24. l.
- Ravasz László.* A beszéd mint műalkotás. A százéves Kisfaludy-Társaság. 436—442. l.
- Ravasz László.* Az irodalomismeret ellenmondásai. A Kisfaludy-Társaság Évlapjai. 59. köt. 156—172. l.
- (*rb.*) *Jánosi Béla* emlékezete. P. Napló. 27. sz.
- Rédey Mária.* Jászai Mari lelke. Színpad. 259—264. l.
- Rédey Tivadar.* A színházi kritikus lelkiismerete. A Kisfaludy-Társaság Évlapjai. Új folyam. 59. k. 240—247. l.
- Relle Pál.* A magyar színpadművészet útja. Magyar Iparművészet. 1—2. l.
- Riezler Kurt.* Traktat vom Schönen. Frankfurt a. M. 227 l. — *Ism.* Hamvas Béla. Esztétikai Szemle. 103—104. l.
- Rózsaffy Dezső.* Az impresszionizmus. Magyar Művészet. 97—104. l.
- Friedrik Adama van Schelma.* Die Kunst unserer Vorzeit. Leipzig. 191 l. — *Ism.* Kósa János. Esztétikai Szemle. 215—217. l.
- Schöpfung Aladár.* Alkotó kritika. Tükör. 446—447. l.
- Sebesi Ferenc.* Látáselemélet és tételképzelés. Esztétikai Szemle. 195—202. l.
- Sebestyén Károly.* A magyar színházi kritika. P. Napló. 204. sz.
- Sikló Ferenc.* Mestrovic Iván művészete. M. Művészet. 167—171. l.
- S. K. Französische und ungarische Bühnenkunst in Wien.* P. Lloyd. 206. reggeli sz.
- Somogyi Gyula.* A dráma és a villamosság. Művészet. 21—22. l.
- berei Soó Rezső.* Az Ajtósi Dürer Céh grafikai kiállításai. Magyar Exlibris. 1—7. l.
- Sreier András.* A fametszet. Országút. 3. sz.
- Staud Géza.* A díszlet dramaturgiája. Színpad. 241—246. l.
- Staud Géza.* A színészképzés mint neveléstudományi feladat. Színpad. 51—60. l.
- Staud Géza.* A színpadtér hatáspontjai. Színpad. 155—159. l.
- Staud Géza.* Magyar színházi bibliográfia. Színpad. 107—120; 311—324. l.
- Surányi Miklós.* A középszerűség művészete. M. Írás. 7. sz.
- Szabódi László.* A magyar rím. Pásztorút. 245—247. l.

- Gy. Szabó Béla. Szimfónikus festészet. Erd. Helikon. 803—805. l.
- Gáborjáni Szabó Kálmán új fametszetei: Parasztok, Debrecen. — Ism. r. m. Művészet. 15. l. — Térey Sándor. Erd. Helikon. 805—807. l.
- Cs. Szabó László. Műfaj és nemzedék. Nyugat. II. 18—22. l.
- Szász Menyhért. Az irodalmi kritika és a sajtó. Sajtó. 9—10. sz.
- I. Szemlér Ferenc. A költő és a világegyetem. Nyugat. II. 165—176. l.
- Szinetár Ernő. A primitív népek képzőművészetének lelki háttere. Művészet. 19—21. l.
- Szirmay-Pulszky H. Genie und forsinn im ungarischen Geistesleben. München. — Ism. Miskolczy Dezső. M. Művészet. 189—190. l.
- Szirmai József. Közízlés, közoktatás és közgazdaság. M. Iparművészet. 171—172. l.
- Szomjas György. Parasztdaltól a szimfóniáig. Szép Szó. 3. kötet. 43—48. l.
- Szomorj Emil. A modern művészet. Ujság. 295. sz.
- Sz. R. A szegedi fiatalok művészete. Magyar Figyelő. 1935. 96—97. l.
- Tóth István. Képzőművészeti válság. Pásztortűz. 53. l.
- Ujvári László. A kritika szabadsága. Korunk. 547—550. l.
- Valér Erik. A korszerű színpad. 156 l. — Ism. D. A. Uj Magyarság. 108. sz. — Staud Géza. Színpad. 307. l. — U. az Esztétikai Szemle. 45—46. l.
- Varga Nándor Lajos. A rézkarc. — Ism. K. S. Művészet. 77. l.
- Vásárhelyi Z. Emil. Buday György. Pásztortűz. 343—345. l.
- Vas István. Levél egy ítéshöz. Nyugat. 369—373. l.
- Vaszary János. Művészet és reform. Pesti Napló. 8. sz.
- Vaszary János serlegbeszéde a Szinyei Merse-Társaságban. Magyar Művészet. 91—93. l.
- Voinovich Géza. A költészet hivatása. A Kisfaludy-Társ. Évlapjai. Uj folyam. 59. köt. 69—75. l.
- Voit Pál. A művészeti és ipari oktatás multjából. M. Iparművészet. 194—205. l.
- Waldapfel József. Croce — Szerdahelyiről. Esztétikai Szemle 98—101. l.
- Zilahy Lajos. Emlékezés Beöthy Zsoltra. A százéves Kisfaludy-Társaság. 507—509. l.
- Zsótér Akos. Apróságok a rézkarcról és a fametszetről. Művészet. 6—8. l.

Zsótér Akos. Néhány szó az orosz művészetről. Művészet.
36—37. 1.

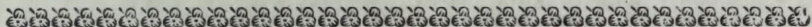
A drámai színház válsága. Katolikus Szemle. 95—96. 1.

Művészbank és realitás. Művészet. 5. sz.

Festschrift Heinrich Wölflin zum siebzigsten Geburtstage.
Dresden. 184. 1. — Ism. Baránszky-Jób László. Esztétikai
Szemle. 218—220. 1.

Összeállította: Kozocsa Sándor





A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG

CÉLJA:

A művészetelmélet rendszeres művelése. A külföldi ilyen természetű eredmények figyelemmel kísérése, felhasználása és közvetítése a hazai tudományos élet és művelődés számára. Kapcsolat teremtése elmélet és gyakorlat, valamint a művészetelmélet egyes szakkörei között. A nagyközönség tájékoztatása. Végeredményben: a magyar művészi élet számára a csupán bölcséleti elmélyüléssel elérhető öntudat és öncélúság biztosítása. (Alapszabályok, 2. §.)

TAGNAK

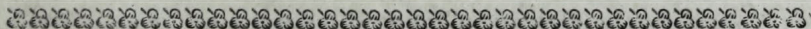
jelentkezhetik mindenki; a felvételtől a választmány dönt s a jelentkező értesítést kap. — Tagsági díj évi 6 P. — A tagok díjmentesen kapják a Társaság folyóiratát, az Esztétikai Szemlét. A társaság kiadványait mérsékelt áron szerezhetik be.

TISZTIKAR:

Tiszteletbeli elnök: *Ravasz László.*

Elnök: *Mitrovics Gyula.* Társelnökök: *Benedek László, Kornis Gyula.* Ügyvezető alelnök: *Baránszky-Jób László.* Titkár: *Dénes Tibor.* Jegyző: *Kozocsa Sándor.* Pénztáros: *Thurzó-Nagy Árpád.*

Minden bejelentés, közlemény (indítvány, tagsági jelentkezés, felszólamlás) az ügyvezető alelnöknek — *Baránszky-Jób László dr. tanár, Budapest, I, Pilsudski-utca 37. —* címzendő.



BRANDENSTEIN BÉLA BÁRÓ:

Művészetfilozófia

(Az Akadémia Filozófiai Könyvtára 3. k.) 1930. Bpest.
Ára 15 pengő.

MITROVICS GYULA:

*A magyar esztétikai irodalom
története*

Debrecen, 1928. — Ára 18 pengő.

BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ:

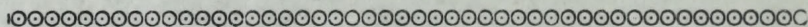
Bevezetés az esztétikába

Budapest, 1935. — Ára 4 pengő.

PRAHÁCS MARGIT:

A zeneesztétika alapproblémái

Budapest, 1935. — Ára 6 pengő.



ESZTÉTIKAI FÜZETEK:

Krampol Miklós: *Film és művészet.*

Makkai Sándor: *Művészet és vallás.*

Schroeder Attila báró: *A komikum lélektanához.*

3482
3

ESZTÉTIKAI SZEMLE

SZERKESZTI:
MITROVICS GYVLA

III. 2-3.



BUDAPEST

1937

EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLTJA

ESZTÉTIKAI SZEMLE

A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

SZERKESZTI

MITROVICS GYULA

MEGJELENIK MÁRCIUS, JÚNIUS, SZEPTEMBER ÉS DECEMBER HÓBAN.
ELŐFIZETÉSI ÁRA 8 P. TAGOKNAK 6 P TAGSÁGI DIJ ELLENÉBEN JÁR.

A KÉZIRATOK SZERKESZTŐ CÍMÉRE DEBRECEN 10
FELSZÓLAMLÁSOK A NYOMDÁHOZ KÜLDENDŐK.

Bpesti szerkesztőségünk címe: Baránszky-Jób László dr. tanár, I. Pilsudski
utca 37. — Előfizetés a nyomdában (Kecskemét, Postafiók 146.)

TARTALOMJEGYZÉK

Bartók György: *Az esztétikai valóság* 73

SZEMLE:

Kristóf György: *Szép János és Pucz Antal* —

Az esztétika magyarnyelvűségének úttörői 84

Kunszeri Gyula: *A hasonlat esztétikája* 89

Kósa János: *Esztétikai fejlődésünk szociális alapja* 93

Gerlótei Jenő: *Feszítőerő a művészetben* 98

Pogány Ö. Gábor: *Az építőművészet mint a kollektív
eszmény megjelenítője* 105

Hamvas Béla: *Művészet és játék* 113

Baumgarten Sándor: *Az entropia felé* 117

Kósa János: *Észak hajnala* 119

Dénes Tibor: *A II. nemzetközi esztétikai
és művészettudományi kongresszus* 121

A címlapot szoboszalai Mata János tervezte

AZ ESZTÉTIKAI VALÓSÁG

Nemcsak a közfelfogás, hanem a tudományos irodalom is a művészetnek különálló világáról szokott beszélni s ezt a világot többé-kevésbé élesen szembe szokta állítani a természet előttünk eltáruuló világával. Ez a megállapítás igaz is, nem is. Nem igaz, mert a művészetek, ha így tekintjük a dolgot, nem különálló dolgot képeznek, hanem beteljesítik a világot, annak értelmét és jelentését teljesen feltárván, már amennyire az csekély emberi erőnkkel feltárható. De igaz ez a megállapítás, mert a művészetek által valóban egy eddig nem ismert világ, új valóság tárul fel előttünk, mert hiszen senki sem tagadhatja, hogy a művészetek által kiteljesedett világ mégis csak más világ, mint az a világ, amelyet a művészetet megelőzően és a művészet körén kívül megismertünk. Ebben az értelemben nincs semmi akadály a annak, hogy külön létező esztétikai valóságról beszéljünk, amely a művész tevékenysége által valósul meg és a műalkotásokban mutatkozik meg előttünk.

A kérdés éppen az, hogy mit kell ezen esztétikai valóságon értenünk? — E kérdésben az esztétika középonti problémája rejlik s a reája adott felelet megmutatja azt az utat, amelyen haladva az esztétikai problémák megoldását remélhetjük. Ha az esztétikai alkotásokat szemügyre vesszük, semmiképpen sem tagadhatjuk el, hogy azok valamiképpen a valóság körébe tartoznak, de másfelől éppen a műalkotások tüzetes vizsgálata erősíti meg Szabó Dezső állítását, hogy t. i. minden művészet *elhitetés* is. Amíg a regényt olvasom — úgymond Szabó Dezső — a regény életét legalább is annyiban valóságosnak kell élnem, mint a játszó gyermek a játék életét. A mű élvezésének egyik elmaradhatatlan feltétele éppen ez. (V. ö. Filozopter az irodalomban c. tanulmányával. 1929. 29. lap.) Ez pedig kétségtelenül azt jelenti, hogy az elhi-



tetés, amely a műalkotás élvezésében éppen úgy benne van, mint a gyermek a játékban, azt a valóságot, amely a műalkotásban jelentkezik, módosítja, áthatván és formálván azt. Még közelebről tekintve a dolgot, azt kell mondanunk, hogy a hitetés a gyermek játékában, a műélvező hitetésében egyaránt egészen új valóságot nyit meg előttünk, amely valóság éppen a műalkotás valósága. A hitetésnek teremtő ereje van: új valóságot teremt a műélvező lelkében, amely valóság csakugyan más valóság, mint amely valóság a természet tárgyaiban, folyamataiban, jelenségeiben tárul fel előttünk. A műélvező a műalkotás élvezése közben jól tudja, hogy egy hitetés-sel áll szemben; jól tudja azt is, hogy ez a hitetés egy egészen másnemű valóság eredménye, sőt arról sem feledkezik meg, hogy ezen valóságon kívül ott van az őt körülvevő, érzéki vagy természeti valóság is. Az igaz műélvező azonban ezt a két különböző valóságot sohasem érzi egymással ellentétes világnak. Sőt ellenkezőleg azt látja, hogy a művészet által teremtett valóság a természeti valóságot ebben a valóságban állva, megneemesíti, kiteljesíti s minket a mű élvezőit eként egy magasabb világba emel fel.

Ez a felemeltetés a szó legszorosabb értelmében megtörténik: a műalkotás a maga harmónikus és egységes valósága által kiemeli az érzéki világ minden viszonylatából, éppenúgy miként a gyermeket kiemeli a játék ebből a megszokott szürke világból és egy szebb, igazibb, szabadabb, csodás világba helyezi, amely világot játéka által ő maga teremt s amely tehát minden vonásában tőle függ. A műalkotás valósága a műélvező előtt éppenúgy magasabb világ, mint ahogyan a gyermek előtt magasabb az a világ, amelyet játéka varázsol eléje.

A művészet valóságának ebből a felsőbb világából mindenekelőtt eltűnnek azok a hasznossági vonások, amelyek ebben az alsóbb világban minduntalan reánk kényszerítik a kérdezősködést: miért van ez?, kinek a hasznát szolgálja ez?, hogyan fordíthatom ezt a magam hasznára?, mi célja ennek? stb. számtalan olyan kérdés, amely egyenesen lehetetlenné teszi azt, hogy a körülünk eltároló világot a maga egységében szemléljük és fogjuk fel. A hasznosság által reánk diktált törtetés, mellékösvényeken való lézengés, a világ egyes vonásainak favorizálása, pillanatnyi célok után való fárasztó futkosás ma még sokkal inkább lehetetlenné teszük számunkra a világ szépségébe való elmélyülést, a világ életével a mi életünk-

nek egybeárasztását, mint azt valaha is tette. A hasznosság viszonyai és korlátai közé szorítva mi semmiképpen sem tudjuk lelkünkkel áthatni a világegyetemet és nem tudjuk észrevenni a természet életének hatalmas áramát, amelyben csak kényszerűen vitetünk tova pillanatnyi életünk tartamán.

A művészet valósága ebből az érdekeremtette szemléletből ment ki minket — ha ezt a tevékenységet egyáltalán szemléletnek lehet nevezni — és lehetővé teszi számunkra azt, hogy kiteljesedjék bennünk is ez a világ s ezen kiteljesülés által kiteljesüljön a mi lelkünk. Innen van, hogy aki a hasznosság és a gyakorlati élet kötelékeiből szabadulni nem tud vagy nem is akar, soha a művészet által alkotott valóság szemlélésére és megérzésére képes nem lesz. A műélvezőnek szükség bizonyos mértékben és értelemben bohémnak lennie. A műalkotás műszemléltre csak szabad embert serkenthet.

A világ viszonyaitól megszabadult ember számára a műalkotás és a műszemlélés egyformán élettevékenység. Ez azt jelenti, hogy a művészet számára megérett ember a maga életének teljes kifejtésére a műszemlélés és műélvezet nélkül képtelen. Ez az élettevékenység az a megnyilatkozás, amelynek során az ember műalkotások szemlélete által a szép birtokába jut, feltáruván előtte az érzésnek az végtelen birodalma, amely az egyén lelkének legmélyén terül el. A művészi élettevékenység az érzés végtelen folyamát, amelyben az élet aranya ömlik tova, megállítja, hogy a műalkotás egész valósága lehessen a lélek zsákmányává.

Azt kell tehát mondanunk, hogy az esztétikai valóság az ember egy-fajta élettevékenységében tárul fel és nyilatkozik meg. Ezen élettevékenység által az életérzés végtelensége jut tudatunkba s az egész valónkat előntő érzés olyan egységet teremt a lélekben, amilyen egységet soha semmiféle más élettevékenységünk teremteni nem tud. Ebben a pontban különbözik az esztétikai szemlélés élettevékenysége minden más élettevékenységtől, amelyben különben szintén az öntudatos szellemiség valósítja meg önmagát.

A szellemnek önmagát megvalósító tevékenységeiről beszéltünk az imént. Ezek a tevékenységek mind meg-egyeznek abban, hogy épen, mert a szellem tevékenységei, akkor, amikor a szellemet valósítják meg, a szó legteljesebb értelmében vett valóságot teremtenek. Ha tehát ezeket a tevékenységeket, azaz ezen tevékenységek nyo-

mán keletkezett valóságokat tekintjük meg, egészen világosan fog szemeink előtt állani az esztétikai valóság sajátos természete és lényege.

A szellem önmagát a logikai, erkölcsi és esztétikai tevékenységek által valósítja meg. Ha elsősorban a logikai tevékenységet vesszük közelebről szemügyre, akkor a következőket mondhatjuk el. A *logikai* valóság azon a viszonyon alapul, amely viszony fennáll, illetve létesül a logikai tevékenységet végző alany és a logikai tevékenység tárgya között, amint általában a szellem által létesített valóságok mind erre a szoros viszonyra épülnek fel. A logikai viszony pedig azáltal létesül, hogy én állásfoglalok két tárgy összekapcsolása mellett, azaz a két tárgyat jelentő fogalmak között létesítek orgánikus viszonyt. Ez a viszony és állásfoglalás az ítéletben nyer kifejezést. Ha tehát én a világ különböző tárgyainak végtelen sokasága között ítéletekben kifejezett viszonyt akarok létesíteni, azaz a világot megismerni akarom, akkor tárgyról tárgyra, fogalomról fogalomra, pontról pontra kell haladnom türelmesen; meg kell vizsgálnom a fogalmakat, fogalmak vizsgálata által meg kell állapítanom a jelzett dolgok lényegét, tulajdonságait, egymás között lévő viszonyait s ha mindezeket elvégeztem, örvendenem kell, hogy ha a világ egyetlen kis részletét sikerült megismernem a tölem telhető világossággal. Ha meg akarom hát ismerni a dolgok szigorú összefüggését, előbb szét kell választanom a dolgokat s azokat részről-részre haladva megismernem, mert ellenkező esetben semmiféle összekötés és viszonyok megállapítása sikerülni nem fog. Az így nyert ismeret azután a tudományok egyetemességében áll előttünk, mint logikai valóság anélkül azonban, hogy ezek a tudományok akár együttvéve is képesek lennének nekünk a világ egyetemességét és egységét elővarázsolni. Az egyes tudományokban nyert valóság mindig magán túlra utal s mi sohasem állhatunk meg ennél a valóságnál, hanem kénytelenek vagyunk mindig tovább és tovább haladva, mind több és több részletet keríteni hatalmunkba. A megnyert valósághoz mind több és több részletet csatolva, azaz mind több és több ítéletet mondva, bővítjük a tudomány által szerzett valóságot s ezen valóság által az előttünk terjedő világot. A világ a maga teoretikus alkotásában a logikai valóság által nyílik meg előttünk s ezért voltaképpen a logikai valóság vezet el minket a világban való tájékozódásra, de a világban való cselekvésre is.

A cselekvés világa az *erkölcsi* valóságban jelenik meg

s mi ehez a valósághoz a logikai valóságon keresztül jutunk el. A tevékenység menete azonban itt is olyan, mint amilyennek azt a logikai tevékenységnél találtuk. Aki cselekedni akar és cselekedete által olyan amilyen, de mindenesetre új valóságot óhajt teremteni, annak épúgy a részekről kell a részek felé haladnia, amint ezt a logikai munkát végző egyénnek kell tennie. Azokat a motívumokat, amelyek cselekvésre ösztökélnek vagy a cselekvés elkövetésétől óvnak, rendre-rendre nagyon figyelmes vizsgálat alá kell vetnem és türelmesen kell megvizsgálnom azokat az eszközöket is, amelyek cselekvésemben segítenek és számot kell vetnem azokkal az akadályokkal, amelyek esetleg céloom elé tornyosulnak. Itt is előbb kis részletekről kell haladnom kis részletek felé, hogy azután orgánikusan kialakítsam azt, amit cselekedetnek szoktunk nevezni.

Egészen más a helyzet az esztétikai valóságnál. Ha én magam és a művészi tárgy között viszonyt akarok létesíteni, hogy ezáltal számomra is életrekeljen a művészet valósága, akkor ez a részről-részre való haladás mitsem ér, sőt egyenesen veszélyes. Mihelyt valaki a gondolatot keresi a műalkotásban és a műalkotás elemeit szedi sorra, az esztétikai valóságot máris megölte. Az ily módon való tevékenységben épen az fog hiányozni, ami az esztétikai viszonyban elengedhetetlen: az egységes Egésznek átfogó és mélységes megélése, egyetlen aktussal való megragadása. A műalkotást nem lehet bölcselkedéssel életre kelteni, sem elemző eljárással megérteni. Bármily jól ismerjük is a műalkotás létrejöttének minden adatát, bármily világosan is álljanak előttünk a műalkotás részecskéi, bármily nagy türelemmel is fejtsük fel megvalósításának eszközeit, amiként azt az irodalomtörténetek szinte minden esetben tenni szokták, a műalkotás lényegéhez egyetlen lépéssel sem jutottunk közelebb. Sőt ez a sok összefaradt részlet egyenesen elfedi előlünk a műremeket s mi csak egy halvány árnyacskát látunk magunk előtt, amelyre a tiszteletreméltó magyarázat egy kevéske fényt sem tud bocsátani. És hiába fest a művész olyan tanulmányos csendéletet, hogy szőlőjére reászáll a tanulatlan verebecske, ez a festmény még semmiképen sem teremtett művészi valóságot. Az a szőlő, amelyet a szőlőtő termeni szokott, bizonyára külön szőlő lesz a festő minden sikerült szőlőjénél. Pusztá ügyeskedéssel és tanulással nem lehet esztétikai valóságot kelteni életre sem annak, aki a műalkotást élvezni akarja, sem annak, aki műremeket

alkotni akar. A részeket elszélesztő tevékenység soha esztétikai valósághoz nem vezet.

Esztétikai valóság teremtésének első feltétele az az izolálás, az az intuitív elkülönítés, amely orgánikus Egészet teremt és ezt külön, önálló világgá formálja ki. Ezen izolálás által a műalkotás bennmarad ugyan ebben a világban, de egyszerismind ezen világ fölé is emelkedik és ezen világ fölé emel. Az izoláló tevékenység által a művész a teremtés pillanatában egy külön világot szólít életre s azt az értéknek hihetetlen fokára emeli, amikor benne a jellemzőt, a lényegest hangsúlyozza s a henye részletekkel mit sem törődik. Ennek a külön világnak belső összefüggését, sajátos értékét, egyéni hangulatát, teljesen egyéni jelentését egytől-egyig a művész teremt és formálja. Ennek a világnak megvan a maga törvénye, a maga igazsága, a maga lényege, mert ennek a világnak megvan a maga szépsége. A természeti világ is külön világ, a művészet világa is külön világ, sőt a művészet világa is ezen a világon valósul meg. Ámde a két világ között mégis nagy a különbség. A természet világa az embertől merőben független világ és törvényei vaskényszerrel uralkodnak. Az esztétikai alkotás világa ellenben minden ízében az embertől függő világ és az ember által létező világ, amely nélkül az ember csak féléletet, de talán még féléletet sem élne.

A műalkotásban megnyilatkozó izolálás által tehát a műrecek kiemeltetik a világ nagy összefüggéséből s ezáltal egészen sajátos jellemet nyer. Ebből következik az esztétikai valóságnak az a természete, hogy nem fűződhetik hozzá semmiféle idegen érdek, sem haszon, sem logikai követelmény, sem társadalmi, sem erkölcsi ítékezés. Mihelyt erkölcsi vagy pedagógiai, gazdasági vagy hiúsági, gyakorlati vagy politikai szempontból akarjuk tekinteni a műalkotást, összeomlik az, mint harang szavára a tündérvilág. Az esztétikai valóság hatására keletkezett élmény egy drága ajándék, amelyet önmagában kell nagyra becsülni: az esztétikai alkotás ellen elkövetett bűn ezt az élményt eszközül használva fel a külső világ profán tekinteteivel összekötni. Kant megállapítása örökérvényű: az esztétikai élvezés érdek nélkül való tetzés. Ezen megállapítás által Kant merőben elkülöníti az esztétikum világát minden más értékelési formától és a művészet világát a tiszta érdektelenség szférájába helyezi. Vagy talán még nyomatékosabban emeli ki ezt a tényét Schelling, amikor azt tanítja, hogy a művészet tisz-

taságának és szentségének forrása minden külső céltól való függetlenségében keresendő. Ebben a tekintetben a szép az igazzal rokon: az igaz szerint való értékelésben is távol kell tartanunk magunkat minden idegen céltól és szándéktól. Ez a rokonság azonban valóban csak rokonság, mert a logikai és az esztétikai valóság között, amint fentebb láttuk, áthidalhatatlan különbségek vannak. Az igaz és a szép egyaránt a szellem megnyilatkozásai, de egészen különböző síkon való megnyilvánulásai és különböző utakon való megvalósulásai. Ennek fejtegetése azonban messze vezetne.

Ha sikerült némi képet adnunk az esztétikai valóságról, akkor talán nem szorul bővebb fejtegetésre az az állításunk sem, hogy az esztétikai valóság merőben az alkotó művész teremtése, mert hiszen ő teremti azt a művet, legyen az bármilyen fajta is, amelyben előttünk az esztétikai valóság megjelenik. Vajjon benne van-e a szép a létező dolgokban vagy nincs benne? — ez a kérdés a metafizikára utal. Ámde akár benne van, akár nincs, a szellem hozzájárulása nélkül soha élővé és szemlélhetővé nem válik. A művészi tevékenység merőben szellemi folyamat, amelynek során a művész a világnak határozott formát és tartalmat ad. Ez a tevékenység eredeti, szabad és független tevékenység. Ez a szabad szellemi tevékenység teszi képessé a művészt arra, hogy a természet valóságában vetvén meg lábait, a természet fölé emelkedjék és a természet eszközeinek segítségével hozza létre nem azt, ami a külső, természeti világban a legmagasabb, hanem ami az emberben a legmagasztosabb és legfenségebb. Ezért a művészet valóban az embernek legmagasabb megnyilatkozása és ahol nincs művészet, ott nincs ember. (H. von Stein.) A művészi öntudat fényében más létre tesz szert a világ s az ember is e műalkotást szemlélve, a maga létének új megélésére emelkedik fel. Jóllehet minden műalkotás a természet eszközeivel juttatja a maga tartalmát kifejezésre, mi mégis az emberi szellem legmagasabb megnyilatkozásait élvezzük és fedezzük fel abban. Éppen ezért a műalkotásban s tehát az esztétikai valóságban a legmagasabb rendű teremtés megy végbe úgy a műalkotó, mint a műélvező lelkét tekintve. E világnak eszközeivel és e világban teremtődik valami olyan, ami mégis nem e világból való. A teremtésnek ezzel az aktusával jár együtt az az erőteljes öröm, amely minden örömök között a legnagyobb, mert a legmagasabb teremtést kíséri, amelyre az emberi szellem képes. Ez az öröm tesz bizo-

nyosakká minket arról, hogy az öntudatos szellem lényegét oly közvetlenül és oly adaequat módon sehol nem élhetjük, mint a művész alkotta esztétikai valóság élvezetében. Az esztétikai valóság új életet közöl velünk, ez az élet minket szabaddá tesz, felemel és életünk elmélyítésére kényszerít. Azt hiszem, hogy az esztétikai valóság által közlött szabadság a szabadság legmagasabb foka, amelynél magasabbat csak az Istennel való misztikus egyesülés közölhet a halandó emberrel. Ha mindezeket jól megértettük, akkor meg fogjuk érteni H. von Stein mélységes vallomását is: a művészet a szellemi élet léleketvezétele. (V. ö. Vorlesungen über Aesthetik. — 38. l.)

A következő kérdés, amely ezen vázlatos fejtegetések folyamán felötlük ez: az esztétikai valóság a műalkotásnak melyik részéhez van kötve? Goethe egyik klasszikus fejtegetésében arra mutat rá, hogyha a művész a maga tárgyát szerencsésen megtalálta, következik a tárgy kezelése, amelyet ő szellemi, érzéki, mechanikus kezelésre oszt fel. A szellemi kezelés a tárgyat a maga belső összefüggésében dolgozza ki: az érzéki kezelés által a mű az érzékek számára felfoghatóvá, kellemessé, örvendetessé tétetik; és végül mechanikus kezelés az, amely bizonyos testi szerv által bizonyos anyagra hat s ezáltal a munkának létet, valóságot biztosít. Itt a valóság szót Goethe kétségtelenül a természeti valóság értelmében használja s érti alatta a műalkotás külső, érzéki formáját. E helyen tehát az esztétikai valóságot nincs miért keresnünk. De nem kereshetjük azt az érzéki kezelésben sem, mert hiszen itt pusztán a műalkotás külső megjelenéséről van szó s közelebbről arról, hogy ez a megjelenés minél kellemesebbé tétesék. Az esztétikai valóság magva és forrása a szellemi kezelés, azaz a tárgy vagy még általánosabban a *jelentés*, amely a műalkotásban valóságul jelenik meg előttünk. Ez a jelentés a művész lelkének legmélyéről fakad fel egy szerencsés pillanatban s foglyul ejti az egész lelket oly nagy mértékben, hogy a művésznek akarva-akaratlan maga elé kell állítania azt külső, érzéki formákban, azaz teremtenie kell e jelentés alapján egy új, külön világot. Amíg ez a teremtés meg nem történik s a művész lelkében felmerült jelentés a művészet külső, érzéki síkjában meg nem jelent, a művész lelke egy teher nyomása alatt nyög és a jelentés démonja tartja fogva. Ennek a jelentésnek kialakítása az igazi művésznek életformája, életesorsa, amely a jelentés kialakulásával együtt alakul ki. És épen ezen a ponton látható meg, hogy valaki igazi mű-



vész vagy sem. Az igazi művész sohasem régi formákhoz keres valami többé-kevésbé hozzájuk illő és többé-kevésbé új jelentést, hanem a lelkéből tudattalanul felmerülő jelentést aként alakítja ki, hogy az szervesen önmagából képezi ki a neki megfelelő formát. Bartók Bélának művészi nagysága épen itt keresendő: a lelkében feltörő jelentést a neki megfelelő, orgánikus formákban fejleszti ki, mert az az új jelentés új formát kíván. Aki a jelentésből magából fejleszt ki új művészi formákat, az a törvényadó művész, azaz az igazi művész. Erről a törvényadó művésztől mondja Goethe, hogy az a művészi igazság után tör, míg a törvénynélküli művész vak ösztönét követi s csak a természeti valóságot akarja ábrázolni. A művészet legmagasabb csúcsát a törvényadó művész által éri el: legalacsonyabb fokára a törvény nélküli művész által jut.

Az esztétikai valóságban eként a jelentés és forma egysége elemi feltétel. Az igazi műalkotásban a jelentés a maga formájában jelenik meg és a forma mindig a maga jelentését juttatja kifejezésre. A műalkotásban a jelentés, amely eddig a művész lelkének titka volt, most már nyilvánvaló lesz mindenki számára s elsősorban magának a művésznek számára, aki lelkének szubjektív tartalmát alkotásában objektíve is maga elé állította, hogy mint kedves gyermekét bocsássa immár végtelen útjára. Az egész tényállást így is kifejezésre juttathatjuk: a jelentés, mint belső forma, idea, a műalkotásban külső, érzéki formát nyer. Ez a belső forma tehát az esztétikai valóság igazi magva és aranycsomója, mely közbül áll a művész és a műremek között. Ehez az aranycsomóhoz csak a művész lelkén keresztül lehet eljutni s amint alább röviden reámutatunk, a műalkotást csak az érti meg, aki ehez az aranycsomóhoz eljutott.

Ez a jelentés azonban csak akkor lesz valóban esztétikai valósággá, ha nem pusztá ismétlése lesz a reális valóságnak, hanem ebből a reális valóságból épen csak azt használja fel a műalkotás érdekében, ami a jelentés kialakítására jellemző. Hogy megint a zseniális német esztétikusra H. von Steinra hivatkozzam: a festő nem ülteti a keretet, hanem festi. Ebből ismét az következik, hogy mihelyt a művész a reálitás apró részleteiben vész el, elvész ezzel együtt a hitető esztétikai valóság is. A részletek egybegyűjtése és halmozása mellett tönkremegy mindaz, ami a jelentésre nézve jellemző s a jellemző eltűnésével eltűnik az esztétikai valóság is. Sok újabb építkezé-

sünket épen ez a cifrálkodó részlet-halmozás teszi művésziatlenné, mert a sok csecse-becse között elvéve sem vagyunk képesek megtalálni az esztétikai orgánikus valót. Az ilyen mű semmiképen sem alkalmas arra, hogy egységes hangulatba ringassa lelkünk; már pedig egységes hangulat keletkezése nélkül nincs esztétikai élvezet. Az ilyen műben bármiként erőlködjük is alkotója s az alkotás erőlködése bármily nagy mértékben is jusson kifejezésre magában a műben, az ilyen alkotásban nincs esztétikai valóság, mert nincs benne meg az a törvényszerűség, amely az élvezőben hasonló tevékenységeket indít meg. Mit érünk vele, hogyha a világnak már jelentéktelenné ábrázolt és utánzott szelvényei mind nagyobb számmal öntik el a művet s bujtatják el mögöttük azt a lényegét, amelyet a mű végrehajtója nem is látott meg?! Csak egy sajnálatos aggregatum áll előttünk a külső organizált és megteremtett világ helyett.

Ha meg vannak adva a részek és meg van adva a végtelen világ, ha sürget a szellem és ösztönöz a lelked, akkor teremts új világot s ne a részecskék kögítésével igyekezz hatni. Új valóság teremtő erő nélkül nincs és a legbámulatraméltóbb másolás sem szül új valóságot. Az ilyen másolás csak Goethe majma előtt valóság, amely majom gazdájának képes ábrázolataiból mind kiette a jól másolt bogarakat. Nem másolnia kell hát a művésznek, hanem ellenkezőleg szembe kell állania és meg kell küzdenie a természettel és a reális világgal, hogy abban és annak segítségével ne másolatot adjon, hanem új valóságot varázsoljon ámuló szemeink elé. Az érzéki mezen át kell ütnie a szellem fényének, hogy az önmaga, mint megvalósított mellett tegyen bizonyosságot. Az érzéki mezen keresztül meg kell látnunk az emberi szellemet, amely most épen a maga teljességét éri el, ha a műalkotás valóban művész alkotása.

Fentebb már említettük, hogy a műalkotás lényegét csak az fogja megérteni s tehát esztétikai élvezésre csak az képes, aki a műben jelentkező jelentést meg tudja ragadni. Ez a megragadás pedig csak a művész lelkén keresztül lehetséges. Azaz: a műalkotás valósága csak azzal a feltétellel lesz reám nézve is valósággá, ha én a művész lelkén keresztül szemlélem azt. Vagy ha a lélektan nyelvén akarjuk kifejezni magunkat: a műalkotást csak akkor élvezzük, hogyha reprodukálni tudjuk a művész alkotó tevékenységét s minden műalkotás megértése attól függ, hogy szellemünk teremtő ereje milyen mérték-

ben találkozok a művész teremtő erejével. A műalkotással szemben tehát csak akkor helyezkedem helyes álláspontra, ha nem azt keresem benne, amit én szeretnék megkapni a műtan elcsépelet szabályai szerint, hanem azt kutatom, hogy mit akart alkotója kifejezni általa. Ezért helytelen mingyárt gondolati tartalmat keresni a műalkotásban, mert az alkotóban nem a gondolati eleme a fő, hanem annak a formálása és kialakítása épen az ő sajátos eszközei által. Amikor a műalkotást szemléljük, akkor voltaképpen nekünk is a műalkotáshoz kell tartoznunk és nem szabad egy olyan esztétikai valóság teremtésére igyekeznünk, amely valóság teremtése magától a művésztől esetleg merőben távol állott.

A szemlélőre az esztétikai valóság tehát csak akkor válik igazán valósággá, ha a műalkotással teljesen egybeformni képes és a maga egész szellemiségével a műalkotásba olvad fel.

Ezzel be is fejezem hosszúra nyúlt előadásomat, amelyet, kérem tekintsenek csak vázlatos kísérletnek, amelyben a problémák pusztán jelezve vannak. Akik pedig rendszeres, logikai döntést vártak, vigasztalódjanak azzal, hogy egy ismeretelméleti és lélektani fejtegetésekkel bővelkedő előadás még unalmasabb lett volna, mint amilyen unalmas volt emez.

SZEMLE

SZÉP JÁNOS ÉS PUCZ ANTAL — AZ ESZTÉTIKA MAGYARNYELVÜSÉGÉNEK ÚTTÖRŐI

I.

A csak kéziratban ránkmaradt első, tartalmilag eredeti, rendszeres magyarnyelvű esztétika Péterfi Károly marosvásárhelyi református tanár és Magyar Tudományos Akadémiai levelező tag Ízléstudomány (Aestetica) c. műve. Ennek ismertetése és méltatása kapcsán rámutattam a magyar esztétikai gondolkodás kezdeti történetének egy-két sajátos jelenségére. (Péterfi Károly esztétikája. Irodalomtörténeti Közlemények, 1934.)

Legörvendetesebb, egyenesen feltűnő ezek között az a magyar tudományosság történetében ritka jelenség, hogy a *magyarnyelvű esztétika egyidős latinnyelvű esztétikai irodalmunkkal*. A megszokott, szinte törvényszerűleg s általánosan ismétlődő sajátosság az, hogy nálunk az új tudományágak először latinul, a nemzetközileg elismert és használt tudományos nyelven szólnak meg s csak utóbb, néha jó későn, magyarul is. E különben érthető sorrenddel azonban esztétikánk kivétel: kettős, Janus arccal született meg, már kezdetben egyidőben és egyszerre két nyelven, latinul és a magyar szón keresztül igyekezett terjedni. Magyarnyelvű esztétikánk egyidős a latinnyelvűvel. Ezt Szerdahelyi György indította meg *Aestetica seu doctrina boni gustus* c. művével. Magyarnyelvű esztétikai irodalmunk kezdőpontja még Sófalvi József fordítása: A természet szépségéről való beszélgetések. Mindkettőnek megjelenési éve: 1778.

A Szerdahelyi kezdte latinnyelvű sorozatot csak mintegy négy évtized múlva folytatja Verseggy Ferenc, majd utána nemsokára Marton István, Greguss Mihály és Schedius Lajos. E latin nyelvű magyar esztétikai munkák tartalmilag — a Martonét kivéve — eredeti művek. És mindenik rendszeres elméleti esz-

tétika, azaz az esztétika tudományának valamennyi akkori kérdését felöleli, tárgyalja és kifejezi részletesen és hiánytalanul.

Ezzel szemben az első magyarnyelvű esztétikai mű, a Sófalvi könyve, tartalmilag nem eredeti, hanem fordítás és nem rendszeres elméleti esztétika. Csak egy részletkérdést, a természetben előforduló szépet, ennek fajait és hatását, főleg az erkölcsit tárgyalja gyakorlati módon és a tapasztalat alapján. Alkalmazott esztétikai munka ez, melyet a címlap szavai szerint *nemzete hasznára* fordított magyarra Sófalvi József.

A Sófalvi kezdte *magyarnyelvű* sorozat a latinnál sokkal gazdagabb, sokkal több név és mű teszi változatossá. Természetes ez. Az irodalmi és nyelvi megújulás a magyarnyelvűség jogát és feladatát általános és egyedül jogos nyelvi eszköznek jelentette ki. És ez elv mind szélesebben és nagyobb kiterjedésben érvényesült a gyakorlatban is. Így az esztétikai törekvések terén is. A modern magyar irodalmi tudat kialakulásának idejétől kezdve, mikor maguk az írók és költők tudatosan a szépet kezdik keresni és a szépet akarják kifejezni, a szépről szóló elmélkedések, tudományos fejtegetések nyelve is egyre gyakrabban magyar. A magyarnyelvűség fokozta az érdeklődést az olvasóban; aztán sarkalta a tudomány férfiai is és vonzotta a tehetségeket, hogy foglalkozzanak az új tudománnyal, szóljanak hozzá annak legalább egyes, nálunk, a mi irodalmunk és költészetünk életében is fontos, időszerű kérdéseihez. És valóban Bessenyei, Péczeli, Kármán, Versey, Csokonai, Döbrentei, Buczy, Bacsányi, Kazinczy, Kölesey és annyian mások vesznek vizsgálat alá nem is egy, hanem többen számos esztétikai problémát. Szempontjaik, okoskodásuk, módszerük egészbenvéve nem eredeti. A forrás, melyből merítettek, az író vagy mű, melynek hatása alatt állanak, ismeretes mind a Jánosi és Mitrovics történeti összefoglalásaiból, mind egyéb részlettanulmányokból. Sőt a tárgy és a szempontok *eredetisége* is magyar nyelven nőttön növekedik a tovatűnő évek számával. De — és ennyiben — esztétikánk magyar ábrázatja szintén megőrizte veleszületett vonását hosszú évtizedeken át, valamennyi dolgozat csak egy-egy részletkérdést tárgyal. Rendszeres, tartalmilag *eredeti magyarnyelvű* esztétikánk és esztétikusunk egészen Gregussig, illetőleg Péterfi Károlyig nincs. A csak valamennyire és nagyon szerény mérték szerint rendszeresnek látszó dolgozatok is, mint pl. a Fejér György és a gróf Desewfy Aurél tanulmányai, olyan rövidke, — néhány lapra terjedők — hogy a rendszeres jelzőt semmiképen meg nem érdemlik. Az a két mű pedig, amelyik megérdemli a rendszeres jelzőt, viszont tartalmilag nem eredeti, hanem — mint a Sófalvi sort kezdő műve — fordítás vagy kivonatossan — ez a Szép János Aestheticája Szerdahelyi György

után; vagy szószerint — ez az Eberhard esztétikája a Pucz Antal fordításában.

II.

Szép János a maga kivonatos fordítását a címlapon úgy határozza meg, hogy főtisztelendő Szerdahelyi György úrnak nyomdokain írta; az Előljáró beszédben meg így: Rövidebb sum-mába foglaltam ugyan, de, ami székét, velejét illeti a dolognak, ki nem hagytam. Szép János tudatában van annak, hogy az esztétika, a jóízlés tudománya és a szép mesterségek ismerete mennyire szükséges Magyarországon, mennyire ékesítik is és boldogítják is ezek az országokat és egyeseket. „Senki sem fogja ezt tagadni, — jegyzi meg — ha elnézi, mely boldogokká teszik az idegeneket hazánkban némely szép mesterségek; kiki tudja mely tisztességes kenyeret, hivatalt szereznek magoknak sokan a muzsika, képmás s faragás, rajzolás, építés és más szép mesterségek s tudományok által. . .” Tudja Szép azt is, hogy e tárgyról eddig nyelvünkön senki sem írt. Ezért akarja az esztétikát magyarul megismertetni és megkóstoltatni — mondja ezt is előszavában. „Az írásban — folytatja ugyanott — arra leginkább vigyáztam, hogy a könyv értelmes legyen.” Érdemének elismeréséül tegyük is mingyárt hozzá, hogy törekvése sikerült, könyve értelmes, világos, könnyen érthető munka, ami tekintettel arra, hogy nemében első, épen nem jelentéktelen dicséret. Maga Szép írása és irálya egyik értelmességi tényező-jének tartja azt, hogy c betűvel él az ilyen szókban: csillag, cselekszem s nem t-vel (tsillag stb.), mert így szebben hangzik s a magyar abécé sem csonkul meg. Kijelentéséhez azonban nem marad következetes. Az olvasó viszont jól látja, hogy Szép János nyelvének az értelmességét sokkal lényegesebb dolgok határozzák meg: a világosság, a folyamatosság, az egyszerűsége törekvő, olykor egészen tájszólásszerű s általában a purizmusig tiszta magyarság. Valóban ma is fennakadás nélkül lehet olvasni és valóban meg lehet érteni. Tudatos purizmusa különös figyelmet érdemel. Latinnyelvű munkát fordít, illetőleg kivonaton. Az idegen szót azonban lehetőleg kerüli még a műkifejezésekben is. Pl. a bombaszt nála: daganat. „A nagy és felséges igaz létére soha sem mértéketlen, sohasem felettébb való. Ez igazságot pedig meghaladóan, hamis létekor, *daganatba* esik. (173. l.)” Máskor a maga alkotta műkifejezés értelmezésére használja ugyan a latin szót, de zárójelben. Pl. a 237. l.: több're mondás (hyperbole); a 65. lap: ítélőjegy (criterium); 12. l.: városi rendtartó tudományok (politika); 31. l.: játszódttatás (illusio).

Néha eljárása fordított. Pl. a 80. l.: Ovidius Metamorphosisi (változtatásai); a 22. l.: Zodiakus (állatos kerület) stb. Akár így, akár úgy jár el, purizmusa, tiszta magyarságra törekvése szembevetendő és — nagyon tiszteletreméltó.

Tartalmilag kivonatol. Eredetijétől csak terjedelemben különbözik. Rövidebben ír meg a Szerdahelyinél találtakat. Fejtegetéseinek és tételeinek megvilágítása végett állandóan utalás történik, hivatkozik költészeti s általán műtörténeti példákra, leginkább a görögökre és rómaiakra. Ugyanígy utal a felhozott és tárgyalt szempontok igazolása végett az elméletírókra. Plátontól kezdve „ama híres berlini filozófus Mendelssohn zsidóig“, Sulzerig stb. Sajnos, hogy a hivatkozások közt magyar vonatkozású alig akad s az a kevés is vonal alá, jegyzetbe szorul. Így a 149—50. lapokon, a gyönyörűség, ékesség és méltóság magyarázatakor hivatkozik Szép Molnár János Jeles épületek c. művére (VI. fej. 149—50. l.), ennek szavaival is igazolva azt, hogy a paradicsom kertje — valóságos szent igaz — mindenféle válogatott gyönyörűségnek szép ékes hajléka s mintegy kincses tárháza volt, stb. Egy másik jegyzetében kifogásolja azt, hogy a magyar muzsika vége mindig egyforma. Ez táncoláskor még tűrhető, de „a teátrumokban kiváltkép ha senki se táncol, nem hiszem, hogy minden ember ízlése helyben hagyja“. (81. l.) A magyar zene és tánc a tárgya harmadik magyarvonatkozású jegyzetének is. Ahhoz a tételhez, hogy az egyformaság és az egyenetlen különbség egyaránt unalmas, fúzi józan, némileg ma is időszerű észrevételét: „E regula ellen hibáznak — úgymond — a magyar táncosok, kik a magyar táncban előforduló különféleséghez kívántató egyenlőséget ritkán, vagy sohasem tartják meg: ez keresztbe járja, ama kerékbe' forog; ezem másodmagával ugrál, midőn amaz párjával csendesen forgolódik; ismét más pedig magányosan közibük ugorván, mind a két párt félre taszítja: hová kell ennél nagyobb egyenetlenség? Van a magyar táncban elegendő különbféleség, melyet a lábaknak és kezeknek sokféle forgatásik tesznek. Hogy tehát ez a különbféleség tessék és gyönyörködtessen, szükség, hogy azt valamely kellemetes egyformaság kedveltesse, mely akkor történne meg, ha minden táncosok egy időben, azaz egyszerre, egyforma figurákat, mozdulásokat tennének. Így aztán az emberek ugyan el nem unnák nézni, mert szép volna. De a táncolók kifáradnának. Hibás tudniillik ebben is a magyar tánc, hogyha egyszer elkezdődik, minden nyugvás, pihenés nélkül sokáig tart. Lám a németek minden fordulásra megnyugosznak. Innét nem csudálom, hogy a közönséges táncpalotákban magyar ifjaink magyar nóta helyett németet kívánnak húzatni, kik közül midőn én egyet megszólítottam, mondván: mért kíván öcsém-uram német nótát? — felele: mert

nehéz a magyar tánc. Igen szükséges volna tehát, hogy kik a magyar tánc reguláinak összeszedésében foglalatoskodnak, azok közé elegyítendő pauzákra számot tartanának.“ Csak sajnálni lehet, hogy Szép ily ritkán fordul példáért a hazai viszonyokhoz.

III.

A másik rendszeres 1817-ben megjelent magyarnyelvű esztétika a kiadó, Trattner János Tamás szerint fordítás ugyan, de megérdemli a világ eleibe bocsátást, akár híres eredeti szerzőjére nézve, akár azért, mert „azon tudomány részében, melyről körülállásosan és kimerítve szól, hazai nyelvünkön az első. A híresnek mondott szerző: Eberhard; a fordító pedig, vagy mint a címlap mondja, a *magyarázó*: Pucz Antal r. kat. plébános. A kiadó cég nyilvánvaló tévedését Pucz előszavában megismétli: A szép tudományoknak megismerésére és azoknak gyakorlására úgyszólván semmi útmutatásaink nincsenek anyai nyelvünkön. Hogy tehát ebbeli belletristikai írásoknak szükét valamennyire kipótoljam, e könyvnek magyarázásába fogtam, mely röviden ugyan, de elég velősen adja elő a szép-tudományoknak rendszabásait.“ Úgy látszik, sem a kiadó, sem a fordító a Szép János művére nem emlékezett, ami mindenestre hiba. Eberhardot sem tekinti az esztétika története távolról sem olyan híresnek, mint Trattner; velősen sem olyan velős író, mint fordítója, — érthető okból — gondolja. Eberhard szerint a szép tudományok teóriájának két része van. Az első rész a közönséges esztétika vagy egyszerűen az esztétika; a második rész az egyes szép-mesterségek teóriája, főleg a költészeté. Ez pedig világos és egyszerű. De — habár el is fogadjuk, hogy a költészet a legfontosabb szép mesterség — mégis érthetetlen, hogy a szerző már a bevezetésben, tehát az elméleti esztétika kifejtése előtt letárgyalja a szép-mesterségeket mind s a mű harmadik — a szép-mesterségekről szóló — részében már csak a költészetrel, a költői műfajokkal foglalkozik. Az elkülönítés indokolatlan is, zavaros is. A rengeteg forrásmunkára hivatkozó fejezetek tartalmilag nem eredetiek még magánál Eberhardnál sem. És így az egész munka csak a felületet érinti, bár vannak igen érdekes tételei is. Így pl. Eberhard szerint az esztétika magában foglalja a kritikát, az ízlés és az ízlés szabásainak tudományát is (31. l.), úgyhogy a közönséges esztétika egyúttal a kritikának is filozófiája a széptudományok és mesterségei mellett. Ami pedig magát a fordítást illeti, Pucz — Szép-pel ellentétben — a görög és deák mesterneveket tudatosan meghagyta, mivel — mint mondja — az értelmes régi neveket

töbtre becsülte a gyakran érthetetlen és idomtalanul szült elnevezéseknél. S ha a Szép *daganatjára* és társaira gondolunk, a Pucz fordítói eljárását nem lehet minden ponton hibáztatnunk.

A Pucz Antal után következő legközelebbi rendszeres magyarnyelvű esztétika már nemcsak nagy haladást jelent, hanem korszakot kezd, mert tartalmilag is eredeti tudományos munka. Ez a Péterfi Károly esztétikája, az első, tartalmilag eredeti (tehát nem fordított) rendszeres magyarnyelvű esztétika. Kéziratossága ismeretlenségéből nemrégiben emeltem ki és ismertettem részletesen.

Az önállóuló magyar esztétika tudományának kezdete — ezt is részletesen igazoltam — nem 1849 és a Greguss Ágost műve, hanem a Péterfi Károly esztétikája, mely a Gregussénál jóval korábbi. 1818 után, de minden bizonnyal 1836 előtt készült s így a Gregussénál több mint húsz évvel korábbi.

Az esztétika magyar nyelvét pedig Sófalvi József kolozsvári tanár után és nála szélesebben Szép János és Pucz Antal kezdik meg és művelik először. Mikor nemcsak az irodalom és a költészet nyelve, de maga a közbeszéd is nehézkes, igyekeztünk és törekvésük egy új szaktudomány okfejtését, fogalmát és gondolatait magyar nyelven adni: tiszteletet parancsoló és emlékezetre méltó érdem.

Kristóf György

A HASONLAT ESZTÉTIKÁJA

A hasonlatot — két dolog párhuzamba állítását — a „szép stílus“ fejezetében, mint a szemléletesség legfőbb eszközét tárgyalja a stilisztika. „Szép stílus“ és „szemléletesség“ — ezeken a kifejezéseken van a hangsúly. Tehát a hasonlat szépítő, díszítő elem, célja — miként a magyar szemléletesség szó kifejezően jelzi — szemléletet, képet kelteni az olvasó lelkében, más szóval: a hasonlat a stílus szépségének *festői* eszköze. (Vannak zenei, sőt — gondoljunk csak a plaszticitásra, vagy például egy körmondat architektonikus felépítésére! — vannak szobrászati és építészeti eszközök is.) A hasonlat tehát — a széphez és festészethez való viszonya révén — nem pusztán stilisztikai, hanem ép oly mértékben esztétikai probléma is. Felvethetjük tehát a kérdést, hogy esztétikai szempontból melyik a szép — vagy ami ezzel egyenértelmű, — melyik a jó hasonlat?

A hasonlat alaptermészetéből kell kiindulnunk. A hasonlat *festői* elem, képet akar bennünk felkelteni, tehát első sorban *festészeti szempontból kell helyesnek lennie*. Ennek pedig igen egyszerű próbája: kíséreljük meg a hasonlat által felkeltett lelki

képet valóságos festmény alakjában realizálva elképzelni. Minél könnyebb az elképzelés és festői szempontból minél szebb az így elképzelt kép, annál jobb a hasonlat.

A „rózsaújju hajnalok“ és „ökörsemű Hérák“ futó, röpke hasonlatainál nincs semmi nehézség; a tulajdonképeni probléma ott kezdődik, mikor egy tárgyra, személyre, helyzetre vonatkoztatott több hasonlat sorozatáról van szó.

Iskolakönyveink, mint a festőiség és költői díszítés mintapéldáját szokták idézni Gyöngyösi István leírását Zrínyi Ilona szépségéről. Nos, ez a versrészlet iskolapéldája lehet a rossz hasonlatnak.

Az orcái rózsák, nyaka alabastrom...

Homloka lilium, az ajaka kláris...

*Cédrus a dereka, tekintete ráró,
Mint vadász Diana: gyors lába úgy járó...*

Egész teste hattyú, galamb engedelme...

Tessék mindezt a részlet-szépséget egységes képben elképzelni: egy női alakot hattyú testtel, közben cédrus derékkal és Diana lábakkal. A fej még különösebb: alabástrom nyakon kalárisok, rózsák, liliumok és rárók... Nyilvánvaló, hogy a költő összenemvágó hasonlatainak halmozása által céljával épen elmentés hatást ér el, szép kép helyett zavaros, ízléstelen festményt tár elénk s így épen nem győz meg hősnője rendkívüli szépségéről.

Hasonlat-esztétikai szempontból nem nevezhető sikerült költeménynek Petőfi magasztalt verse sem, a „Minek nevezzelek?“. Ebben a költő a hasonlatokat tovább hasonlítja — mondhatnám emeletes hasonlatokat használ — s így keletkezik a kép-zavar.

Szép szemeidnek esti-csillagát

*E csillagot,
Amelynek minden sugára
A szerelemnek egy patakja,
Mely lelkem tengerébe foly...*

Vagy a következő versszakban:

... *Tekinteted,*
Ezt a szelid galambot,
Amelynek minden tolla
A békesség egy olajága...

Idézzük csak fel magunkban a megfelelő képeket: patakozó csillag, amelyből kirepül egy olajág-tollazatú szelid galamb. — (Félreértés ne essék! Ezzel a beállítással korántsem azt akarjuk mondani, hogy a vers rossz. Fejtegetéseink pusztán a vers egészéből kiragadott hasonlatokra vonatkoznak. A versnek magának esztétikántúli határozmányai is vannak. A vers több mint esztétikum; a vers elsősorban önkifejezés. S ebből a szempontból Petőfi fentidézett verse lehet igen elsőrangú alkotás. Hiszen épen zavaros képeket keltő hasonlatainak halmozásával fejezi ki legfrappánsabbban elragadtatott lelkiállapotát, szerelmi extázisát.)

A fenti példákkal ellentétben tekintsük Ady egyik korai versét: A vár fehér asszonyá-t. (A szembeállítás egészen szeszélyes és véletlen, nincs a háttérben semmiféle irodalompolitikai állásfoglalás!) — Ez a vers — az Új versek-ből — még nem szimboliztikus. A költő régimódi hasonlatokkal dolgozik:

A lelkem ódon, babonás vár,
Mohos, gögös és elhagyott...

A továbbiakban fáradt szemeit a bús falú vár két nagy sötét ablakához hasonlítja, melyek azonban néha kigyúlnak, ha kinevet rajtuk a vár fehér asszonya, — azaz, ha a költő szerelmeséről emlékezik.

Ez a vers minden hasonlatával együtt, úgy amint van lefesthető — Markó Károly romantikus modorában: vadregényes táj, omladozó komor vár, az ablakon kikönyöklő fehér asszony.

S ez a kép nemcsak ábrázolni fogja a szöveget, hanem sötét tónusaival érzékeltetni fogja a vers komor, szomorkás hangulatát is.

S ezzel el is érkeztünk a hasonlat másik fontos esztétikai követelményéhez. Nem elég az, hogy a hasonlat alapján egységes szép képet tudjunk magunk elé képzelni, *ennek a képnek értelmi és hangulati összefüggésben* kell lennie a hasonlított dologgal. Az értelmi egyezés azt jelenti, hogy a hasonlításnak kell valami tárgyi alappal rendelkeznie, azaz csak valóban hasonló dolgokat lehet egymással összehasonlítani.

Értelmileg rossz hasonlaton alapszik például Szelestey László valamikor igen népszerű dalocskája:

*Balatonon jár a hajó,
A lány menyecskének való;
Szerelem az evezője,
Főkötő a kikötője.*

Az egységes kép megvan: Balatonon evező leány. De a szerelem és evező, s pláne a főkötő és kikötő hasonlatai összekapcsolásának semmiféle elfogadható alapja nincsen.

De ez inkább a logikai síkra tartozik s így ezzel itt nem foglalkozunk részletesebben. Esztétikai szempontból az érzébeli, hangulati egyezés a lényeges. A hasonlat által felkeltett kép hatása nem lehet ellentétes az eredeti hatásával, ennek a képnek növelnie, erősítenie, fokoznia kell a kifejezendő hangulatot.

Petőfi ezt írja a „Disznótorban“ című versében:

*Egy gömböc legyen a
Magas ég,
És mi a gömböcben
Töltelék.*

Ez a furcsa hasonlat ebben a költeményben nagyon is helyénvaló, lévén az egész vers hangulata tréfás, bohókás, és a helyzet — a disznótor — kellő alapot nyújt az ég — gömböc, emberek — töltelék különben merész képzettársításának.

Ellenben mikor a petőfieskedő Spetykó Gáspár így ír:

*Tele pipa a kebelem;
Dohány benne a szerelem;
Szeretőm — ez a tűzszerszám —
Hüségtelen lett én hozzám...*

Vagy másutt:

*Szénnek égette kend föl
Szerelmem szép fáját,
Szívem — ez a szenes zsák,
Csak a sírban találja
Pihenő tanyáját...*

akkor súlyosan vét a hasonlat esztétikuma ellen. Nemcsak azért, mert hasonlatai egységes *képük* ellenére is logikailag *képtelenek*, hanem főképen azért, mert ez a képtelenségük, bizarrságuk nincs hangulati összhangban a versek tartalmával. A hasonlatok épen erőltetettségnél, kalandos asszociációjuknál fogva tréfá-

san hatnak, holott a versek érzelmi tartalma — a reménytelen szerelem — szomorú, búsongó hangulatú. — Itt a hasonlat elletébe jut önmagával; ahelyett hogy mint esztétikai festő elem, szebbé, emelkedettebbé, költőiebbé tenné a mondanivalót, ellaposítja, elprózásítja, elesűfítja. A hasonlító költőietlenebb a hasonlítottnál, hiszen a kebel, szerelem, szerető, szív önmagukban véve kevésbé prózai fogalmak, mint a pipa, dohány, gyufa és — szenes zsák.

Összegezve a példákból levonható következtetéseket, megállapíthatjuk, hogy a hasonlatok esztétikai elemzésénél két dologra kell figyelemmel lennünk: magára a hasonlatokra és ennek a hasonlítotthoz való viszonyára. A szépség főkelléke, mint mindenben, itt is: a megfelelő harmónia. A hasonlat legyen harmóniában önmagával, lényegével, céljával; szemlélhetően szemléltessen, azaz egyes elemei ne mondjanak ellent egymásnak, ne rontsák le a kép összhatasát. Másrészt pedig a hasonlat által előhívott kép legyen harmóniában — értelmi és főként érzelmi, hangulati egyezésben — az eredeti, hasonlított képpel és a mű egészével.

Hogy — stílszerűen — magunk is egy hasonlattal fejezzük be a hasonlatról szóló elmefuttatásunkat, azt mondjuk, hogy a hasonlat olyan legyen, mint Hephaistos: sántítson bár — hiszen ez lényegéhez tartozik, — de a poézis olymposi tüzével aegiseket és achillesi pajzsokat remekeljen.

Kunszeri Gyula dr.

ESZTÉTIKAI FEJLŐDÉSÜNK SZOCIÁLIS ALAPJA

Esztétikai teremtő képességünk alapja az a tény, hogy az egyén képes mindenkori tudattartalmát kifejezni és másokkal közölni. A tudattartalom, eredeténél fogva, egyéni, kiszámíthatatlan és közölhetetlen. De azon hosszú nevelés eredményeképpen, amelyen az emberiség u. n. „története“ során keresztülment, az ember lelki élete nagy mértékben racionális és kifejezhető lett.

Ezen fejlődés során az emberi közösségnek különböző jelképeket alkottak az egyes tudatjelenségek kifejezésére. Előbb a lelki élet egyes primitív megnyilvánulásai nyertek magukhoz méltó jelképet, a harag, éhség, fájdalom stb. Utóbb a külvilág minden eleme, fa, természet, étel stb. is hasonló szimbólumra tett szert. Ha egy-egy szimbólum megfelelt és valamilyen ősi, primitív közösségben elterjedt, úgy az, az utánpótlás örök szociológiai törvényszerűsége alapján, a későbbi nemzedékekre is áthagyományozódott. Természetes, hogy ezen útja közben fejlőd-

désen, tökéletesedésen, finomodáson ment keresztül.

Az ősember, a *Pithecanthropus*, az *Eoanthropus*, de még az első neandervölgyi vagy rodéziai is, szóval és gondolattalan lény volt. Nem ismerte a szépjérzékelt, nem törekedett kifejezésre sem. De első, kezdetleges érzelmeit már képes volt társával közölni. Ennek alapját ösztön alkotta, amit *Mc. Dougall* méltán nevezett *appellációs ösztönnek*. Ilyen instinktus az alacsonyrendű állatoknál, pl. hangyáknál is található. Lényege az, hogy az állat egész testének mozgásával, esetleg bizonyos hangok segítségével néhány lelki állapotáról (veszély, ijedtség, éhség) értesítést tud adni, amit társa felfoghat. Ez az appellációs ösztön volt az emberközötti érintkezésnek is a legősibb és legkezdetlegesebb formája. Az egyes lelki állapotoknak meg volt a maga jelképe, amit egy-egy primitív közösség (család, telep) természetes egyezmény alapján megértett.

De csakhamar lehetővé vált a finomabb emberi érintkezés is, amely túlhaladt ezen az első ösztönön. Ha igaz van *Bechterewnek*, ezt a fejlődést fiziológiai változás előzte meg. Az ember, a természetes kiválasztódás vagy a hosszú gyakorlás eredményeképpen, lábára állt és az eddig négylábú, helyesebben négykezü teremtényből kétlábú lett. A mellső végtag most kézzé változott: a hüvelykujj már nem a többi ujjal szemben, hanem azok mellett foglalt helyet. Ez a kéz finom munkára lett képes, nemcsak az első eszközöket állította elő, de ügyes mozgásával maga is kifejező eszközzé vált. Így születtek meg a *gesztusok*, mindegyik egy-egy jelkép, valamilyen tudatjelenség kifejezője.

E funkcionális kifejezőformák után jöttek létre a vokálisak. Míg az előbbieken a funkció révén sikerült valamit kifejezni, az utóbbiak esetében a hang útján. — Amikor az ősember táplálkozása megváltozott (talán túlnyomólag növényi táplálékra tért át, vagy ételeit kezdte mesterségesen elkészíteni), az állati orr- és száj emberi arcrésszé alakult át. Ez már alkalmas volt artikulált hangok kialakítására. A hangok számára új fejlődési lehetőség nyílt meg: számuk megsokasodott, bizonyos szabályok szerint összeálltak és megszülettek az első szavak. Minden egyes szóval egy-egy újabb jelképet nyert az ember; lassankint a külvilág minden egyes tárgya szert tett a maga megfelelő jelképére és megszületett a fogalmak világa.

A nyelv életében, a szavak esetében világosan élénk tűnik a szociális szimbolika lényege: minden szó egy képet jelent, amely nyomban felidéződik bennünk, ha a nevét halljuk. A szavaknak tehát megfelelnek a fogalmak. A tiszta, azaz *zenei* hangok, amelyek mentesek a fogalmaktól és az objektív képektől, csak a fejlődésnek egy igen kései fázisában tudták az emberi jelenség-

geket kifejezni. A primitív népek zenéje voltaképen csak három érzelmet ismer: a harci dühöt, a vidámságot és a szomorúságot. Ezért zenéjük csak ilyen alkalmakkor szólal meg. A görögök még barbár népekhez valóknak tekintették a szöveg nélküli zenét. Az a krómatikus és enharmónikus zene, amellyel napjaink művésze már a legbonyolultabb érzelmeket is ki tudja fejezni, csupán az európai kultúrember alkotása és az utolsó századok során fejlődött ki. Ezért aztán a zene még ma is a legegységibb, kiszámíthatatlanabb és közölhetetlenebb művészet; művésze-tünk legarisztokratikusabb ága.

Ilyen kifejező erő birtokában az appellációs ösztön cselekedetei is pontosabbak, finomabbak lettek. Egy részük az idők folyamán elmaradt, vagy ma már csak atavizmus gyanánt tapasztalható. Más részük szinte a felismerhetetlenségig kifinomodott, így a *sírás és nevetés*. E kettő talán az egész emberiség számára egyformán érthető egyezményes jel, amely a fájdalom ill. öröm kifejezésére szolgál. Talán nincs is nép a földön, amely jelentésüket ne ismerné, azonos értelemben ne használná. Ezzel szemben a gesztusok csupán egy-egy kisebb közösségen belül bírnak azonos értelmű jelentéssel pl., az „igen“ és „nem“ jelzésére szolgáló fejbólintás és rázás még az európai népek körében sem egységes. — Az előbbi kettő közül a sírás látszik ősbibnek, a nevetés már csak a fejlődés egy újabb fokán keletkezett jelkép volt. Az appellációs ösztön cselekvései más egyéb kifejező módokkal is társultak, így jött létre a tánc, a színészet stb.

Hatalmas, több ezredéves munka volt, amíg az ember a kifejező módoknak ezt a sok fajtáját, a jelképeknek ezt az óriási változatosságát létrehozta. Ezeknek a birtokában oly pontosan tudta érzelmeit kifejezni, hogy az már tiszta művészet volt. Persze azt a célt, hogy mindegyik tudatjelenségnek sajátos jelkép feleljen meg, még nem érte el az emberi elme és talán nem is fogja soha. De mindenesetre hatalmas mértékben megközelítette. A mai kultúrember valóban olyan nagyszerű gazdagsággal és változatossággal képes tudatjelenségeit kifejezni, mint még soha. Ezt mutatja napjainkban a művészetnek az a túlárada-sa, amely minden téren megfigyelhető. A szociális szimbolika tehát a művészi kifejezésbe torkollott.

*

Ezek a módok csupán arra voltak alkalmasak, hogy az emberi lelket egy pillanatra kifejezzék. Egy gesztus, egy szó, feltárja a lelki élet egy pillanatát; de utána eltűnik és nem marad nyoma. Az érzelmek kifejezése mellett a másik nagy emberi törekvés arra irányult, hogy azokat megörökítse. De ugyanakkor erős szelekció ébredt fel az emberben: jól tudta, hogy kö-

zülük csupán egyesek fontosak, csak néhányat érdemes lerögzíteni.

Igy jött létre a *megörökítés szociális szimbolikája*. Elsőnek a szín és a forma alkalmasságát fedezte föl az ember és igen korán megalkotta *Altamira* és oly sok más barlang paleolitikus rajzait. Ezeknek a problémája nagy fejtörést okozott az archeológusoknak. A rajzuk u. i. olyan nagy realitást mutat, amit a neolitikum hasonló maradványai meg sem közelítenek. Sok hipotézissel kellett a művészi hanyatlást, ezt a nyilvánvaló dekadenciát megmagyarázni. Mi, a fentebbiek alapján már megérthetjük. Kezdetben, amíg csak a megörökítési vágy élt az emberben, képtelen volt az egész képet nagy fáradtsággal élethűen és pontosan sziklába karcolni. De a neolitikum idejére e téren is kifejlődött a szimbolika: a vonaloknak bizonyos egyszerűbb csoportja már bölényt, vadászt, hajót stb. jelentett és ezt az egyszerűbb alakot is megértette a közösség minden egyes tagja. Egy újabb egyezményes jelkulcs alakult. Pontos rajzra már nem volt szükség, a formák egyre jelképesebbek lettek, végre egészen elszkématiszálódtak. E folyamatot bármelyik archeológiai kézikönyv leírja.

Hasonló fejlődésen megy át a gyermek rajzkészsége is. Előbb minden kisgyerek egy firkálási időszakot él át, midőn a vonaloknak kúsza össze-visszaságát háznak vagy embernek mondja. Utóbb eltanulja a felnőttek szokott szimbolikáját: most már a négyzögeknek bizonyos egymásutánját veti papírra, ha házat akar rajzolni és körök szabályos egymásutánját, ha embert akar.

A formák szkématiszálódása végül odáig haladt, hogy megszületett az írás és a hosszú századok múlása alatt a fogalomírástól egészen a folyó írásig tökéletesedett. Az első fajta külön szimbólumot (képet) készített minden egyes fogalom számára és azt véste kőre vagy agyagba; amint azt a kínai-japán írásrendszer ma is mutatja. Az utóbbi már csak a szófogalmak beszédelemeit, a hangokat helyettesítette logikus jelképpel és először a görögöknél alakult ki Kr. e. 600 körül. Ezáltal a kifejezés és megörökítés egyaránt könnyűvé tétetett.

Az egyes emberi közösségek látszólag minden szabály nélkül alkották meg a maguk szociális szimbolikáját: a kifejezés és a megörökítés logikus jelképrendszerét. Így pl. ma is élnek olyan primitív népek Afrikában, vagy Délamerikában, amelyek a kifejezési jelképeket ugyan megalkották, tehát beszélni, gesztikulálni, sírni stb. megtanultak; de semilyen megörökítési jelképrendszert nem ismernek, tehát nem ismerik az írást, rajzolást stb.

Viszont 2000 évvel ezelőtt már egész sorát találjuk azok-

nak a népeknek, amelyek elég fejlett írásrendszert alkottak. Ezeknek egyike-másika mai napig is használatos (pl. az u. n. latin és görög ábécék), viszont sok más írásrendszer, bár nagyszámú emléket hagyott korunkra, ma már teljesen ismeretlen, megfejthetetlen (pl. a krétai diszkosz írása).

Ezekután felvetődik a kérdés, hogy milyen körülmény segítette elő a szociális szimbolika kifejlődését és fennmaradását? Hogy erre felelhessünk, meg kell tekintenünk azt a közösséget, amelyik a kifejezést létrehozta. Azon idő alatt u. i., amíg a jelképrendszer a tökéletesedés egy jelentős fokáig eljutott, maga a közösség is hasonló változáson ment keresztül. Ennek során a közösségen belül, bizonyos funkciók elvégzésére, rétegek alakultak, így a papi, varázslói vagy kuruzslói rend, amelyiknek feladata volt a holtak és egyéb istenek kiengesztelése. Mivel a kifejezés jelképrendszere bonyolult és nehéz dolog; elsajátítása fárasztó tanulást, gyakorlati szakértelmet kíván, tehát ez is a papi réteg feladatai közé sorolódott. A rajzolás és írás tudománya ennek kebelén belül apáról, fiúra szállt. Így megmaradt folytonossága és lehetővé vált tovább fejlődése. Ez az oka, hogy minden primitív népnél kizárólag *szakrális jellegű* művészet található: az építészet, szobrászat, festészet, de még az írás is a halottkultusz, vagy fejlettebb népek esetében az istenkultusz szolgálatában áll. Azon népeknél, amelyek körében a határozott körvonalú papi rend kialakult és hosszabb ideig működött, a szociális szimbolika nagy fejlettségre tett szert. Tehát az írás és a képzőművészetek fejlődését a primitív népek körében azok szakrális jellege biztosította.

A további fejlődés során újabb réteg alakult ki a közösségen belül, ennek célja lett a hatalom gyakorlása, vezetője pedig a fejedelem. A világi és papi fejedelem dualizmusa a primitív népek nagy csoportját jellemzi: a középkori Európát, a XX. századi Mongóliát, az ókori Egyiptomot; mindenesetre elég tágkörű fogalom. A mi szempontunkból annyiban érdemel figyelmet ez az állapot, mert nyomon követi a *művészi dualizmus* is. A papi fejedelem udvarában tovább virágzanak a szakrális képző- és írásbeli művészetek, a világi fejedelem udvarában a laikus művészet alakul ki, amely csak a díszítőművészetekre, elsősorban az iparművészetekre szorítkozik. Ez a kettőség egy közösségen belül is szembeüt, pl. a középkori Európa művészettörténetében; de előfordulhat két egymásra tált de különböző nép esetében is. Pl. Ázsia nagy nomád népei kizárólag a világi iparművészeteket művelik, míg az általuk leigázott földművesnépek a szakrális képzőművészetet.

A fejedelmi udvar lassankint az előbb még szakrális művészeti ágakat is magához vonzza. Először az írás jelképiségét

használja fel, előbb utilitarisztikus (szerződések, törvények), utóbb esztétikai (történetírói, költői) céllal. Lassankint a képzőművészetek is elvesztették szakrális jellegüket és a közösségen belül kialakult egy csoport, amelynek nincs más célja, mint a társadalom intellektuális igényeit kielégíteni. Ez az *intellektuális réteg* foglalja magába a művészeket is, a szociális szimbolika teljes finomságú birtokosait. Művészetünk mai állását csupán akkor érthetjük meg, ha ezen réteget vizsgáljuk meg ilyen szempontból.

Kósa János

FESZÍTŐERŐ A MŰVÉSZETBEN

Broder Christiansen: Die Kunst c. művével kapcsolatban. Felsen-Verlag, Buchenbach i. Br. 1930.

Christiansen a művészetet az ösztönélet látszatának, óvatosabban egy analogonjának tekinti 1909-ben kiadott *Philosophie der Kunst*-jában, mivel megítélése szerint a feszülések és megnyugvások váltakozása csakúgy lényegi jegye a művészetnek, mint az ösztönéletnek. Tétele a várakozás felkeltése után gondolkodóba kell, hogy ejtse a világ és a művészet szabad és átfogó szellemű, elfogulatlan szemlélőjét, mivel az ösztönélet lefolyását a bizonyos fokú állandó változáson s az indítékok és élmények egyszeri benyomásán túl a feszülések sokkal differenciáltabb megnyilatkozása jellemzi, mint amilyet a fogalompar: feszülés-megnyugvás megközelíthet, annál is inkább mert a legkülönbözőbb feszülések kulminálásával beálló megnyugvás is az előzményétől különböző s már és még nem kitörő feszüléstől vibrál, miért is a megélőt époly egészében átjáró élmény, mint az előbbi feszülés, — másrészt gondolkodóba ejt a tétel, mely csak az ösztönülethez hasonlítja a művészetet és a feszülésszempontra a művészet különböző megnyilatkozási területein való egyöntetű alkalmazását ígéri. Christiansen sem 1909 előtt, sem a huszas évek végén, mikor a feszülés gondolatát új rendszerének alapjává tette, nem látta gondolatmenetének felvázolt és más alapvető hibáit: — szemlélete nem volt eléggé eleven és problémakutató, hogy meglássa fogyatékoságait és idegen alkotóelemeinek önálló lehetőségét, így mindenekelőtt a schopenhaueri indítás tágításra, sőt áttörésre váró korlátait, mert a feszülés szempontjával meg lehet a művészet értékadó lényegét, valamint létrejöttét és hatását közelíteni, ki lehet alakítani egy életerős, felfedező világkép elméleti rendszeres vetületét, — de nemcsak az ösztönülethez vagy, mint új művében tette Schopenhauerre hivatkozással, az élethez általában, hanem a világhoz kellett volna a művészetet eleven, szinte a mozgás-

banlevés látszatát keltő hatásáért hasonlítania, meg kellett volna állapítania, hogy mi a jelentősége e hasonlóságnak a művészet alkotásában és szemléletében, vagyis a művészet fokozottan életszerű benső életében a művészet többé-kevésbé megközelített célját kellett volna látnia, szóval a feszülésnek nemcsak a műalkotásban való valamilyen, szinte szükségképi meglétét kellett volna megállapítania, hanem értékdőntő jelentőségét is és végül meg kellett volna jelölnie a feszülés némely különböző indítékát és módozatát a művészet különböző megnyilatkozási területei szerint.

A nyugvó kiterjedés kiszámítatlanul adódó mozzanatainak összefoglaló látványában a felfedező szemlélet époly átütő erejével kellett volna látnia a feszülést, mint az élet folyamatainak ritmikus változásaiban, az élet szinte egyenértékű folyományát, — ennek a világ egészére kiterjedő hasonlításnak az alapján az ösztönélet feszüléseit különösképp az időbeli művészetekével és a táj feszülési rendjét különösképp a képzőművészeti alkotásokéval szembesíthette volna, jöllehet a világ jelenségeiben és folyamataiban észlelhető „feszülés“ a létrehozó konkrét individuáció végett általában is hasonlítható a művészetben általában megmutatkozó feszítőerőhöz és ép ez a lényegesen indokolt hasonlítási lehetőség az alapja a világot és a művészet minden területét átfogó értékelismerő, lényeglátó művészi szemléletnek. Christiansen ugyan hangsúlyozza a műalkotás minden ízében és egészében konkrét voltát, de nem győz meg afelől, hogy a konkrét műalkotás jelentésének tudatában lenne, mert a műalkotás konkrét voltát csakúgy általános érvényűnek fogalmazza, mint a feszüléssel való telítettséget s a részekben és egészében egyénszerű megjelenést sem az alkotás értékfokáival, sem a feszítőerejével nem hozza kapcsolatba. Kapcsolat nélkül — jelentés nélkül állanak nála az egymásrautaló fogalmak, melyekkel a művészet sokrétű, étellel telített jelenségeit is meg lehetett volna közelítenie, — pontosabban a konkrét individuációt épencsak alkalmilag említi, érthető tehát, hogy a feszülés is csak a műalkotás puszta jellemzője nála, mivel nem látja, hogy mindenekelőtt a konkrét individuáció által, a részről-részre mást bizonyos fokig másszerűen s más hangsúllyal fogalmazó mű többé-kevésbé diszsonáns, csak egyszer adott s tünemény igényével fellépő egészéért jön létre a feszülés és a feszülés és az érték az individuáció fokával nő. Az egyéniség és a feszülés e benső összefüggését a táj vagy a testek bármely térbeli viszonya épúgy felmutatja mint bármely műalkotás, olyannyira, hogy pl. a táj formai gazdagságával, sokféleségével, az összefüggések, a mélység és a tér bizonytalanságaival, a látványában rejlő szilhuette lényegét emlékenmaradóan összefoglaló többé-

kevésbé nagyvonalú, megkapó és vibráló különösségével a szemléletéből kialakítható műalkotások lehető értékskaláját is megadja; — ezért az értékdőntő jelentőségéért lett volna az elemek egyénisége és feszítőereje korrelációjának a meglátása és tudatosítása alapvetően fontos a művészi szemlélet teljes világképenek a kialakításánál és lett volna a táj és a műalkotás, mindenekelőtt a képzőművészeti műalkotás lényegi rokonsága további felismerésekre ösztönző. Azonban Christiansen a tájat ép a művészet alkotása és az elmélethez vezető művészi szemlélet számára való jelentésében nem látta, mintahogy egyáltalán nem látta a művészet és a művészi szemlélet értékdőntő mozzanatait, olyannyira hogy az értékelés kérdését még csak fel sem vetette, számára csak a műalkotás volt eléggé megformált, előkészített, nézőpontját határozottan felmutató — s irodalmán át megközelíthető ahhoz, hogy „esztétikai szemlélet” tárgya legyen, — s ahogy a táj és minden eleven műalkotás pl. a laikus számára látszólagos ellentét: Picasso, Leger, Miro stb. alkotásai sokféle mozzanatának határozott és egyben bizonytalannak tetsző kapcsolatai között mutatkozó feszülés hasonlóságának a vizsgálata kiesik a rendszeréből, úgy s ugyanazon okból tulajdonkép a beléerőltetett feszülés-fogalom is idegen a szemléletétől, amire reámutat a tény is, hogy a feszülés egyfelől a megnyugvás kényszerfogalmával alkot egységet, másfelől az elemek egymásbacsendülése (Stil, Gleichklang, Generallnener) a párja és Christiansen hamis játékot úz a feszítőerő fogalmával, amikor látszólag rendszere központjába állítja, jóllehet a szemléletében az egyöntetűség szerepe a döntő. Egyáltalán miért és mily alapon beszél Christiansen a feszülésről? — Indítékaiban és vonatkozásaiban nem vizsgálja, fogalmát nem határozza meg: a feszülés számára épen csak létezik, — a feszülés teleológiai és művészetlogikai jelentésének a feltárását ígéri — valójában azonban jobbára kis egységek feszüléseinek a vizsgálatára szorítkozik és alig lépi túl a közhelyek határát; legjobb vizsgálatainál: a mondatok és verssorok lejtéséről és feszüléséről Walzel többet mond a szerényebb megjelölés: „Numerus” alatt. (L. Gehalt und Gestalt.)

A feszülés fogalma csak annak a rendszernek lehet éltető magva, amely szemléleti alapjában jelleget adón öleli fel mindazokat a mozzanatokot, melyek a valóságos, folyamatá váló, sőt folyamatokat indító feszítőerőt, valamint a látszólagos, pusztán eleven hatást keltőt a történetekben, a jelenségeken és szemléletünkben vagy legalább a szemléletünkben és alkotásainkban létrehozzák: így e szemlélet a szenvedélyek lefolyását és kifejeződéseit, a mozgás indítékait és látszatát, az egyéni elemek gazdag és különleges differenciálódását, fokozott él-

ményjellegét, a szemlélt adottságban rejlő életszerűség valamilyen, sőt lehetőleg többféle lényegi fokozásának, mindenekelőtt a szellem alakító erejével való fokozásának a lehető módozatait kutatja és alakítja benső képpé — esetleg műalkotássá is a megformálatlan valóság és a művészet számára elérhető egész területén, oly oknyomozó céltudatossággal és rugékonysággal, hogy minden jelenséggel szembeállítja a feszítőerő és az érték c jelenség számára lehető felismert egész skáláját, mert e kettő: a csak benső vagy ki is vetített látvány lehető eleven és nagyfokú feszítőereje és nagyvonalú önéletének értéke egyet jelent számára: a művészi szemlélet és alkotás végső célját. Vagyis a feszítőerő minden oldalról átgondolt és megélt gondolata telített és határozott világképet jelent a pusztán meglátó szemlélőnek és az alkotónak egyaránt, oly világképet, melyben az épen szóba jövő alsó fokon a formálatlan valóságban és a művészet terén egyaránt a csekély individuációval, műalkotás esetén szellemi szervező erő hijján csekély individuációval szenvtelen, alig élő lanyha feszülés esetei állnak, pl. nagykiterjedésű mező érdektelen világítás mellett, előterében fák és élő alakok hijján vagy másrésztől a jobb értelemben vett akadémia, mondjuk Réti s — felsőfokán azok a művek, melyeken az előbb sehol nem létezett egységet meglátó szellem alakítóereje a legkülönbözőbb oldalról végsőig és a szellemiség jegyét a legkülönváltóbbra fokozza a motívumokban rejlő összes különéltre váró adottságokat. A fokozódó elevenségével növekvő felfedező erő meglátó, áttekintő és összegező bizonyossága az egyéni, szabadságában következetes és önmagáért felelő merész értékelés alapja s ez a szemléleti önállóság és rugalmasság egyrészt a valóban művészi világszemlélet kritériuma általában, másrészt különösképp a feszülés kérdéseggyüttesére épített rendszer és a rendszerező értékének éltetője és eldöntője.

Christiansen példái között Grünwald Keresztfeszítésén és Cézanne egy csendéletén kívül egy oly mű sem szerepel, melyen nagy, férfias feszítőerő és a szellem lényegönéletre hívó ereje nyilvánulna meg, ellenben annál több olyan, mely nem a feszítőerőre, hanem a túlsúlyban maradt egyöntetűségre, nem a nagy művészetre, hanem a jó vagy jobb középserre, a mesteriségre példa s Christiansen azon a szemléleti alapon méri Buscht Rembrandthoz, mint tagadja a feszítőerő szemszögéből való értékelés lehetőségét az indokolással, hogy vannak jelentéktelen művek nagy feszítőerővel; feszítőerőről beszél és effektusra gondol. A portrait a „par excellence művészet“ és ezért nem jön nála szóba Bosch, Breughel, Giotto, Michelangelo, Tintoretto, Greco ..., Van Gogh, Matisse ... Christiansen két feszültséget vizsgál egy szemponttal: a műalkotás által a szemlélőben kelte-

tet, s ennek menetét minden művészetnél feszültséggel kezdődőnek és megnyugvással végződőnek tartja, ami esetenként két-séges, a baj mégis ott kezdődik, hogy a „minéműségi“ (qualitativ) feszültséget is a feszültség-menyugvás fogalom párral kíséri meg körülírni, miáltal szükségképen önkényes és sematizáló, következésképp hasznavehetetlen megállapításokhoz jut s ahogy általában nem jelölte meg a feszülésnek a gazdag és nagyvonalú individuációval való összefüggését, úgy a sorsalakító irodalmi művekben pl. még fő típusaiban sem látja a sors alakulására különösképp irányuló emberi érdeklődésünk vezetésére, növelésére, elmélyítésére és átvilágítására szolgáló elemek sajátos feszítő hatását és rendszerét.*

A kritika folytatható s mivel Christiansen sikertelen rendszerkísérlete határozott hovátartozást mutat, az újabb művészeti irodalom talán legmeddőbb irányához: a wölfflini stílus-„kutatáshoz“, feltűnő fogyatékságaival erősíti bennem a fel-fogást, hogy csak határozott művészi szemlélettel, tudatosan tisztázott érték-skálával: határozott értékeléssel lehet a műalkotások, a művészet jelentőségét és így célját megközelíteni. Mert, amit az általánosító, sűrítő stílusleírás nyújt, az nem a művészetre, hanem a mellette mutatkozó sémára vonatkozik, mivel az érték-döntő individuáció minden műben, melyben egyáltalán jelentkezik, fokozata arányában annyira más hozammal kerül szembe a kollektív elemmel, hogy másként mint a műben van, aligha vagy legfeljebb más művészettel pl. egy festmény hozama lirával közelíthető meg valamelyest, az individuációk hozama pedig, akárcsak egy stíluson pl. a barokkon belül sem összegezhető, általánosítható a körülírásban való megsemmisítés nélkül. Vagyis a „stíluskutató“ szükségképen kerüli a legjelentősebb alkotásokat, elméleti tekintetből közönyös a műalkotás jelentőségével szemben s elfedi maga és elfogadója elől a művészet lényegét, mely a műtárgy jelentősége arányában szabadul az individuáción különválóvá, minél tisztábban mutatkozik meg, annál gazdagabban és szerterobbanóbban egyéni, annál kevésbé vonható a stílus kategóriái alá, miért is még a stílusleírás adaequat elméletével: a relativizmussal is, még inkább a bemutatás nagyobb lehetőségeivel szemben lemondást, megalkuvást, az elítélés kerülését jelenti, hogy a „stíluskutató“ példái javarészt a jó középszerből és nem a legsekélyesebb maniristáktól veszi, kiknek művei a stílust az esetről-esetre egyéni individuá-

* Az irodalmi mű feszüléseiről lásd: Az irodalmi mű végső eseményeinek előkészítése c. dolgozatomat: Debreceni Szemle, 1936. első szám. Külön is: Debrecen, 1936. Eggenberger bizománya. Az érték-döntő feszítőerőről is szól: Die Vorausdeutung in der Dichtung c. közeljövőben megjelenő német értekezésem.

ció hijján a legtisztábban mutatják. Ez az irány, Fritz Strich is, nélkülözi a művészi szemlélet próbakövét: a mindenkori jelen legproblématisabb, mert legelevenebb művészetéhez való tudatos megértő állásfoglalást, szükségképen menekül tehát a művészet valóságos kérdései elől a mult másod-, vagy harmadrendű művészeinél gáttalanul észlelhető álproblémákhoz, egy-két érdektelen leírason nem jut túl, nem juthat túl, mert vagy meg kell másítania minden új művében az előbbi sématis fogalmi képet, vagy bele kell nyugodnia a meddő változhatatlanságba: — nem lehet világképe eleven, mert nem veti fel a legfőbb, az első kérdést és származékait: művészet-e, ha igen mily nagyvonalúan és miért az egy-egy műalkotás? E kérdésfelvetés feleleteihez a mindenkori jelennel a mult és a jelen felől gyarapodó és egyre más szempontból problematikus egész művészeti anyag kötetlen, a műalkotások egyéni alkatának és jelentősége kritériumainak a legmesszebbre menő vizsgálata kell; a vizsgálat a jelen ösztönzéseivel és kérdésfeladásaival kell, hogy haladjon a mult felé, mindig a lényegest, az individuációban mindig változó, de mindig a stílus korlátait szétfeszítő művészi erőt véve figyelembe, — új meglátással, új kérdésfelvetéssel vagy máskor megnyugvással térhet vissza a multtól a jelenhez és innen ismét a multhoz — a valószínűséggel, hogy a könyörtelen önkritika után maradó megállapításai a művészetre vonatkoznak és ismerete tisztázásához járulnak.

A rendszer pedig, mely az értékelést helyezi vizsgálódásai központjába és főszempontjának az individuáció és a feszülés fokát tekinti, elengedhetlen, hogy hangsúlyozza a következő mozzanatokat: a) Minden műtárgyon két egymást átható individuáció és feszülés különböztetendő meg: a stílus többé-kevésbé öröklött, kollektívá vált individuáló és feszítő módja és a csak e műtárgyon megnyilvánuló valóságos, egyedi individuáció és feszítőerő. Azonban akár az individuáció, akár a feszítőerő két egymást átjáró összetevőjét választjuk szét az érzékletes, megsejtő és egyben okadatoló szemléletben az értékelés tudatosítása végett, mindig csak a műtárgy egyéni individuációja és feszültsége számít a műtárgy értéke és ennek felismerése szempontjából. A stílus kollektív, öröklött, kevésbé változott individuáló és feszítő módja mint sématis, a műtárgyak bőséges együttesében közös, többé-kevésbé merev rendszer, mint *bonne à tout* formálási mód vonható el egy-egy műtárgyból vagy azok együtteséből; miből láthatni, hogy mily sekélyes a „kutatás“, mely e külsőséges élettelen módra veti figyelmét, jóllehet az, ami a műtárgyban a stílussal mindig más-más módon ütköző, attól eltérő, azt megkerülő, a szó formuláiba differenciáltsága miatt semmiképp nem fogható, bizonytalan és nyug-

talanító, a műtárgyon más-más inditékkel elosztott, ami minden számítását áthúz: az egyszeri szerves hozam a műtárgy értékjelölő egyénisége; — ha ez hiányzik, nem feszül külön étellel a stílus ellen, annak elemző elvonása után nem vagy alig éli külön életét, akkor a műtárgy merőben külsőséges, formalisztikus, — kiesik a művészet köréből. Viszont, ha a műtárgy valóban jelentős, akkor az egyénisége dominál, az áttöri az öröklött stílus lehetőségeit és oly gazdag szerveződést képez, hogy külsőségei a leghatározottabb sajátosság dacára s ép e sajátosság sokrétűsége miatt nem foglalhatók össze maradéktalanul stílusfogalomba. Ez a mindenestre csak különös fogékonysággal elérhető benső individuáció, feszülési mód és feszítőerő: a művész alkotásonként többé-kevésbé megváltozó önarcképe, a motivumok adottságai fölé, részben belőlük kiszabadított, más-más, zenére vagy lírára emlékeztető élő többlet az igényes és komolyan vendő kutatás témája. A műalkotás — önarckép vagy akár művészet — önarckép tétel értelmében viszont a mindenkori jelen többet nyújt a multnál meglátáslehetőségekben, és heurisztikus szempontokban.

b) A stílus és a műtárgyanként egyéni individuáció egymás ellen feszüléséből következik, hogy a művésznél a domináló individuáció fokról-fokra áttöri a részben öröklött és egyénileg alakított stílust úgy, hogy amennyiben egy-egy alkotásából az ellentét: stílus-individuáció kiélezésével többé-kevésbé merev rendszerként is elvonható a stílus, az a művésznél művenként lassan, de állandóan változó. A stílus a művész kitörő egyéni életképző ereje: önállósága és gazdagsága arányában nem merev rendszer egy-egy művén belül sem, olyannyira, hogy pl. Michelangelonak, Cézannének mondhatni nincs stílusa. A stílus tulajdonképeni megalkotói a művésznél domináló individuációnak csak a többé-kevésbé létező stílusáig jutó, azt többé-kevésbé racionális rendszerré „szabadító“ követők. Mivel pedig a stílus létrejötté a fokról-fokra megmerevedés folyamata, maga a stílus e folyamat fokonként sematikusabb eredője; az érdemleges stílus kutatás is szükségképen történeti s nem időtlenné merevítő: a sémát még sématicusabbá fokozó s ez a már most problémák elé állított stílus kutatás époly kevésbé nélkülözheti az értékelést, annak átfogó szemléleti alapját, a hozzá szükséges szellemi rugékonyságot és szempontjait, mint az individuáció kutatása, vagy az elméleti rendszer.

c) Az áttekintő és széttagoló, fogékony és ítélőképes szemlélet támadásait álló sokrétűség és mélység: a sokfelől meglátott adottságok és lehetőségek más-más sajátosságát és ingerét elevenen őrző és egymásravező individuáció és feszítőerő: az érzéletes és problémátikus szellemi többlet a nyugtalanítás

állandóságának az arányában határozza meg a műtárgy értékét. Minél több felől vet fel a műtárgy érzékletes kérdéseket, s minél tovább kényszerít új meg új szemléleti központokból, határuk elevenségéért mondhatni élményközpontokból való új meg új áttekintésre és átértékelésre, s minél vibrálóbban és feledhetlenebbül egyéni szilhuettel marad meg az emlékképe, annál gazdagabban nagyvonalú, annál jelentősebb.

d) A szóbanforgó értékeldöntő jegyek után kutató vizsgáltnak csakúgy ki kell terjedni a műtárgy kisebb-nagyobb differenciált egységeinek egymáshoz kötésére, mint az egységek egymásraviszonyítására. A végső lehetőséggel való következetes szembenézés, valamint e szembenézés elől való menekvés épúgy megmutatkozik a férifas tagoláson vagy elérzékenyülő összehangoláson, mint a viszonyítás töretlenül eleven hatású elemeinek vagy az elkendőzött életűeknek az egymásrafeszítésén.

Ezek a legáltalánosabb vonatkozásaikban fogalmazott alapelvek szerintem a művészet minden területén (festészet, szobrászat stb.), egyaránt érvényesek. A várt rendszer pedig akárcsak a gazdag életet élő műalkotás, akkor mutatja fel a megkívánt értéket, ha megállapításai minden elemének különéltre hívásával az egészre és azon túlra utal az egymásravitkozottatás kapcsoló, megsejtető és gondolatébresztő erejével.

Gerlőtei Jenő

AZ ÉPÍTŐMŰVÉSZET MINT A KOLLEKTÍV ESZMÉNY MEGJELENÍTŐJE

A Walzel által megpendített szellemtörténeti elv mellett, vagyis a művészetek kölcsönös megvilágítása („wechselseitige Erhellung der Künste“) mellett — talán mondhatnánk helyébe — újabban erősen tért nyer az a sajátos művészettudományi fölfogás, amely az egyes művészetágak különleges struktúráját hangsúlyozza: abból indul ki. Eszerint a művészet nyelv ugyan, de minden művészetág sajátosan más nyelv. Mások a költő, a festő, a zenész, az építész problémái. Az embernek és a világnak különleges oldalai, érintkezési pontjai nyilvánulnak meg mindegyikben. Alig van meggyőzőbb érv emellett a fölfogás mellett, mint az építészet a maga sajátos problémáival, éppen, mert kétségtelen, hogy talán valamennyi művészetnél jellemzőbbek alkotásai a korszellemre. Nem lesz tehát érdektelen a hazai közönség számára az építészetnek ezt a különálló művészetbölcséletét közvetíteni, amelynek legnevesebb képviselői közül a modern építészet kicsit agresszív, de mindenesetre termékeny előharcosa, a svéd Erik Lallersted a XIX. század építészettörténetével összehasonlítva mutatta be a modern törekvéseket és az

ezzel kapcsolatban fölmerülő új problémákat. Az építészetesztétikát az új stílus nagyon nehéz föladattal terhelte, mert hiszen bölcséleti szintézis alá kell vonnia lassanként a céltkereső forradalmi jelenségeket is. E tekintetben a jövő kutatásai Le Corbusier-nek, a modern építészet esztétikaellenes teoretikusának fognak a legtöbbet köszönni, akinek már több mint tíz kötetre terjedő elméleti munkássága és ezek között is leginkább az *Esprit Nouveau*-ban, ebben a bátorszellemű esztétikai folyóiratban megjelent higgadtszavú cikkei a történeti építőművészet bölcséletére nézve is termékeny gondolatokat tartalmaznak. A problémákat bizonyos rendszerre kerékítette ki Czenfant, a kicsit dilettáns, de nagyon tehetséges látnok szemével látta meg az architektúra sajátságait a többi műfajjal szemben és azokat, ha nem is tudatosan, művészetszociológiai okokra vezette vissza.

A szellem valóságai az idő sodrában új és új változatokban tárulnak a multbaámuló szemek elé. A távolsággal egyre jobban sűrűsödő homályba mind mélyebben hatol a műtörténész sóvár tekintete. Felfedez sok okot és okozatot. Nagy vonásai-ban előttünk áll az építészet egész fejlődésmenete; az átmenetek tiszta genetikájából örömmel olvashatjuk ki az új stílus lassan kitermő jegyeit. Világosan kivehetők az átmenetek. A kötelező, a természetszerűen következő fejlődés átmeneti stílus-tényezői érthetően magyarázzák az egymásból és egymásba folyó formanyelv változásait.

Az új alakulásnál, a születő új építészetnél ez a kimutatható külsődleges átmenet úgy látszik hiányzik. Ez önkénytelenül meg-gondolásra késztet. Az architektonikus művészet a mult folyamán örökké a hagyomány gazdag emlőjén nevelkedett, új irányú fantáziamozgalmait mindig a meglévő tanulságaiból indította út-nak. A képzelet rászállt a látott épületre és szinte ez a meglévő ihlette meg az alkotó elmét, kiváltva belőle a nemesítés, a töké-letesítés, egyszerűsítés teremtő alakító vágyat. Ez a tökéletesí-tés vezet az új stílushoz, gyorsabban vagy lassabban, aszerint hogy az alkotó merészebb vagy célszerűségi szempontokat kö-vetve alkalmazkodó. A művész többnyire önkénytelenül a megl-levőhöz nyúl és ezt igyekszik az új követelményekhez alkal-mazni. Milyen világos átmenet-szakokat figyelhetünk meg így a románból a gótbá. És milyen tisztán beszélnek például a Loire-menti kastélyok gótikus magjai reneszánszba fejlődés fokozatos átmenetéről! A hagyomány szent termékenysége adott ösztönzést a tehetségnek. A mult vívmányait egészségesen fölhasználva remekműveket alkothatott anélkül hogy az ori-ginalitás követelményét a legkisebb mértékben is megsértette volna. És ez — a tehetségnek a kibetonozott repülőtérről való felszállása — eltartott egészen a közelmúltig. (A XIX. század

végén az eklekticizmus és a XX. század elején a szecesszió idejében annyira megtetszett a kibetonozott repülőtér, hogy föl se repültek róla, nem akarták feláldozni a síma cementen való szaladgálást a biznytalan repülésért.)

A most vajúdo, sőt már a megszületés stádiumában lévő építészet repülői újat mertek. Annyira újat, hogy göröngyről szálltak fel és nem használtak régi utakat. A meglévő már olyan kényelmetlenül kényelmes volt, hogy feszélyezte a széles szárnyakat. Elindult egy új forma, anélkül hogy valamit is fölhasznált volna a régiből. Más volt teljesen az akarás, a célok minden eddigőtől elütöek, szinte velük ellentétesek. A hagyományt kiütötte a nyeregből a forradalom. Új tere nyílt a képzeletnek, más utat kellett megtenni az életnek. Kinyitotta a zsilipeket s zuhatagban árasztotta a termő értékek csíráit. A hagyomány nem kötött, az előzmény nem irányított, hiányzott minden kiindulási alap. Ami szilárd pont volt, az mind új bázisnak bizonyult, a magára maradt alkotóképesség alapozta meg önmagának: az új arcú művészet születésénél egy látszólag hideg szívű prózai bába segédkezett, a Sachlicheit (célszerűség). A forradalom elhagy mindent, ami régi (nem tartozik a forradalom lélektanához, hogy azt le is rombolja) és teljesen új életet kezd. A nagy teremő tébolyok, a szent megszállottság boldog korszaka ez, a tehetségek lángolásának szabad tüze, amely szintén remekműveket ad.

Sokan vitatják azt, hogy a modern építészet, művészetforradalom eredménye, mint látni fogjuk, ebben igazuk is van. De csak azért, mert a szót magát rosszul értelmezik. A forradalom a fejlődés, a természetes fejlődés egy formája, eszköze az előrehaladásnak. Beleilleszkedik a folyamatos organizmusba, ennek egyik állomása. Az igazi forradalom célja a gyors és radikális építés, áttörés a megmerevedett formákon. Munkája lényegében pozitív: ha negatív lenne, célt tévesztene, meddővé válna.

Vannak, akik régibb művészeti korszakokban keresnek analógiákat s ezeket jelölik meg a mai építőművészet forrásaiul. Így az egyiptomi művészet sikkkompozíciós merev architektonikáját és az ókeresztény bazilikaépítészet puritán egyszerűségét. Ezek a meg gondolások egészen tévesek. A két kort elválasztó hatalmas távolság szinte lehetetlenné teszi ennek még csak a feltételezését is. — Igaz, hogy a reneszansz is sok elemet vett át a nagy időtávolságból kisértő antikból, de ez az átvétel mindenkor jobban csak technikai természetű (ornamentika). Lényegileg, szerkezetileg, ideológiailag a reneszansz építészete elvitathatatlanul az előző kor folytatása, bele illeszkedik egy pontrólpontra haladó sorba. Aki ilyen messze korban és a külső jegyek figyelembe vételével akar összefüggést találni, az nincs tisztá-

ban az építőművészet lényegével, szellemi szerepével. — A képzőművészeteknél általában beszélnek külső konturos stílusról és belső mondanivalókkal terhes formáról. Mint például a szobrászatnál, ahol már magának az anyagnak a megválasztásánál is ennek szempontnak kell döntően befolyásolni a művészt. Ha bronzot választ, úgy a lazább kompozícióban széttáruló alakok mozgási energiáját fogja kifejezni. Ha márványtomb méhéből fejt ki munkáját, belső érzésváltozások nehéz statikáját érzékelteti. Egészen más az építészet világa. Itt mindig a belső lényeg tág szellemét kell figyelembe venni, meglátni a széles felületmozgások ideológiáját. Az architektúra a tektonikus térábrázolás belső összetartozása, tér-ritmikára átfogalmazott szellemi mozgás. Annak, aki az építészettel akar foglalkozni és akiben él a nagyszerű közsimbolumok megépítésének vágya, meg kell tanulnia három dimenzióban gondolkodni és érezni. Meg kell tanulnia a térviszonyok nyelvét, a téregységek mondanivalóját. Ha tudatosul bennünk a tény, hogy az építőművészet térelfoglalás, térhatárolás, a szélesség-magasság-mélység egybeölelésének vágya, eszünkbe sem juthat a ma építészetének lelkületét a Kr. e.-i II. évezred kétségbeesett halhatatlanság-hajszolásával, vagy az első keresztény idők befelé, a lélek világába forduló egyszerűségével összehasonlítani. A belső szerkezetekben rejlő gondolatok, de maguk a belső szerkezetek is olyannyira más térhasznulásokban *beszélnek a kor szellemét*, hogy a véletlen és nagyon kétséges külső elemeiken kívül semmivel sem utalnak egymásra.

Azok azonban, akik minden élet előfeltételének tekintik, nem tudtak belenyugodni az új építészet előzmény nélküli formái és belső sajátosságaiba, s így kénytelenek voltak hamis logikát konstruálni. Így született meg a tétel, hogy a modern architektúra megnyilvánulása, célja, akarása beleesik abba a fejlődésvonalba, amely a múlt század közepén az impresszionizmussal kezdődik és a nagy újítók aktivitásával halad végig az expresszionizmuson, a térelemekkel játszó kubizmuson a konstruktivizmusig. Hogy a problémakutatás ilyen iránya teljesen téves, talán nem is kell bővebben magyarázni. Az építőművészet életét egy teljesen más műfaj, a festészet történetéből magyarázni, csak a csapongó fantázia önkényeskedésével lehet. Az architektúra élete olyan szerves egész, annyira önmagában lezárt élet, hogy minden állomása csak az önmaga útján lehetséges. Vargabetűket semmiféle behatásra nem tesz.

E kérdés fölvetődése azonban még sincs minden érdek hiján. Hiszen a műtörténet századokra visszanyúló folyamában elég indok akad arra, hogy a képzőművészeteket együtt tárgyaljuk. A fejlődés menetében a szoros együttműködés következményeképp az egymásra hatás esetlegességét vizsgálni kell. Az

architektúra zsúfolt műélvezetéhez hozzá tartozik a kőorganizmusba szorosan bekapcsolódó pikturális hatás és a plasztika élet-képletesége. A nagyszerű egység három gráciája együttes hatással ringatja el a bámulót; gazdagabban árnyalja az élvező mosolyt. A művészi mult csodás példái tanúskodnak szoros egységükről, s ezt azután az elragadtatott műélvező a norma erejével kényszeríti rá jelen alkotóira. Így jutott el az építőművészet legújabban a kötelező faliképfestéshez és a sokszor kényszeredett plasztikai dekorációhoz. Így jelentek meg bérházainkon az oly indokolatlan, túlméretezett bronz monstrok, amelyek csak a legritkább esetben kapcsolódtak bele az épület szervezetébe. Az építészetnek a festéssel — kisebb mértékben a szobrászattal — való együttes jelenkezésében nincs semmi szükségképi. Még csak azt se lehet mondani, hogy szoros együttműködésük szerves benső kapcsolatot teremt közöttük. Nem! A műtörténet ugyan egymásba öelve tárja fel a szépművéség remekeit, de nem tanúskodik eszmei egységükről, csak arról, hogy a korokban az egyházi művészeteken lévén a hangsúly, a templom volt a teremtő fantázia szárnyalásának legméltóbb helye. (Az összmegjelenés ugyanis általában inkább a szakrális művészetet jellemzi; a világi művészet innen vette át inkább szokáshatása alatt, mintsem meggyőződésből.) Hisz, hogy csak egyet említsünk, a három képzőművészet együttes emlékei többnyire nem is egy időből valók, a freskódíszítés sokszor majd egy századdal később követi az architektonikus megoldást, a tervezésnél pedig a mester csak a legritkább esetben gondolt a különböző elemek együtteséből előálló összbenyomásra. Az építésnél a térkompozíció a kizárólagos diktátor; a freskó és a plasztika csak mint dekoráció jutott szerephez, a kellemesebb, de nem teljesebb hatás elérésére. Akik a közös megjelenés egyseges eszméjét felállították, azok, az újabb keletű összművészetelmélet ösztönös apostolai voltak és elfelejtették alaposan megvizsgálni a valóságot. A legnagyobb baj az, hogy az így csokorba kötött művészetek más és más struktúrájúak, más teljesebb a jellegük: az építészeté különbözik a festészetétől és a szobrászatétól. A piktúra és a plasztika az egyéni lélekmozgások hű tolmácsa. Boldog levetkőzés a problématerhes művész számára: individuális művészet. Az építészet viszont a korhangulat, a tömegakarát és a közösségsszellem kövülete. A közképletté emelkedő művész „Kuss der ganzen Welt“-je, s így kollektív művészet. Mily csodás példa erre Michelangelo, aki festészetében és képfaragásában a legindividuálisabb művész, mint építész azonban *a kor hű kifejezője*, a barokkbalendülő reneszansz tolmácsa, aki — ha új stílusjegyekkel tört is a jövőbe — lényegileg általános tömeggondolatot adott.

„Jede Hauptzeit hat ihren Stil hinterlassen in der Baukunst...“ — mondta Karl Friedrich Schinkel így állapítva meg ösztönösen az építészet korábrázoló hivatását és jellegét. Az építészet már megvalósításában is kollektív művészet. Sokak összefogása emeli a csupasz földből feltörő tömegek harmóniáját; sok parány rakosgatja össze munkáját, mint apró szemcséket, hogy az óriás test zengő statikáját megteremtse. Igaz, hogy ezzel szemben a terv, az eszme egyé vagy keveseké: az egyéné. Ez cáfolata lehetne annak, amit eddig mondtunk, ha az individuális alapvetés ellenére nem a kor hangulatát, a tömegalakította ideológiát szolgálná. Az építőművész nem annyira kényszerűségből, hanem azáltal, mert arra vágyik, hogy a feladat nagyszerűségében méltóvá legyen, fölemelkedik a közszellem tágabb régióiba és beleilleszkedve ebbe hozzá hasonulva, a térben fogalmazza meg az egyetemes élet gondolatait.

A tervező művész az embersűrűség mentalitását adja viszza. Átveszi a tömeg-erdő belső susogását és a nagy dinamikájú közönségnek megfelelő formában valósítja meg a köz-érzést. A csöpp individumokból összetevődő egyetemességet híven és méltón csak a három dimenzió tág feltárása ábrázolhatja, csak az egyedi fölé emelkedő, a monumentális architektúra adhat viszonylagosan teljes kifejezést az embersokaság belső világáról. Az egyéni lélekmozgás és gondolatvilág nem érvényesülhet az építészetben, a térkompozíció nem lehet az egyes belsőjének szimboluma, még ha oly nagy zseni is ez a tervező, mert az egyéniség egocentrikus érzése soha nem tölthet be akkora teret, hogy azt a legkisebb villa méretei is túl ne szárnyalják. A számtalan sok kis egyén kollektív érzés-fascésére van szükség, hogy a tér-élet súlyos nyelvezetét elbirja.

Borromini azt mondja ugyan, hogy épülethomlokzataiba mindenkor belevitte pillanatnyi érzelmi életét; művei kialakításában nagy szerepe van belső élete viharzásainak s ezek döntően befolyásolták a tektonikus konstrukció külső képét. De ha megpróbáljuk ellenőrizni Borromini kijelentését s elemezzük műveit, a legtüzetesebb kutatásra is csak az általános olasz barokkszellem eszméit olvashatjuk le, a XVII. század Itáliájának új formavilágát akaró és a patetikusat kedvelő terhes keresését. És hogy mégis van egy sajátos Borromini-homlokzat, az csupán egy általános építészeti tulajdonságnak, a nemesebb értelemben vett modorosságának a következménye, amely egy bizonyos számú, a művésznak kedves formai elem megismétléséből származik.

Az építőművész a stíluson belül tehet *formai* változtatásokat, találékonyságát kiélheti az architektúra külső jegyeinek a variálásában, de fantáziájának legszélesebb csapongása ellenére

sem vetkőzhetik ki a korstílusból. Zsenije erejével, siettetheti a vajúdó formanyelv megszületését, de mindig csak akkor, ha már a kor szelleme megérlelte azt az eszmét... s amikor már a közösségi szellem már előre megtette az utat, amelyet ő számára megrajzolni vél. Az építész nyomon követi az eszmevilág alakulását, a meglevőt vetíti a térbe. A festészet, a szobrászat még alig ködlő hangulatot is megjeleníthet, alakíthatja a világnézetet: előtte járhat a kollektívnek. *Az architektonikus stílus szociológiai feltételek következménye*, a társadalmi életfunkció befolyásoltja, sőt teremtménye. Mindig a köz kifejezője. *Az építészet a társadalomnak*, mint egységes élet-képletnek a művészete.

Természetes kérdésként vetődik tehát fel itt az individuumnak, a tervezőnek és a kifejezett egyetemes szellemnek az együttműködéséből származó paradoxon: vajjon az emberi pszichológia törvényei nem zárják-e ki az abszolút kollektív művészet létét? Nem kényszeríti-e rá magát belső egyéni érzelmeivel az alkotó individuum a közösség anyagban realizált gondolatára?

Nem! Az építészet magas szárnyalású és széles akarású dinamikája összekapcsolódva a megvalósított forma lenyügöző statikájával mindig és makulátlanul a kollektívumot adja. A trszcendensbe lendült középkor plasztikája a túlvilágit kereső, égbe fordult egyéniség sokszor megfoghatatlan elvágyódása a földről, az érthetetlenül elnyult alakok nehéz görbületű szögletessége a valóságtól elszakadó törekvés nem intellektuális, hanem ösztönös megnyilvánulása. A személyi extázis exaltált pátosza gyakran ragadja az aligsejtés ködfelhőibe a művészt. Ezzel szemben az építészet még a gótika legfellengzősebb mentalitásának az elfinomultságában is az őt kiteremtő kor szellemének racionális valósága, a lélekegyedekből óriássá nőtt korhangulat hasonlókép transzcendentális mentalitásának térképésben hű megfogalmazása. Szemben a szobrász egyéni ösztönösségével, amely esetleg csak önmaga előtt világos, az építészet mindig a tömeg korszellemmé magasuló világfelfogásának testritmikából leolvasható gondolatvilága.

Igy lesz az építész az egyetlen művész, aki maradéktalanul ki tudja fejezni a korát, társadalmának egységes mentalitását, a közösség tömegpszichológiai törvények szerint egységgé szövődő érzés-birodalmát. Talán csak a zenész az, aki munkáinak egyes epizódyszerű föllendülésében érzékeltetni tudja a szociológiai gondolatkomplexum egyes fázisát, mert kifejező nyelve nem a fiziológiai *felfogásra* van alapozva, hanem az intuíciora émielt pszicho-idegjátékra, a *megrágadásra*. Mert a zene érzéken túl építészet. A festő, a szobrász, a költő bármennyire is föloldódik a köz életének a megérzésében, ha azt kifejezi, min-

dig előtörnek az egyéni élet emlékfoszlányai, útjában állnak a teljes és hű közösség-megfogalmazásnak. Munkájuk mérete és külseje nem képes elviselni az emberezek szellemsúlyát.

A tömegélet belső mozgásainak a kifejezésére marad: az architektonikus stílus. A köz-ábrázolás alkotó mechanizmusában, a tervezés ihletdús életfolyamán csodálatosan és önkénytelenül kényszerítő korlátok uralkodnak. Parancsoló szigorral és egyben spontán természetességgel kerítik hatalmukba a teremtő szellemet. Egyik oldalról ott kísért a kifejezésforma szuggesztíója, mely hatalmába kerít minden művészt, aki az egyetemeséget akarja ábrázolni. Hogy a kollektivum testet ölthessen, egyetlen formanyelv az építőművészeté: az épület nagy méretei szükségeseek ahhoz, hogy a kor gondolatvilágát a maga egyetemességében befogadhatta. Más oldalról viszont a formaiilet kényszeríti a tervezőt, hogy a köz-gondolat szószólójává legyen. Aki az architektúrához nyúl, hogy játsszék rajta, az c műnyelv nehéz fajsúlyának kényszere alatt az összemberi ideológia hangjait fogja kicsalni a tér minden irányát betöltő épület-hangszerből. Kollektív gondolat, tektonikus formanyelv az építészet egymásba forduló-szillogizmusai, Dialektika, amelyben a architektikus forma megszületik, kikerekül.

Az építész lélekútjai mások, mint más művészegyeniségeké, a művészlélektan normáival itt nem boldogulunk. Az építészpszichológia külön valami, egyben egyik legérdekesebb szociológiai életfolyamata ez, a kollektivizálódás magyarázatához sok adalékot szolgáltatathat. Az egyén nivellálódása a közmentalitás színvonalán, a kollektivizmus ideális életformájának, az egyén és a közösség kiegyensúlyozott viszonyának példája: az individuum fölemelkedik a tömeg gondolatéletének a nivójára, lelke széttárul, magáévá teszi a kollektivumnak, mint egységnek a törekvéscéljait. Közképletté válik.

*

Ha elfogadjuk az építészet szociológiai lélekhivatását, úgy nem lesz nehéz a modern architektúra előzménynélküli formanyelvét megmagyarázni. Az eklekticizmus és az azt követő szecesszió multbeli reminiscenciáiból fejlődés útján való kilábolás aligha volt lehetséges. Csak egyetemes, egységbe ölelő világ-szemléletben születhetett ujjá az építészet. Csak új egyetemes, egyvégbe ölelő világszemléletekben születhetett ujjá.

A háborús tömegmegrázkódtatás a szellemi földrengés nagy változásával életre hívta a már halottnak hitt építészetet, a *kor misztikus realizmusa* hirtelen emelkedve közmentalitássá, a kollektivum architektonikus tolmácsa is hirtelen borult új arómájú virágzásba. Az élet megtelt az érzékelhető valóság és a lemér-

hetetlen lelkiség keveredésével, a szellemmel teli kézzelfoghatóság matematikailag lehetetlen különműségével.

Ez a mai építészet és maradéktalanul teljesen csak kollektív művészet ilyen (színház). (A csak genetikailag értékes kubista festészet lényegileg a kor súlyos ösztönhatásában is az egyéni érthetlenség játéka marad műfaja természetes következményeképen.) A célszerűség, az új anyag (beton) prózaiságának életközelsége és a térkompozíció költői szárnyalása, a három dimenzióba terpeszkedő tömegek művészi ritmusa egyesül a modern architektúrában. Hú tolmácsa a korszellem kétarcúságának; a természet- és társadalomtudományban kicsücsösödő pozitívizmusnak és a miszticizmushoz forduló tömeg hitrepszánszának egységes megtestesítője.

Az építészet most is az élet főjellemvonásának, a közhangulatnak az eszméjét fogalmazta meg. Hivatásához híven a kollektív gondolat *eszménye* lett.

Pogány Ö. Gábor

MŰVÉSZET ÉS JÁTÉK

(Bradshaw, J. William: *Play and art.*)

Az ilyen mű elolvasása után az emberben feltámad az a kétség, vajjon mindannak, amit komolyságban és mélységben az újabb időben elértek, van-e maradandó jellege s nem fog-e a gondolkozás egyhamar ismét visszatérni abba a tudományos laposságba, ahonnan a század elején elindult. Mi kell egy ilyen műhöz, amelynek címe „Play and art”? Néhány fejezetben több-kevesebb rendszerezői tehetséggel beszélni a játékokról (gyermekjáték, tánc, állatjáték, sport stb.), néhány fejezetben a művészetről (a művészet szabadsága stb), végül a különböző sé azonos vonásokból felépíteni valamely theoriát, ami oly ostoba és érdektelen, hogy az embernek még olvasni is alig van türelme. Ez a pozitív tudomány? Hátha az a gondolkozás, amely ezen túlnem, kivételes képzelődés; hátha ez az igazi, maga a tudomány, ez a józan, egyszerű, unalmas, közömbös, végtelenül száraz és olyan üres.

Hogy a játékról a pozitívisták mit mondtak, az nagyobbára közismert. A játék, úgymond, előkészület az élet komoly feladatainak megoldására. Tréning a létért való küzdelemre, mondanák sportszóval. A gyerek, amikor falovon hintázik, előkészül arra, hogy a csatában paripán, kivont karddal az ellenségre nyargal. A kisleány azért tologatja a gyerekkocsit, hogy trenírozza magát az anyaság nagy feladataira. Világos, — a kocsitologatás oly rendkívül nehéz mesterség, hogy már két-

éves korában gyakorolnia kell. Mr. Bradschaw ezt hiszi és hitte, az egész pozitívizmus.

Aztán persze az erőszakolt feltevések egész sora. Hogyan magyarázzák a golyócskajátékot, a labdázást, a karikázást, nem érdekes. A fontos mindig az, hogy valami elsődlegesen egyszerűbe valami bonyolultán célszerűt magyarázzanak. Valamibe, aminek nincsen iránya, jelentősége és értelme, abba utólag belevigyék az irányt, a jelentőséget és az értelmet.

Frobenius játékelmélete („Schicksalskunde“, „Kulturgeschichte Afrikas“) már többet mond, csak egy baja van: tisztán negatív. Híres hasonlata a gyufaskatulyával játszó gyermekről, aki a skatulyában boszorkányt tart, nem egyéb, mint a pozitívista elmélet megfordítása. Szerinte éppen nem a célszerű, értelmes, irányított cselekvés a primer, hanem a céltalan, értelmetlen és iránytalan. Minden ősi, mély és elementáris éppen abban különbözik a levezetettől, a másodlagostól, hogy nincs iránya. Az elsődleges cselekvés szabad, öntudatlan, akarattalan, — ahogy Frobenius mondja: a megragadottságból (Ergriffenheit) fakad, nem racionális, vagyis: elemi, — játékos.

De ez az elmélet még nem visz a dolog közepébe. Biztos, hogy a játék primer és elementáris. Ezért jelentkezik mindig akkor, amikor az élet gazdagságában túlrad és saját kelyhéből kicsordul, — ezért játékos a gyermek, a szerelmes, a művész. Ahol játék van, mindig több van jelen; több mint amennyinek lenni kell ahhoz, hogy az ember legyen. Az, ami célszerű, gyakorlati, létfenntartó, az ebben a szituációban alacsonyabb és meghaladottabb állapot. Az ember kilépett saját létéből. Több lett. Aki játszik, az tékozol, fölöslegét ragyogtatja és szétszórja. A játék öröm; ahová nézel, látod, hogy minden öröm; amit hallasz, meghalod, hogy minden öröm; amit megfogsz, tapasztalod, hogy minden öröm. És ez az örömmel átitatott fölösleg, ez a túlradó több: szabad és nemcsak szabad: tiszta. Minden játék átlátszó, egyszerű, légneműen keresztül látható, de nemcsak ilyen értelemben. A játék tiszta, a meztelenül tiszta élet, — egymagában, semmi más. Nincs lekötve semmihez, tárgyhoz, célhoz, irányhoz, értelemhez, — elszabadultan lebeg és táncol, ugrál, hintázik, dobálja magát, gurul, — játszik. Ki játszik? Az, aki mindentől és mindenkitől független. A munka az, amikor az ember még nincs, csak erőfeszítést tesz arra, hogy legyen; a munka nem teljesség, csak keletkezés (Werden). A játék a munkánál több; nincs benne erőfeszítés; a játék a teljes lét maga (Sein). A munka mindig befejezetlen. Befejezetlen játék nincs, minden játék mindig teljes: kész.

És a játék szférája nem a reális, az adott világ. Amiben van az az ősemmi, az ür, a halál. Ebben a nagy Semmiben van

szabadon és gazdagon. Das Spiel ist das reine Leben im reinen Nichts: a játék a tiszta élet körülvéve a tiszta semmitől. Az élet minden vonatkozásától, kapcsolatától, kötöttségétől mentes, teljesen szabad és teljesen tiszta, — az egyedüli állapot, amelyben az ember nem az anyagban van, hanem az anyagon kívül. A játékban az élet önmagával játszik. Játék az, amikor az élet a célszerűségéből és szükségszerűségéből kilép és önmaga számára célfölöttivé és szükségszerűségfölöttivé válik. Ez a játék legmagasabb gyönyöre: túl lenni az anankén. Éppen nem a létfenntartásra való begyakorlás, hanem a létfenntartás elfelejtése. Ezért nincs és nem is lehet a játékban szenvedély: minden játék nyugodt. Ezért nem lehet a játék soha szomorú: minden játék derűs. És ezért a játék végső, primer, elementáris, mert semmi más, mint tiszta, meztelen, átlátszó élet, amint a nagy Semmiben céltalanul, értelmetlenül ragyog.

Így beszélne a játékról egy egzisztenciális gondolkozó. És ehhez még hozzá lehetne tenni a következőket: a végső dolgok játékosága, — a világfolyamat, mint játék. Mert minden gondolatnak, amely ontológiai lényegét érint, esztétikai, történeti és pszichológiai távlata van. Ha a játék az öscelekvés, a primer és szándéktalan, az a cselekvés, amelyben a lét a leggazdagabb, legragyogóbb, legegyszerűbb és legszebb, egyszerűen, amikor az élet teljes lét: vajjon fel lehet-e tételezni, hogy amit történetnek hívunk, nem játék? Nem az istenek játéka a világfolyamat? Vajjon nem vetik meg a hatalmak azt, aki célszerű, okszerű értelmes és irányított, mert hiszen tudjuk, hogy csak azért értelmes és célszerű és irányított, mert gyenge és szegény, mert nem elég túláradó, nem teljes, nem kész, — kénytelen értelmes lenni, mert nem elég gazdag ahhoz, hogy játsszék. When a man arrives what the will the gods laughing: ha az ember eléri, amit akar, az istenek nevetnek. Meg is érdemli a nyomorult, hogy hahotázzanak rajta, ha abban merült ki, hogy dolgozott és akart és akart és célokat, elérni, mindig csak akart és sohasem tudott egyszer nemakarni, értelmetlenül játszani. Az istenek nevetnek, mert ők tudják, hogy mit jelent a munka és mit jelent akarni és elérni: szegénységet, gyengeséget, ostobaságot, zavart, boldogtalanságot, fogságot, szenvedést és szenvedélyt és jelenti, hogy nem kap sem szépséget, sem örömet, sem szabadságot, sem derüt.

Mindenki téved, aki azt hiszi, hogy a világot irányító Legmagasabb: az ok, vagy a cél, vagyis az értelem, a szabály és a törvény. Nem. Legmagasabb éppen ennek ellenkezője, vagyis az, ami több, mint ok és cél, szabály, értelem és törvény, ami ennél sokkalta gazdagabb. Ez az isteni: a szabad, a játék Ez az egyedül méltó az istenekhez: játszani. Ez a világtörténelemben az

igaz és a világtörténelemben az igaz. Ez a világsors legmélye: az istenek játéka. S annak is, ami velük történik, végső lényege az, hogy játék. Mert sorsunknak csak az ember felé eső oldala komoly, nehéz és szomorú. Az istenek felé eső oldal derüs, mert látszik, hogy céltalan túlaradás, öröm, játék. S ezt az ember csak akkor látja, ha maga is istenivé lesz, ha rálát önmagára felülről, — ha játszik.

Innen már egészen könnyű megtenni a lépést a művészetbe. Mert művésznek lenni annyi, mint isteninek lenni, teremteni. vagyis szabadon játszani, derüsen, nem az örömért, vagy a szépségért, nem. A játék a puszta élet túlaradó ragyogása a Semmiben. Amiért nem szerepel sehol. Nincs mert-je, csak egy időt ismer, azt, hogy: van, mert az, ami körülveszi: a nincs. A teremtés mindig cél és okmentes, értelem, szabály és törvény nélkül való: mindig olyat teremt, ami még nem volt és, ami sohasem lesz még egy. Amit egy művész tesz nem más, mint amit egy isten tesz: szabadon alkot sorsokat, képeket, színeket, hangokat. De, ami a művészetben a legfontosabb, hogy megnyilatkozik benne a játék igazi mélysége és teljes lénye: az, hogy a játék a puszta élet céltalan, önmagáért való túlaradó ragyogása a Semmiben, — s az hogy ez a túlaradás, ez a ragyogás, ez az értelmetlen szikrázás: veszély.

Miért az? Ime a kertben gyermek játszik, homokból várat formál, fűszálakat dugdos köréje s a torony tetejébe zászlót tűz. Egymagában van, önfeledten, messze túl az anayagi léten, szuverén isteni világban: szabadon, léte értelmetlenül, de a maga teljességében tündöklék s ami körülveszi, az a Semmi. Ebben a Semmiben lebeg, ami körülveszi, az a halál. Végtelenül érzékeny egyensúly tartja. Mintahogyan a sas az ellenszél nyomását használja fel arra, hogy kifeszített szárnyal mozdatlanul egy ponton álljon fenn a szédítő magasban, a gyermek a halál magához vonzó és szívó magnetikus erejének tetején lebeg a magányban, ott egyensúlyozza magát oly könnyen és biztosan, mint a sas a szélben és olyan mozdatlan nyugalommal. Egyetlen izom elernyedése és a madár lezuhan: egyetlen megingás és a gyermek elveszett, feloldódott a teljes egyedüllétben. Ez az ür veszélye, ez a játék legmagasabb gyönyöre, a félelmetes lebegés a Semmi végtelenségében a kicsiny életszíkra a sötét haláltérben. S a művészet ezt a lebegést idézi, ezt hozza, ezt adja; ezt a félelmetes magányt, az életnek ezt a teljes egyedüllétét, ezt az elszakadottságot. A teremtő oly egyedül van, mint a halott, csak éppen nem olvadt bele a Semmibe, hanem a teljes magány, a tudattalan elsötétülés, a megsemmisülés szélén kitárt szárnyal egy ponton áll a magasban. És ez a művészet veszélye: ezt a megsemmisültség terében való könnyű lebbenést

varázsolja, — azt az állapotot bűvöli elő, amihez egy isten ereje és biztossága kell. A művész isteni s a művészet isteni: teljessé tesz, örömet fakaszt, szépséget derűt, szabadságot, mert játszik; de éppen, mert játszik, hozza az istenek létének veszélyét. Megeleveníti, idehozza, megmutatja, felidézi a tiszta Semmiben ragyogó tiszta életet. Ez a félelmetesen szédítő, a lélegzetállítóan könnyű, étherikus, finom, csillogó és édes a művészetben, ez benne az, ami messze túl van az emberin, ami halálos, mert isteni. Mert borzasztó azt idézni, ami az emberin túl van, ahogy Homeros mondja: *χαλεποί δὲ θεοὶ φρίσσονται ἐναργεῖς*: veszélyes az, ha az istenek testet öltve megjelennek.

Hamvas Béla

AZ ENTROPIA FELÉ

Bár nem vagyunk nagyon otthonosak a Bibliában, mégis, *André Gide* nemrég megjelent *Retour de l'U. R. S. S.* könyvét olvasva, eszünkbe jutottak azok a Pál apostoltól megrótt zsidók, akik csak csodát akartak látni, azok a görögök, akik csak metafizikát akartak hallani. Gide is elindult Oroszországba, hogy meglássa mint ölt testet az utópia és, hogy meghallja a legfontosabb kérdésekre adandó választ.

Ott azután egészen másfélét kapott. Jelen lehetett felvonulásokon, meglátogathatott kórházakat és gyárat, tanulmányozhatott ügyesen csoportosított számadatokat. (Mihez is kezd Corydon statisztikával?) De az egyenlőség és szabadság országát nem mutatták meg neki, nem részesítették az egyént és tömeget összekapcsoló szeretet uralmában.

A kiábrándulás keserű volt; nem az első, valószínűleg nem is az utolsó, Gide életében. Ő már sok oltár előtt térdepelt. A hit, amelyik a sirig tart és amelyik *in aeternum* tart, nem adott meg neki. Az ő osztályrésze csak az akarása a hitnek, a *pius credulitatis affectus*; így életét az istenek keresésével tölti. Ez az állandó feszültség, ez a meg-megújuló küzdelem, melyet nem koszorúzhat babér, ez a „nem cél, hanem csak híd“ jelleg teszi olyan érdekessé, jelentőssé Gide munkásságát, ad annak szinte okiratszerű súlyt: ha egy eljövendő század fia kíváncsi lesz megismerni a mi nemzedékünknek a lelkét, a *Nourritures Terrestres* egyike lesz azoknak a könyveknek, amelyeket majd felnyit.

Politikai és szociális zökkenőkön átsegít valahogy a fél-áryalatok és negyed-lépcsőfokok stílusa. De ha a művészet ügyére kerül, Gideben feltámad a csökönyös, megalkuvást nem

tűró hugenotta. Talán nem is azért mert a művészetet tartja fontosnak, hanem azért mert abban látja az egyén jogainak leghatározottabb érvényesítését.

Ellenfélnek tekinti-e a művészetet Oroszország? Vetélytársnak, mintegy templomnak, mely az ő hatalma elől menekülőknak azilumot biztosít? Ha igen, még nem volna végzetes. Minden egyházban akadtak képrombolók; Tertullianus a színházak ellen dörgött, Savonarola máglyán akarta elhamvasztani a quatrocentot, a puritánok Sátán művének érezték az Erzsébet-renaissanceot.

De ez a felfogás, mely bűnnek, álhítnak tekinti a művészetet, ezzel elismeri, hogy a művészet érték, habár nemleges; rideg tagadásán túlvezet bizton egy nap a történelem, a legszellemesebb dialektus. De a totalitásra törekvő diktatúra nem ismer el önmagán kívül más értéket. Az öncélúságtól megfosztott, csak eszköznek tekintett művészet nevelje meg a tömeget — így felvetődik az a torz kérdés, mire jó egy opera ha olyan „magas“, hogy a nép gyermeke egyetlen áriáját sem képes elfütyülni? — magasztalja írásban és képben a kormányzat érdekeit. Ha a művész nem alkalmazkodik a közös programhoz, akkor eretnek, formalista, aki nem az egyedül üdvözítő tartalom szolgája, hanem a forma megtévedt szerelmese. Mosolyognom kell, — teszi hozzá Gide — miközben a szavakat „forma“, „tartalom“ papírra vetem.

A kritika ugyan szabad, de csak abban a részében, amelyik azt vizsgálja, hogy valamilyen alkotás megfelel-e a rendszer igényeinek, ezen igények jogosultságát nem bírálhatja. Márpedig az író jelentőségét az ő ellenzéki szerepe (force d'opposition) adja meg. Gide e meghatározása merészen hangzik, pedig szerintünk már ex definitione is igaz. Az volna-e a művészet, amelyik nem tud elképzelni bölcsőbbet az ósdinál, jobbat a többség szeszélyeinél, szebbet a fennállónál? Ha a művészet több mint technika és több mint játék, akkor kell, hogy kitörjön a jelen korlátai közül, hogy továbbépítse a mindenséget, hogy valóbbat álmodjon a valóságnál.

A diktatúrát a közepes, a közönséges, a köznapi hulláma kezdi előnteni. A szellem dekadenciája máris érezhető. A régi iskolában, mondták Gidének, voltak kötelező olvasmányok és olyanok, amelyektől eltiltottak; mi persze ez utóbbiakra vetettük magunkat. A mai fiatalokat már a tiltott sem érdekli. Valószínűleg nem is tudják, hogy nem szabad emberek, hogy, mondhatnám, gondolataik és érzelmeik gyárilag készülnek. Persze még élnek és dolgoznak nagy művészek is, de ők a tegnapi emberei. A diktatúra azt a tőkét éli fel, amelyet az elődök gyűjtöttek; utánpótlást nem várhat, talán nem is akar kapni.

Hiszen a szép egy burzsoá érték. És lassanként eltörpülnek a kimagasló csúcsok, ellankadnak az erők. A diktatúra — ha szabad magunkat így kifejeznünk — az esztétikai entropia felé halad.

Kant szerint létezne egy olyan világ, amelyik nem uralja a törvényszerűséget. Nos, elképzelhetek egy olyan világot is, amelyben nem létezik a szép. Talán múlandó álérték csak a szép, mely az emberiség fejlődésének bizonyos fokán mint valami epifénomenon ragyoghat fel, ma él és életet ad, egy ködös nap pedig meg fog halni.

Igen, elképzelhetek egy ilyen világot is. Némileg vigasztal, hogy én nem leszek már az ő lakóinak a sorában.

Baumgarten Sándor

„ÉSZAK HAJNALA“

Strzygowski Josef: Aufgang des Nordens, Leipzig, (1936), 8^o, S. 137.

Str. egyénisége mellett nem mehet el észrevétlenül a tudomány. Figyelmet érdemel a tekintélye, amely mint a bécsi egyetem negyed századon át volt professzorát, nemzetközi kongresszusok gyakori szereplőjét megilleti; figyelmet érdemel nagy irodalmi munkássága, amelynek során fél évszázad óta megszámlálhatatlanul sok művet bocsátott közre és végül figyelmet érdemel tudományos elmélete, amely zseniális gondolatok és gyerekes játszadozások különös vegyülete.

Legújabb könyvének, amelyben eddigi munkásságát és rendszerét foglalja össze, a hőségé — önmagát tette és ez a beállítás különös (sőt: külön) színűre festi a művet! Egy tudományos munka, elejétől végig egyes szám első személyben írva, már önmagában is csodálatot kelt. Rendszerét nem logikai összefüggésében tárja elénk, hanem szubjektív kialakulásában, amint elméjében létrejött és különböző műveiben, tudományos, valamint személyes vitáiban lecsapódást nyert. Ez a szubjektív szertelenség, csapongó fantázia mindvégig élvezetes olvasmányt tesz a könyvet; viszont az olvasóban sok, eloszlatatlan kételyt támaszt.

Tanainak lényege az összehasonlító művészettudomány, amely a stílusokat és művészeti kincseket bizonyos rendszeres alapmotívumokra akarja visszavezetni és ezeknek a fejlődését, változását kutatja. A művészeti alapelemek a népek szellemi cserekereskedelmében tovább terjednek, egyik a másiktól átveszi és lényegükben fennmaradnak hosszú századokon, különböző

stílusokon át. Művészettudományát a természettudományhoz hasonlítja, szerintük akarja felépíteni és exakttá tenni; — olyan óhaj, amelyet Str. nemhogy megvalósítani, de még megközelíteni sem képes.

Mindezek alapján a földet három művészeti övre osztja. A déli öv, az afrikai primitív népek hazája, ahol a művészet megszületett és első fejlődésnek indult. A középső zóna, a Földközi-tenger vidéke, az élelmes hatalmi ember (*Machtmensch*) lakóhelye, aki maga semmi nevezeteseget sem alkotott a kultúra terén; mégis a nagy alkotó művészcsoporth hírére tudta megszerezni. Végül ehhez csatlakozik az északi öv, minden művészetek hazája, ahol az értékes stílusok és általában a művészeti alapmotívumok megszülettek és ahonnan az öt világrészen elterjedtek.

Ebben az elméletben tagadhatatlanul van sok értékes gondolat (pl. a Földközi-tenger és középamerikai művészet fejlődése közötti hasonlóság); teljes egészében mégis hibás. Ellenkezik mindazzal, amit a tudományos etnológia e téren megállapított. De Str. nem az az egyéniség, akit ez a körülmény gátolna. Továbbhalad fantáziájának az útján és a harmadik öv művészeti jelentőségét tárgyalja a legnagyobb lelkesedéssel.

Az *Untergang des Abendlandes* gondolatával szemben adta könyvének az *Aufgang des Nordens* címet, mivel északról indult ki a magas művészet és most, úgy véli, újra át kell vennie etéren a vezérszerepet. Könyvcíme már önmagában paradoxon és hasonló paradoxonok ismétlődnek további elmélkedései során. Gondolatmenetének a kiindulópontja az északi faj mítosza, amit napjaink német fajbiológiája és politikai törekvései oly divattossá tettek. Az „északi faj“ megjelölést felváltva és összekeverve használja az „árja“ és indogermán“ fogalmakkal, úgyhogy annak értelme még homályosabbá válik. Az elmélet sikere érdekében a nordisch faj határait tetszőlegesen mértékben kiterjeszti: a finn népet épügy északinak tartja, mint Pheidiaszt vagy Michelangelot és az északi művészet legszebb alkotása, amelylyel a középső övet is megtermékenyítette Hellasz, Irán és a gótika összefüggő, egységes stílusa. Egész Európát, a három déli félsziget kivételével, északiakkal népesíti be; tehát a franciák, szlávok és magyarok, akik semmiképp sem sorozhatók az előbbiekhöz, a művészet szempontjából nem bírnak jelentőséggel.

Ez az északi faj teremtette meg az északi tájon, a nehéz megélhetésért küzdve, az igazi művészetet. Így szól Str. elmélete és nem hajlandó tudomást venni északi honfitársainak, *Schmidt*-nek és *Koppers*-nek az etnológiájáról, amelynek merőben az ellenkezőjét állítja: északon, a kedvezőtlenebb életfeltételek honában a degenerálódás lesz a népek sorsa. Str. módszerei sokkal

pontatlanabbak annál, hogysem versenyre kelhetnének az etnológusok bizonyítékaival. Így pl. a köralakú házak elterjedéséről szóló nézete (S. 52.) tudománytalanságával csak mosolyt kelt.

Pedig a szerző még további következtetésekre is hajlandó. A földközi-tengeri Machtmensch csupán az északi stílusok parazítája, aki semmi lényegeset nem alkotott. Nem győzi ócsárolni a latin stílusokért, reneszánszért lelkesedő műtörténészeket (itt előadott véleményében sok az igazság); szidja a humanistákat, filológusokat, akadémikusokat és történészeket, akiket mind elkábít a Földközi-tenger művészete és nem bírnak kellő érzékkel észak alkotásai iránt; ki akarja irtani a humanista pedagógiát, hogy helyette kizárólag azt tanulják a fiatalok, ami az öncélú észak szempontjából fontos.

E ponton már a politikát érinti írása és a nemzeti szocializmussal kapcsolatban uralomra jutott nézeteket adja elő. Valóságos politikai programbeszédet tart és hangja akárhányszor egy vidéki lap vezércikkének a nivójára süllyed.

A könyv sok eredeti gondolatot tartalmaz, amelyek értékes tudományos indítással szolgálhatnak. De kifejtésükhöz több logicitás, kevesebb elfogultság, nagyobb szaktudás és kisebb lelkesedés szükséges, mint ami az agg tudóst vezette.

Kósa János

A II. NEMZETKÖZI ESZTÉTIKAI ÉS MŰVÉSZETTUDOMÁNYI KONGRESSZUS

(Párizs, 1937 augusztus 7—11.)

Több mint negyedszázad választja el időben egymástól az első, berlini és a második, párizsi esztétikai kongresszust. Aki Berlinben mozgatója volt, ma már egy-kettő kivételével halott. Kizárólag a Sorbonne néhány tanárának érdeme, hogy az idén nyáron 230 előadás és megszámlálhatatlan felszólalás hangzott el Párizsban a szépről és problematikájáról. A gondolat bősége a legvalószínűbb igazolója, hogy e kongresszus összehívása égető szükségnek felelt meg.

Szinte beláthatatlan a távolság Berlin és Párizs között. Akik mindkét helyen jelenvoltak, azok érzik ezt különösképen. A világháború és ezer következménye jócskán átformálta az embert, de a gondolkodást is.

Csak a problémák, a kutatásra szánt lényegeg változatlanul ugyanazok. Ehhez járul még a tapogatózás a módszerekben, a nagy-nagy ingadozás a fogalmi meghatározásokban. Mert az kétségtelen, hogy a kongresszus minden egyes tagja — tudato-

san vagy tudat alatt — érezte, hogy Berlin óta döntő lépés nem történt a klasszikus filozófiai tudományok legfiatalabbikának, az esztétikának területén. Néhány érdekes és nagyvonalú kezdeményezés Németországban — különösen az általános művészettudomány vonalán, francia nyelven pedig két-három könyv, amelyek világosabb megfogalmazásban az esztétikai kategóriák megértéséhez visznek közelebb. De még a mult esztétikai rendszerei is ritkán jutottak történetkritikai mérlegelésükhöz. Ezenkívül pedig az esztetizáló írások — mint üresen járó malmok — áradata öntötte el a könyvpiacokat, talán efemer sikerrel, de minden valamirevaló tudományos hatás nélkül. Így az ügyes rendezés ellenére is a tudományból hiányzó egységes vonalvezetés következményeképp a kongresszus nem egyszer bábeli zűrzavar benyomását kelthette.

A délelőtti megtartott *teljes* ülések négy általánosabb gondolatkör problémáit ölelték fel:

1. *Esztétika és művészettudomány.* Paul Valéry, a kongresszus egyik tiszteletbeli elnöke, az esztétikának éppen legalapvetőbb, tehát legnehezebb kérdéseit vetette fel. S ő is csak arra a végső eredményre jutott, — amelynél ma az esztétikai gondolat tart — hogy nem tudta meghatározni az esztétika lényegét, a meghatározásnak abban az értelmében, ahogyan azt Szent Ágoston gondolja. Egyetlen mondatban a lényeget. S valójában finom szavakban kifejezve a kibontakozás lehetőségét a kongresszusban, az elkövetkező esztendő komoly, tudományos együttműködésében látja. A másik tiszteletbeli elnök, Paul Claudel, a magas költészet hangján megírt üzenetét küldte el A gondolat útja címen. A Brueghel kis képéből kiinduló írás valóban a legnemesebb program az esztétika művelőinek. A széphez vívó út az isteni távlatok útja — a lélek útja. A harmadik előadást Victor Basch, a kongresszus elnöke tartotta. Bevezetőt adott az esztétikába — az ő Einfühlung-elmélettől átitatott kanti esztétikájába. Vonzó előadása és élénk temperamentuma erős segítőeszköz lehetett volna sokban túlhaladott és nemkevésbé vitás tételeinek elfogadásában.

2. *Az esztétika módszerei.* Az emocionalista esztétikáról az érdemes finn gondolkodó, Kaarle Laurila, a művészeti pszichanalízisről és a mítoszok fejlődéséről a svájci Charles Baudouin, az esztétikai élményről a lengyel Roman Ingarden, a szemantikus szempontból vizsgált művészetről pedig a varsói M. Wallis-Walfisz olvasott fel. Négy érdekes út a szép s a művészet megértése felé. De amily érdekesek, époly kétségesek s hiányosak is. A megvitatottságuk, a dialektikában érvekkel és példákkal alátámasztottságuk, megérlelésük hiányzik. Csakhogy a segítő dialektikához a fogalmi meghatározások gyökeres tisztázása

elengedhetetlenül szükséges. S ez az érzet különösen akkor támadt a hallgatóban, amikor Wallis-Warfisz felolvasását követő hosszas és éles vitát figyelte.

3. *A művészet viszonya a szociológiához s általában a kultúrához.* E gazdag tárgykor is heves vitákra adott alkalmat. Szükségszerűen kellett az elveknek összecsapniok, hiszen Emil Utitz a Szép és a művészet című fejtegetésével, — mellyel ismert filozófiai rendszerének mintegy esztétikai kiegészítőjét és talán betetőzőjét is kívánta adni — szöges ellentétben áll a kongresszust vezető Victor Baschnak és iskolájának sokszor kissé túlhajtott szubjektív esztétikájával. Utitz követője az előadó asztal mellett éppen ennek az iskolának egyik vezető képviselője, Charles Lalo volt. Ugyanaz a tárgy, — a művészetek kulturális és szociális értékeiről — és mégis milyen tökéletesen más felfogás. De a figyelmes hallgató mégis találhatott néhány olyan gondolatot, mely kiindulási pontul szolgálhat a megegyezésre. Ha egyáltalában szüksége van a gondolkodásnak a megegyezésre! E tárgykörből olvasott fel még a cseh Jan Mukarovsky (Az egyéniség a művészetben) és a baltimorei George Boas (Az ízlés történetéhez).

4. *A mai művészet nagy áramlatai.* A felolvasók ismert nevek. Művészek, kritikusok: Maurice Emmanuel, Paul Fiérens, Mme Dussane, José Bergamin. Annak a művészetnek a lényegét keresik, amelyről azt hiszik, hogy valóban a ma művészete. Polymodiákról, északi expresszionizmusról, a színész paradox pszichológiájáról és a gondolat egyik költői formájává avatott fecsegésről beszélnek. Ha nem is mindig új, — érdekes, amit mondanak. Még érdekesebb azonban a küzdelmük, amint az ő mai művészetük útvesztőiből kivezető utat keresik. De vajjon megtalálják-e ezt az utat egy nemzetközi kongresszus valamelyik ülésén. Még a felolvasó művész sem az előadóteremben jut megoldásaihoz.

Ime, a kongresszus négy nagy tárgyköre. Mellettük délutánonként kilenc teremben négy-öt-hat felolvasás hangzott el. Miről? — Mindenről, aminek valami köze lehet az esztétikához. Sőt nem egyszer olyan tárgyról is, amelynek erőltetett volna esztétikai vonatkozását kutatnunk. A rendezők mindennek és mindenkinek tért engedtek. S ennek hátrányai mellett előnyei is voltak. Két érdektelen előadás között fel kellett figyelnie az embernek, mert valaki a filmről szólt s mintha meg tudta volna már közelíteni ennek az új és nagyon izgató művészetnek a lényegét, vagy neves művésztől önmegnyilatkozásokat hallottunk éppen az alkotás kikutathatatlanak látszó folyamatára vonatkozólag; aztán a zeneiségről, Beethovenről, a költői ismeretről, Platonról, Ruskinról és még annyi másról sok-sok gazda-

gító gondolatot, tanulságot szerezhettünk. De az előadások — az elmélet — mellett a kongresszus rendezői a szemléltető példákról sem feledkeztek meg. Az esztétika akkor igazán tudomány, ha a mult örökké élő, de a most formálódó, kialakulóban lévő jelen művészetéből is táplálkozik. Ezért vezették el a kongresszus résztvevőit egyik este az avantgárdista színházba, másikon a Nemzetközi Tánclevéltárba, a genfi Motetta hangversenyére, a felejthetetlen Greco-kiállításra és az egyetemes francia művészet retrospektív gyűjteményébe, mely így együtt a Louvre kincseivel is felveszi a versenyt.

Élmények voltak ezek az esti bemutatások!

S ha e rövid ismertetés végén kötelességszerűen le kell mérnünk e kongresszus jelentőségét, az a kép jut eszünkbe, melyről azok meséltek, akik a legelső filozófiai kongresszuson jelen voltak. Milyen bábeli zavar, összevisszaság e kép szövege. Az emberek összecsapták a kezüket, mert nem értették és el sem képzelhették, hogyan származhatik az ilyesfajta összejövetelekből tudományos előny. Azóta beigazolódott, hogy épen az ilyen kongresszusokra van szükség a tudományos dialektika kiegészítéséhez.

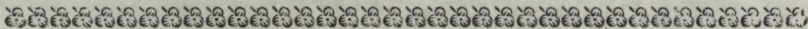
Az első lépés mindenesetre a fogalmak tisztázása lesz, hogy ez maga után vonja majd a módszerek bizonyosfokú rendezését és igazolását is. Alapvető történetkritikai tanulmányok nélkül azonban sem fogalmi tisztázódás, sem módszerbeli érvényszerzés el nem képzelhető. S ezen a ponton válik majd el, ki valóban homo scientiae és ki botcsinálta esztétikus. Mert ezen a kongresszuson az úgynevezett alkalmi esztétikusok még kétségtelenül nagyobb számban voltak. Ez a szigorú tudományos igény azonban nem jelenti azt, hogy az esztétikusok kizárják körükből a művészeket. Ellenkezőleg, minél több olyan igazi művész támogatására van a tudománynak szüksége, kinek „művéből készíthetünk szabályokat“. Semmi sem ér többet, mint a nagy művész önvallomása.

Az elvek harca legyen ezentúl a nemzetközi esztétikai kongresszus, de a harcra mindegyik oldalon jól készüljenek fel és fegyvereik is egyformák legyenek — tiszták és élesek. Így lesz valódi esztétikai dialektika és e mostohán kezelt filozófiai tudomány is elismertetéséhez ér.

A magyar küldöttség vezetője, Brandenstein Béla báró ünnepélyes keretek között hívta Budapestre 1940-re a kongresszusát. A szíves szavak őszinte lelkesedésre találtak. A meghívást elfogadták. Feladatunk így jóval nagyobb a párizsi rendezőkénél. A tanulságokat kell eredményesen felhasználnunk.



Dénes Tibor



A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG

CÉLJA:

A művészetelmélet rendszeres művelése. A külföldi ilyen természetű eredmények figyelemmel kísérése, felhasználása és közvetítése a hazai tudományos élet és művelődés számára. Kapcsolat teremtése elmélet és gyakorlat, valamint a művészetelmélet egyes szakkörei között. A nagyközönség tájékoztatása. Végeredményben: a magyar művészi élet számára a csupán bölcseleti elmélyüléssel elérhető öntudat és öncélúság biztosítása. (Alapszabályok, 2. §.)

TAGNAK

jelentkezhetik mindenki; a felvételtől a választmány dönt s a jelentkező értesítést kap. — Tagsági díj évi 6 P. — A tagok díjmentesen kapják a Társaság folyóiratát, az *Eszttikai Szemlét*. A társaság kiadványait mérsékelt áron szerezhetik be.

TISZTIKAR:

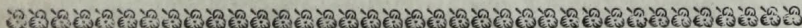
Tiszteletbeli elnök: *Ravasz László*.

Elnök: *Mitrovics Gyula*. Társelnökök: *Ebedek László*, *Kornis Gyula*. Ügyvezető alelnök: *Baránszky-Jób László*. Titkár: *Dénes Tibor*. Jegyző: *Kozocsa Sándor*. Pénztáros: *Thurzó-Nagy Árpád*.

VÁLASZTMÁNY:

Aprily Lajos, Artinger Imre, Barta János, Baumgarten Sándor, Boda István, báró Brandenstein Béla, Brisits Frigyes, Császár Elemér, Fülep Lajos, Hamvas Béla, Hegedűs Lóránt, Jajczay János, Kéky Lajos, Koszó János, Kotsis Iván, Krampol Miklós, Lázár Béla, Mester János, Makkai Sándor, Marcell Mihály, Molnár Antal, Németh Antal, Pintér Jenő, Prahács Margit, Rédey Tivadár, Rubányi Mózes, Sik Sándor, Szerb Antal, Vajthó László. Póttagok: Bernáth Aurél, Bierbauer Virgil, Fekete Miklós, Merényi Oszkár, Staud Géza.

Minden bejelentés, közlemény (indítvány, tagsági jelentkezés, felszólamlás) az ügyvezető alelnöknek — Baránszky-Jób László dr. tanár, Budapest I, Pilsudski-utca 37. — címezendő.



MENETREND

ERVÉNYES 1937. OKTÓBER 3-TÓL 1938. MÁJUS 14-IG

VONATOK INDULÁSA BUDAPEST—DÉLI PÁLYAUDVARRÓL

- 6.23 Sz. Székesfehérvár, (Tapolca), Nagykanizsa, Keszthely
6.50 Sz. Tárnok 1938. IV. 17.
7.30 Gy. Székesfehérvár, Tapolca, Keszthely, Nagykanizsa, Zalaegerszeg,
Trieszt, Róma, Ventimiglia
9.28 Sz. Székesfehérvár
12.55 Sz. Székesfehérvár, Keszthely, (Tapolca) XI. 1-ig és 1938. IV. 1-től
szombaton
14.00 Sz. Balatonboglár XII. 24. és 1938. IV. 9., 16.
14.10 Sz. Székesfehérvár (Tapolca), Nagykanizsa, Keszthely
15.25 Sz. Székesfehérvár
16.35 Sz. Székesfehérvár, (Tapolca, Keszthely, Balatonboglár. Veszprém,
Celldömölk, Szombathely)
18.40 Sz. Martonvásár
20.15 Gy. Székesfehérvár, (Veszprém), Nagykanizsa, Trieszt, Fiume,
Venezia, Róma
20.25 Sz. Tárnok
22.50 Sz. Székesfehérvár, Nagykanizsa, Zalaegerszeg, Barcs, Pécs

VONATOK ÉRKEZÉSE A BUDAPEST—DÉLI PÁLYAUDVARRA

- 5.32 Sz. Martonvásár
6.20 Sz. Pécs, Barcs, Zalaegerszeg, Nagykanizsa, Székesfehérvár
7.27 Sz. Székesfehérvár
9.10 Sz. (Balatonboglár), Veszprém, Székesfehérvár, (Tapolca)
9.45 Gy. Róma, Venezia, Trieszt, Nagykanizsa, (Zalaegerszeg, Veszprém),
Székesfehérvár
15.43 Sz. Nagykanizsa, Keszthely, Székesfehérvár
18.05 Sz. Székesfehérvár
18.37 Sz. Tárnok 1938. IV. 18.
20.00 Sz. Székesfehérvár XII. 26. és 1938. IV. 18.
20.46 Sz. Nagykanizsa, (Keszthely), Székesfehérvár
21.20 Sz. Keszthely, Székesfehérvár, Közl. XI. 1-ig és 1938. IV. 1-től vas.
22.01 Sz. Tárnok
22.25 Gy. Székesfehérvár XII. 26. és 1938. IV. 18.
22.40 Gy. Ventimiglia, Róma, Trieszt, Nagykanizsa, Zalaegerszeg, Keszthely,
Tapolca, Székesfehérvár
-
-

3482
3

ESZTÉTIKAI SZEMLE

SZERKESZTI:
MITROVICS GYVLA

III. 4.



BUDAPEST

1937

EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLTJA

ESZTÉTIKAI SZEMLE

A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG FOLYOIRATA.

SZERKESZTI

MITROVICS GYULA

MEGJELENIK MÁRCIUS, JÚNIUS, SZEPTEMBER ÉS DECEMBER HÓBAN.
ELŐFIZETÉSI ÁRA 8 P. TAGOKNAK 6 P TAGSÁGI DIJ ELLENÉBEN JÁR.

A KÉZIRATOK SZERKESZTŐ CÍMÉRE *DEBRECEN 10*
FELSZÓMLÁSOK A NYOMDÁHOZ KÜLDENDŐK.

Bpesti szerkesztőségünk címe: Baránszky-Jób László dr. tanár, I. Pilsudski
utca 37. — Előfizetés a nyomdában (Kecskemét, Postafiók 146.)

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

Boda István: <i>Estztika és filozófia</i> (I.)	125
Hamvas Béla: <i>Velazquez</i>	147
Kósa János: <i>Szagrális és intellektuális művészet</i>	167

SZEMLE—KÖNYVISMERTETÉS

Mitrovics Gyula: <i>Elnöki megnyitó</i>	193
Hamvas Béla: <i>A művész egyénisége</i> (Pierre Paul Jourdain: <i>L'individualité de l'artiste</i>)	194
Hamvas Béla: <i>Művészet és élet</i> (Hans Flügel: <i>Kunst und Leben</i>)	198
Radocsay Dénes: <i>Új középkor</i> (W. Müseler: <i>Geist und Antlitz der romanischen Zeit</i>)	201

A címlapot szoboszalai Mata János tervezte

ESZTÉTIKA ÉS FILOZÓFIA

(IMMANENS ESZTÉTIKAI IDEALIZMUS)

I

„Alulról“ és „felülről“ induló esztétikai alapvetések

1. E tanulmány célja az, hogy meghatározott filozófiai szemlélet keretében kísérelje meg alapvető esztétikai problémák új át gondolását. E dolgozat számolni kíván a Magyar Psychológiai Társaság esztétikai szakosztályában eddig bemutatott nagyértékű tanulmányok eredményeivel is, és ha érveiben a hangsúlyt elsősorban az esztétika és a lélektan viszonylataira helyezi, ezzel eleget kíván tenni egy logikai és morális kötelezettségnek is. Ezt a logikai-tudományos és morális kötelezettséget reánk rója az a tény is, hogy esztétikai szakosztályunk éppen a Magyar Psychológiai Társaság keretében alakult meg; így alakult meg azért is, mert a szakosztály munkássága számára az adott körülmények között a kellő tudományos objektivitás is leginkább éppen e Társaság keretén belül látszott biztosíthatónak.

2. Szakosztályunknak egyik múlt évi előadásában Brandenstein Béla báró,¹ mély probléma-érzéssel, az esztétikai tudományos bizonyosságnak, illetve az esztétikai „igazság“-értéknek² kérdését állította fejtegetései középpontjába. Nagy világossággal utalt arra, hogy sem az ú. n. „felülről“ induló (metafizikai megalapozású) esztétikai elgondolások nem nyújthatnak a tudományos

¹ Brandenstein Béla br.: *A metafizika szerepe az esztétikában és Pauler Ákos esztétikája* (Esztétikai Szemle, II. 1. 14—23. l.)

² Tudományos „bizonyosság“ és „igazság“ — természet szerint — nem kényszerűen minden ismeretelméleti rendszerben egyet jelentő fogalmak; e problémák tisztázása azonban a következő fejtegetések helyes megértéséhez közvetlenül nem szükséges.



esztétika számára kielégítő alapot, sem az „alulról“ a pusztá tapasztalásból induló esztétikai szemléletek nem eléghetnek ki. Ha csak a tapasztalásból indulunk, voltaképpen még az a kérdést se tudjuk biztosan eldönteni, hogy vajjon mi is az esztétika tárgya (pl. csak az emberi alkotásokban megnyilatkozó szép-e, vagy a természeti szép is): a tapasztalás tehát önmagán tovább-utal a természetnek, az emberinek, az emberi műalkotásnak és e tényezők egymáshoz való viszonylatainak, stb. problémáira.³ Ha a tudományos esztétikát a kellő mély-ségből kívánjuk megalapozni, ezekre a végsőbb kérdésekre is, természetesen, feleletet kell találnunk.

3. Ezek a végsőbb kérdések, pontosabban, egyfelől az értékelmélet, másfelől a szűkebb érelemben (a „filozófiai valóságtudomány“ értelmében) vett metafizika körébe tartoznak. De vajjon ezek egyedül megalapozhatják-e a kellő teljességben az esztétikát? A felülről induló „metafizikai“ megalapozású esztétika nem eléghet ki már csak azért sem, mert — amint már Fechner helyesen utalt rá — nincsen olyan metafizikai szemlélet, amely általános elismertetést igényelhetne. Am ha ilyen metafizikai rendszer nincsen, akkor az esztétika „kosarát olyan léggömbhöz akasztjuk, amely repül, amíg az eszme, amely élteti, emeli, fenntartja, — de amint az illető rendszer idejét múlja, vele együtt bukni kényszerül!“⁴

Az értékelméleti és metafizikai előfeltételek nyomozása azonban még akkor sem volna elegendő az esztétika kielégítő megalapozásához, ha adható volna olyan felülről induló alapvetés, amely joggal tarthatna igényt egyetemes elismertetésre. Az értékelméleti vonatkozásokban alapvető fontosságú e szempontból az a tény, hogy a sajátosan esztétikai értékben mindig van valami „esztétikai maradék“, az érzelmileg megragadható szépség-érték“, amit sohasem lehet maradéktalanul „igazság“-értékké alakítani át. A valóságtudománnyal kapcsolatosan⁵ viszont az a tény bír alapvető fontossággal, hogy

³ Természetes, hogy a tapasztalásnak, minden — tehát nemcsak az esztétikai — tapasztalásnak még általánosabb előfeltevései is vannak: ilyeneket magában rejt maga az az alapprobléma, hogy vajjon mit is fogadjunk el „tény“-ként és mitől tagadjuk meg a tényszerűség jellegét, tehát valójában mi is érdemli meg a tényleges „tapasztalás“-ként való értékelést.

⁴ Brandenstein: id. m. 15. l.

⁵ Az esztétikának azért előfeltétele a valóságról szóló általános tu-

a metafizikai fogalmak maguk „még *nem tartalmazzák az esztétikumot*“ (hanem csak „alapul és keretül szolgálhatnak bizonyos esztétikai tárgyak tisztázására“).⁶

4. Ám ha az alulról, a tapasztalásból induló esztétika csakúgy ki nem elégítő, mint a felülről, az értékemléteből és a metafizikából kiinduló, micsoda lehetősége kínálkozik az esztétikai válság megoldásának? *Van-e kiút* a válságból, vagy pedig marad-e *minden* esztétika, kényszerűen, csupán a szubjektív képzelgéseknek és értékeléseknek — a kellő objektivitást és az egyetemes emberi bizonyosságot nélkülöző — birodalma?

II.

A tapasztalati és a metafizikai kiindulás egybekapcsolása

1. Úgy tetszik, hogy az esztétika egész története — e disciplina legelsőbb kezdeteitől mindmáig — valóban a fentebb jelzett és megoldhatatlannak tetsző dilemmában vergődik. Amikor — a kritikai problémalátás fejlettebb fokán — ez a helyzet egyre világosabban felelismertetett, az egyes kutatók számára nem maradhatott más feladat, mint az, hogy a kielégítőbb megoldást a lehetséges kétféle kiindulás-alapnak valamely szellemes újabb meg újabb *egybekapcsolásával* kíséreljék meg.

2. *Brandenstein* bárónak a fentiekben említett előadása maga is az egymagukban elégtelen „alulról“ és „felülről“ kiinduló esztétikai alapvetésnek szellemes és finom egybekapcsolását kísérelte meg. Érveléseinek lényege röviden a következő: Az esztétika tudományos megalapozásában elkerülhetetlen kényszer számunkra, hogy egy végső „autonóm esztétikai terület“-nek tapasztalati megragadásából induljunk ki. *Sajátosan „esztétikai területen* adott esztétikai élményeket kell tudományosan elemeznünk“. Ezeket az élményeket azonban vissza kell vezetnünk, hozzá kell kötnünk végsőbb metafizikai alapokhoz. „Ha az *alulról* felemelkedő esztétikai

domány, mert az esztétikában felelnünk kell az esztétikai érték és a *valóság* viszonyának kérdésében is: állást kell foglalnunk olyan kérdésekben is, hogy pl. *hol* jelentkezik az „esztétikai“ érték, hogy ténylegesen mi-ben különbözik más értékektől, stb.

⁶ *Brandenstein*: id. m. 19. l.

elemző vizsgálat a *metafizika* megállapításaival *összetalálkozik*, akkor van egy igazság-kritérium“, az, hogy ez az alulról épült vizsgálat „általános elvekkel összhangban van“. Tehát az esztétika megkapja ilyen módon „fent az igazolást, lent pedig a tapasztalati támaszt“. (Id. m. 20. l.)

3. Úgy tetszhetik, hogy az imént még igen súlyosnak tetszett probléma az egyként szükséges, de egymagában egyként elégtelen kétféle indulásnak ezzel a finom egybekapcsolásával valóban kielégítő megoldáshoz juthat. A vázolt megoldásban foglalt tényleges igazság-tartalom érvényességi körének, valamint a feltüntetett szemlélet szükségszerű következményeinek pontosabb kritikai vizsgálata mégis ennek a szemléletnek is leleplezi bizonyos nem jelentéktelen hiánvoságait.⁷ Könnyű lesz belátni legelőbb azt, hogy az a tény, hogy a tapasztalatból induló elemzésnek konkrét eredményei *ténylegesen megegyeznek* bizonyos általános metafizikai elvekkel, még egyáltalán *nem kétségtelen* (értelmi) *bizonyítéka* sem annak, hogy a tapasztalati eredmény helyesen állapítottatott meg, sem annak, hogy az ezzel megegyező, vagy azt mintegy bizonyos szempontból mélyebbről megalapozni képes, metafizikai elv maga helyes. A *gyakorlatban* igazában az a helyzet, hogy szinte el se képzelhető olyan hamisság — legyen az bár a normális értelem előtt a legnyilvánvalóbb is —, amelyik *valamilyen* „metafizikai“ szemlélet keretébe ne volna beilleszthető, annak tételeivel ne volna összhangba hozható. Ám ez a tényleges találkozás nem fogja helyes avatni sem a kérdéses hamis tételt, sem a kérdéses metafizikai szemléletet. *Elméletileg* négyféle helyzet lehetséges: a) *helytelenül* levont *tapasztalati* tétel egyezik *helytelen* okoskodás rendjén adódott *metafizikai* tétellel,⁸ b) *helyesen* levont *tapasztalati* eredmény egyezik *helytelen* okoskodással levont *metafizikai* tétellel, c) *helytelenül* levont *tapasztalati* eredmény egyezik *helyes* okoskodás rendjén adódó *metafizikai* tétellel, d)

⁷ Minthogy tanulmányunk célja nem a kritikai, hanem elsősorban az építő vizsgálódás, nem törekedhetünk e sokszor idézett tanulmány teljesebb kritikai elemzésére és méltatására sem.

⁸ Egy metafizikai tétel természetesen „objektive“ igaz lehet akkor is, ha pl. *tényleges gondolkodásunkban* téves előzményből végzett helytelen következményként vontuk is le, és éppen így objektive hamis lehet akkor is, ha helyes következtetések útján, de téves előzményekre támaszkodva jutottunk el hozzá.

helyesen megállapított *tapasztalati* eredmény egyezik *helyes* okoskodás rendjén elért *metafizikai* tétellel. A *kétféle* kiindulási alpból adódott tényleges *megegyezés* tehát még nem bizonyítéka az objektív helyességnek: a nyert eredmény e megegyezés ellenére is helytelen lehet és pedig akár az alapul vett *kiindulási* tételeknek helytelensége miatt, akár a további *következtető* érteimi munkának helytelensége miatt. Egvetlen, könnyű szemléltető példa: szorzási feladatát, téves számítással, egy rossz matematikus diák így oldja meg: $17 \times 8 = 144$, mert 7×8 -at helytelenül 64-nek vette. Hogy számítását ellenőrizze, az eredményt *elosztja* 8-cal: az *ismét rosszul végzett* számítással — minthogy most a $64:8$ -at vette 7-nek, eredményül *visszakapja* a 17-et, és boldogan kiált fel: „helyesen számítottam, szorzásom eredményét az osztás eredménye is megerősítette!” A valóságban azonban mégis csak tévedett, még pedig mind a szorzásban, mind az osztásban, és mind a kétszer *lényegszerint ugyanazt* a botlást követve el.

4. A kétféle kiindulási alapon adódott tételek, ténylegesen, tehát *akkor is* találkozhatnak, ha egyikük vagy másikuk vagy akár mind a kettőjük *hamis*. E ponthoz egyéb megjegyzést is fűzhetünk: még ha feltehetnők is, hogy a tapasztalati tételek igazolására felhasznált metafizikai tételek kétségbevonhatatlanul helyesek, nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy *csak metafizikailag* — amint éppen maga *Brandenstein* is világosan hangsúlyozza⁹ — semmi tapasztalati tételnek konkrét *tartalmát* le nem vezethetjük. Ezért igazában, még a feltehetően helyes metafizikai tétellel való megegyezés sem jelentheti a tapasztalati tételek konkrét tartalmi igazolását, de csak azt, hogy ilyen és ilyen tartalmú tapasztalati tétel *megfér* bizonyos általános metafizikai elvekkel, nem ütközik velük össze, alapjukon lehetők *bizonyul*. Ám az általános metafizikai elvekkel egyként megférő tapasztalati tételek *igen különböző* konkrét tartalmúak, sőt az adott esetben esetleg egymással éppen ellentétes tartalmúak lehetnek.

5. Még ezen túl nem szabad felednünk azt sem, hogy maga az a *terület*, ahol a metafizikai elvek — mint a filozófiai „valóságtudomány” elvei — a tapasztalatból induló esztétikai tételekkel *egváltalában* találkozhatnak, *szűk*, mert hiszen az esztétikumnak csupán a *valósággal*

⁹ Id. m. 19. 1.

való viszonylatait foglalja magába. *Mi* adhatja meg tehát az *egyéb* vonatkozású esztétikai tapasztalati tételek végsőbb igazolását? — kérdezhetjük bizonyára teljes joggal. Ha erre a kérdésre azt a feleletet nvernők, hogy a többi vonatkozásokban az *értékelmélet* adhat igazolást, (és ha feltesszük is, persze, hogy *van* egyetemesen helyes értékelmélet), még akkor is a maga saját-szerűségében és idegenelvű tudományok által hozzáférhetetlen és igazolhatatlan végsőségében fog elénk meredni a legalább is tartalmilag „autonóm“ esztétikai területnek „*esztétikai maradék*“-világa . . .

6. Minthogy a tapasztalat és a metafizika tételeinek esetleges találkozására nem adhatja meg a tapasztalati esztétikai tételek *teljes* értelmi igazolását, nem csodálkozunk rajta — sőt éppen elismeréssel kell fogadnunk —, ha Brandenstein báró helyes és mély érzékkel, maga is *korlátozza* e találkozás igazoló erejének értékét, mondván, hogy „az esztétika a metafizikát nem tudja megalapozni, de a metafizika az esztétika *bizonyos* megállapításait tudja igazolni, legalább is tud igazolni *annyit* belőlük, *amennyi a metafizika körébe esik*“. (Id. m. 20. l.) Ez az „*annyi*“, nézetünk szerint, éppen elegendőképpen *kevés* arra, hogy a metafizika — még ha volna is *egyetlen* objektív értékű (és minden normális emberi értelem által el is fogadandó) metafizika — *általánosan* képes lehessen igazolni az esztétikum végső tartalmi saját-szerűségeire vonatkozó tapasztalati tételeknek teljességét.

III.

A „*belülről induló esztétikai alapvetés*“

1. Térjünk vissza az alulról és felülről indulás középponti problémájához és tegyük fel újra — kissé most már átalakítva — a kérdést: ha e két kiindulási alap nemcsak külön-külön, de *egymással egybekapcsolva* se vezethet el teljesen kielégítő biztos esztétikai alapvetéshez, *nincs-e* hát valóban kiút, amelyen az esztétikának szigorúan tudományos alapvetése elérhető volna? Vajjon nem lehetséges-e egy *harmadik* kiindulási alap, amelyik talán *kielégítőbb* megalapozáshoz vezethetne el?, — így törhet fel egy utolsó kérdés. Úgy ítélünk, hogy *van* ilyen alap, amelyet a legrövidebben — és egyúttal a legkifejezőbben is — egyszerűen így nevezhetnénk meg: a

sem alulról, sem felülről való, hanem „*belülről*“, t. i. a tapasztaló és elvonó, érzékelő, érző, gondolkodó, törekvő, értékelő ember éppen ilyen lelki bensőségéből való indulás. Olyan kiindulási alap ez, amely — meggyőződésünk szerint — *legigazibb* nyitját jelentheti általában a *filozófiai*,¹⁰ ezentúl sajátosképen, minden *közvetlenül emberi* kapcsolódású problémakörnek, és itt is különösképen (mert a legközvetlenebbül) a *lélektani*¹¹ problémáinak. Az éppen ilyen (és nem másféle) embernek éppen ilyen és nem másféle érzékelő és érző „*eszmélései*“,¹² asszociációi, értelme, törekvései, legkülönbébb képességei, figyelmi, akarati és egyéb benső energetikai jellegzetességei *végső adottságokat*, meghatározottságot, biopszichés determináltságot nyilatkoztatnak meg. Végső emberi lelki determináltságainknak ez a világa *áthághatatlan végső kényszert* jelent a felismerő, megértő, értékelő emberi szellem számára — és egyedüli közvetlen felfakasztóját és végső, megtagadhatatlan és megkerülhetetlen tápláló forrását jelenti minden emberi élményfeleségnek, kedélyi mozgalomnak, érző, vágyó, törekvő irányulásnak. Ennek az emberi lélek számára végső és áthághatatlan kényszernek egyik saját-szerű tükröződés-területe éppen az esztétikai élmény, az esztétikai tetszés (gyönyörködés), az esztétikai értékelés, az esztétikai alkotó törekvés és cselekvés. Ez a végső pszichés emberi determináltságunk adja nyitját — mint az élet és kultúra minden „*humánus*“-ának — az „*autonóm esztétikai terület*“-nek is, az esztétikum saját-szerű, egyébfajta élmény- és értékeléskörökre vissza nem vezethető minemiségének. Az esztétikai élmény, gyönyörködés, alkotás, (érték-) ítélet a mi éppen ilyen emberi lelkiségünknek egyik végső és saját-szerű megnyilatkozás-területe: végső határozmányait, közvetlenül,

¹⁰ L. szerzőnek következő tanulmányait. 1. *Immanens és transzcendens ideálistizmus* (Athenaeum, 1928. 5—6.) 2. *Mithosz-e vagy tudomány?* (A filozófia „kezdeté“, „transzcendens“ és „immanens“ szemléletek; filozófia és tudomány, Athenaeum, 1930. 3—6. f.) 3. *A filozófia eszményéről és feladatáról* (Szellem és Élet, 1936), továbbá 4. *Bevezető a lélektanba. Egy lélektani rendszer vázlatja* (1934).

¹¹ L. a szerzőtől: *Az eszmélések organizálódása. Két alaptörvény.* (A Magy. Psych. Társ. Közleményei 2. sz. 1930).

¹² Az „*eszmélés*“-nek mint végső lélektani alapténynek és a „*lelki mozgás*“ kezdetének kérdéséhez v. ö. az előbbi jegyzet 3. és 4. sz. munkái mellett: *„Die Organisation der Empfindungen. Ergebnisse ungarischer analytischer Forschungen* (Ber. üb. d. XIV. Kongr. d. Deutschen Gesellschaft f. Psychologie, 1935.)

ez a mi épen ilyen (és nem másféle) élvező, érző, alkotó, megismerő, képzelő és értékelő emberi lelkeségünk determinálja. Az a végső meghatározottságunk, hogy — bizonyos meghatározott esetekben — éppen az „esztétikai“ vagyis művészi¹³ gyönyör élményét éljük át, vagy „esztétikai“ tartalmat valamely alkotásban kifejezünk, vagy esztétikailag értékelünk, semmivel sem csodálatosabb és semmivel sem titokzatosabb valami, mint az a végső meghatározottságunk, hogy bizonyos meghatározott fizikai-fiziológiai ingerekre *éppen ilyen* meghatározott *reflekszekkel* és biokémiás reakciókkal, stb. felelünk, vagy hogy bizonyos meghatározott (külső vagy benső eredetű) ingerekre éppen ilyen (és nem másféle) *szín- vagy forma-, hő- vagy tapintás vagy íz-, stb. érzetekkel*, épen ilyen érzésféleségekkel vagy kedélyi hullámzásokkal reagálunk, vagy hogy bizonyos végső biopszichés szükségérzésekből táplálkozó meghatározott benső impulzusokra éppen ilyen (és nem másféle) irányú *vágyódás-, törekvés-fölbredésekkel* és megerősödésekkel felelünk, vagy hogy bármiféle lehető benyomásainkat (eszméléseinket) mindannyian csak éppen ilyenféle és azonos emberi eszmélet-, fogalom-, viszonykategóriákban fogjuk fel, vagy hogy — ami bizonyos tekintetben mindezeknél is csodálatosabbnak tetszhetik — meghatározott ismeret-alapból *minden normális* emberi „értelem“ *ugyanazoknak* a meghatározott „logikai“ alapelveknek (pl. az azonosság, vagy az ellenmondásmentesség elve) engedelmessé válik, vagy az ellenmondásmentesség elve) engedelmeskedve vonja le „logikai szükségyszerűséggel“ ugyanazokat a „helyes“ következményeket... Minek szaporítsuk a példákat és az analógiákat? A lényeg ennyi: *vannak számunkra, mint „lelki“ életet élő emberi élők számára, végső lelki adottságok, ezek között a mi egész és éppen ilyen érzelmi, kedélyi, megismerő, képzelő, alkotó, értékelő világunknak is végső meghatározó alapjai. E legvégső életés-lelki meghatározó alapoknak egyik sajátos érvényesülési körét teszik az éppen*

¹³ Az „esztétika“ kifejezést nem a szépről szóló legáltalánosabb tudománynak, sem a tetszéről (pl. morálisan, stb. is tetszéről) szóló általános tudománynak, de a szűkebb értelemben vett művésziről (vagy „művészi tetsző“-ről) szóló tudománynak jelzésére használjuk, bár elismerjük, hogy szigorúan tudományos érv nem szólhat az ellen, hogy mások más tartalom jelzésére használják e kifejezést. A célszerűség, úgy ítéljük a művészi szépről, helyesebben a művészi tetszéről szóló tudomány elnevezésére ajánlja e kifejezést: szűkebb értelemben általában is ez értetik alatta.

„esztétikai“-aknak nevezett gyönyörködés, alkotás és értékelés jelenségei, amelyeknek tehát — mint minden „humánumnak“ — egyetlen közvetlen alapja a mi emberi (benső) *lelkiségünk*, amelyet ha *helyesen*, kellő *teljességben* és kellő *mélységből* ismerünk meg, e „belülről“ való kiindulásnak alapján *logikai szükségességgel* folyó következményekként vezethetjük le az esztétikai „autonom“ emberi világnak legalapvetőbb törvényszerűségeit is.

IV.

Az esztétikai bizonyosság és az esztétikai autonom érték

1. Annak a filozófiai szemléletnek, amelynek keretébe az alábbiak beleillenek, főképen a következő három alapjegye bir a kibontakoztatandó esztétikai állásfoglalás teljesebb megalapozására és megértésére fontossággal: az „*abszolútum*“ fogalmának értelmezése, az „*immanens*“ szemlélet fogalma, az *ideáлизм* jegye.

a) Filozófiai állásfoglalásunk kialakulására alapvetően középponti jelentőséggel birt annak felismerése, hogy az abszolútumnak *szokásos* — vagyis az abszolútumot mindenkép *emberfölöttien* „transzcendens“, mintegy *teljes* korlátozatlanságú föltétlenségként és „magábanvalóság“-ként értelmező — fogalmától élesen el kell különítenünk az (éppen ilven) „*emberi lélek számára való*“ föltétlenségeknek, abszolútumoknak és ezek között az (*emberi*) *értelem* által föltétlen elfogadást igénylő *bizonyosságoknak* fogalmát. Amiről valóban *értelmesen* *jogos* (emberi) leszámolás tehető, azok csupán a mi — éppen ilyen meghatározottságú — *emberi értelmünk* által *kényszerű elfogadást igénylő*, tehát „értelmesen“, logikusan megtagadhatatlan föltétlenségeknek, bizonyosságoknak, nyilvánvalóságoknak, végsőknek körei: az értelmi bizonyosságok „*igazság*“-körei, általában végső *értékeknek*, sokféle egyéb pszichés, fizikai, szociális stb., stb. végső meghatározottságoknak („*determinációknak*“) körei; ám *tudományos* elméletet egy, a mi magunk éppen ilyen végső ember lelki (és, ezen belül, megismerő és megértő) meghatározottságain *mindenképen* tüleső, emberiségünktől és lelkiségünktől teljesen független abszolútumnak, föltétlenségnek „magában való“ lényegéről, szerkezetéről és köreiről nem adhatunk. Röviden:

vannak emberi értelmünk számára föltétlen elfogadást igénylő bizonyosságaink, (elvek, tények, feltételek, törvényszerűségek, következmények), ám ezek épp a mi (emberi) értelmünk számára való bizonyosságok, amelyeknek emberi értelmünk körén kívül lehető, (sőt felteendő) transzcendens „magában való“ voltuk azonban közelebbi tudományos vizsgálat tárgyává, emberi értelmünk körén belül maradv, tehát „értelmesen“, nem tehető.

b) „Immanens“ szemléletünkben legvégső értékeink és eszményeink nem egy, a mi valóságos emberi életünk világától mereven elszakított, emberfölöttien „transzcendens“ sik messzeségében rejtőző fényforrások és ily végtelen messzeségekből csillagfényvel felénk sugárzó fénytükroztések, hanem a mi épen ilyen emberi életes-lelkiségünk természeti mélységeiben tartalmazott és innen természetes melegséggel felfakadó végső állásfoglalás- és ítélesalapok, illetve életes-lelki természetes irányuláscélok. Ezek értelmesen megtagadhatatlan lelki végsők, lelki „tartás“-nak alapjai és fejlődésünk dinamikus kibontakozásának irányjelzői; kifejezői a maguk részéről is legvégső minőségi, fejlődési, dinamikai lelki meghatározottságainknak. Ez a szemlélet csak azt vallja, hogy — amnt már imént az a) pontban is hangsúlyoztuk — csak a valamiképen, bármiképen, a mi emberi tapasztalatunk alá eső (immanens) vagy ebbe belevonható világról jogosult oly tétéleket mondanunk ki, amelyek „az emberi értelem“ által való¹⁴ egyetemes elfogadásra — mint értelmünk által feltétlenül bizonyosak, vagyis helyesek és igazak¹⁵ — valóban jogot formálhatnak. Ez

¹⁴ A „helyes“ még nem szükségszerinti „igaz“ (logikailag) helyes gondolkodás lehet pl. nem-igaz alapból kiinduló és így hamis eredményű is. Az „igaz“ annyi mint nemcsak logikusan helyes, de azonfelül minden egyéb „igazságnak“ is megfelelő és az igazságok (hierarchikus) láncolatába beillő, végül a valóságnak is megfelelő.

¹⁵ Az (emberi) értelem jelenti azt az értelmi ideálitást, amelynek az ember számára való föltétlen értékét megalapozzák elsősorban a következő tapasztalati tényezők: 1. minden normális értelmiségű ember egyező végsően evidens (nyilvánvaló) belátásai, 2. a minden emberi „gondolkodást“ kötő végső elvek (logikai alapelvek, — amelyeket evidens benső ellenmondás nélkül meg nem sérthetünk —, „dolog-“ és osztály-kategóriák, az éppen ilyen lehető és csak ilyen viszonyításféleségek), vagyis az emberi értelem objektív rendje; 3. az evidenciáknak és az objektív értelmi rendnek az emberi tapasztalás szerint minden történeti korban megbizonyosodott változatlan értéke; 4. az értelmi helyességnek a tapasztalással való és az emberiség mindmáig tartó egész történetén át egyenlőképen érvényesült megfelelése: nem is „tapasztalhatunk“ mást, csak olyat, ami megegyezik az értelem követelményeivel és rendjével.

a tudományelméleti — tárgyköri korlátozás az emberi tudomány tételeinek valóságos bizonyosság-értékét emeli, számunkra „az emberi értelem“ által való elfogadás egyetemes kényszerének egyáltalában lehetséges *legfeljesebb* bizonyosságértékét biztosítja.

c) Filozófiai szemléletünk az emberi törekvéseknek „magasrendű *eszmények felé* való természetes irányulását hangsúlyozza: ezt a fejlődés- és kibontakozásirányú végső *életes-lelki* határozományok: beállítódás-, értékelés-, és tevékenység-csírák, valamint természetes fejlődés-határozományok alapozzák meg. A természettudományosan¹⁶ elmélyülőbb lélektani elemzés ezt a „magasabbrendűség“ felé irányuló lelki kibontakozást, amelyik az élet realitásában — sok tényező összejátszása folytán — valamely (többé vagy kevésbé magas) szinten rendszerint elakad, nemcsak *természetes* életes-lelki meghatározottságúnak, de az emberi élet továbbfejlődésre és az (éppen ilyen) emberi életformák kialakulására egyenesen szükségesnek bizonyítja.¹⁷

2. a) A fentiekben körvonalazott filozófiai állásfoglalásnak az *esztétikai* föltétlenség és bizonyosság kérdésében oly esztétikai szemlélet felel meg, amely szerint *van* az egyéni szubjektív tetszéseknek felette álló „objektív“, az épen ilyen lelkű ember számára föltétlen elfogadást igénylő, értelmesen megtagadhatatlan esztétikai érték. Ezekhez csak annyi relativitás járul, hogy az egyes egyének különböző mértékben képesek *felismerésükre*, és hogy bizonyos általános elfogadást igénylő „formai“ elveket különböző egyének más-más konkrét tartalommal ítélnék érvényesülőnek (vagy legalább inkább érvényesülőnek), vagy hogy az igen sokféle ható tényezőnek nagyon bonyolult esztétikai összejátszásában különböző egyének másként és másként vélik elkülönítendőnek az egyes ható tényezők szerepét és értékét és így tovább. Ez az esztétikai föltétlenség sok értékre vonatkozólag *minden normális* érzékű ember előtt

¹⁶ Vallanunk kell, hogy a tudományos lélektan elsősorban természet-tudomány. A „*természettudományok*“ és a „*szellemtudományok*“ között különösen német szerzőknél, és utánuk nálunk is, tett éles elkülönítés különben igen felszínesen *szimplista* és egyéb tudományelméleti tekintetekben is durván *hamis* eljárás. V. ö.: *Bevezető a lélektanba*, továbbá a megjelenés előtt álló köv. dolgozatot: *Leben-, Seele-, Geist- und die Einheit der Wissenschaften* (a IX. nemzetközi filozófiai kongresszuson tartandó előadás).

¹⁷ V. ö. a szerzőtől: *A személyi magasrendűség kibontakozása* (megjelenés előtt az Élet és Szellem-ben).

többé-kevésbé nyilvánvaló és nem is képzelhető esztétikai szemlélet, amelyik ne fogadna el bizonyos (legalább „formális“) általános esztétikai értékeket, így pl. a *jellegzetesség*, az *alakitottság*, az *objektivitás*, a *valószínűség*, a *világos tagoltság* és *jól rendezett értékét*, az *egység*, a *ritmus*, a *szimmetria értékét*, az *összhang*, *arányosság*, valamely szabályozó *mérték*, a *teljesség* (vagy legalább *gazdaság*) értékét, a *fantázia értékét*, a *bensőt kifejező* jellegnek, a *művész által felfedezett és kifejezett lényegszerűségnek*, az *eredetiségnek*, az *újságnak* a *stilustisztaságnak*, a kifejezés *technikai* képességeinek, stb., stb. jelentőségét.

A művészi alkotás és hatás e felsorolt jegyei vagy legalább előfeltételei között vannak olyanok, amelyeknek *tényleges felismerése*, átérzése és helyes értékelése bizonyos magasabbfokú *szellemi fejlettséget*, vagy éppen a sajátosan *művészi „érzék“*-eknek magasabb fokát és bizonyos kultúrális és fejlődéstörténeti *ismerteket* tételez fel. Mégis józan értelemmel ki tagadhatja meg e jegyek művészi értékét? Ez a felismerés tehát miben sem érinti az esztétikai értékek *objektív* fennállását, de csak a szellemi fejlettségbeli, művészi érzékbeli, műveltségbeli egyéni különbségekből ered.

b) Az *immanencia*-probléma (általános metafizikai vonásain kívül) főképpen a művészet *lélektani* kapcsolataiban bír jelentőséggel. Minthogy a műalkotás valóságos emberi lelkiség kifejlődése, nem pedig egy emberfelettien abszolút Szépnek vagy egy titokzatos abszolút Szellemnek közvetlen kifejeződése, az alkotás elsősorban éppen az *alkotó* művészi lelkiségét (és rajta át különféle *közösségi és általános* emberi lelki határozományokat is) juttatja kifejezésre, nem pedig egy *emberfölötti* vagy csak tökéletes emberen *kívüli* csodavilágot, a dolgoknak *embertől független* magukban való vagy egy titokzatos abszolút Szellem számára birt szépségét. Másfelől a művészet az éppen ilyen lelkiségű (élvező) *emberekhez* szól, a művészet éppen az *ember felé* fordul tevékenység. Tehát: *forrása* is az ember, *címzettje* is az ember. Minthogy a művészet valamiképen *emberit*, immanens emberi lelkiséget és „Szellemiséget“ nyilatkoztat meg, „*művészi szép*“ is csak az lehet, ami valóságos egyéni (és egyben közösségi és általános) emberi lelkiségnek tükrözője, mert hiszen minden művészet egyéni léleknek kisebb-nagyobb fokban szükségszerűen eredeti alko-

tása.¹⁸ A mondottakból az is folyik, hogy a művészi érték fokára az *ábrázoló művészetben* is nem a külső *valóság-hűség*, a tárgyutánzás bír döntő fontossággal, de az *alkotó* lélek immanens bensőségének (minden kellő műveltségű és szellemi fejlettségű, hozzáértő ember előtt *tetszeni* hivatott kifejeződése az ábrázolt tárgyon keresztül. Ez az immanens lelkiség-tükröződés¹⁹ érteti meg a *műalkotás* és a *műélvezet* egybekapcsolódását is, ez teremti meg a hidat a *művész* és alkotásának *élvezője* közt. Nem az azonos tárgyak érzékelése, de a tárgyaknak lényegszerint *azonos emberi lelken át* való szemlélése (mintegy a tárgyon keresztül az *élvező* elé táruló *egy emberi léleknek* bensősége) teszi lehetővé a művészi *ítélés közösségét* a valóságtól ihletett alkotásban és az ábrázolástól ihletett *élvezőben*. Amit az egyik — az *élvező* — ember a másik — az *alkotó ember* — alkotásából átérez: az a lélek, a saját magáéval *lényegszerint ugyanazonos* és alkotásból épen *ezért* kiérződő és átélhető emberi lélek. A *műalkotásból* lélek szól a lélekhez. „Művészi“ *élvezetünk* egyik előfeltétele épen az, hogy *magunkévá tudjuk tenni* az alkotó *művész* lelkén át való (tárgy-)szemléletet, életfelfogást, beállítódást, életörömet vagy fájdalmat. a játszi könnyedség vagy nyomasztó terhesség, a tragikum, vagy komikum érzéseit és izgalmaikat. A valóságos táj belemerítheti a *különböző* szemlélőket, sőt a más-más lelki „diszpozícióban“ érkező ugyanazon szemlélőt is százféle hangulathá — a *művész* által *ábrázolt* táj azonban lényegszerint *evvelten* hangulatot kényszerít a *műélvezőre*, azt, amelyből a *művészi* átélés maga eredt és amelyet „kifejez“.

b₂) De következnek a fentiekből az is, hogy a *művészi* alkotás világa soha nem lehet csupán a *bármiféle tetszés*, a *bármiféle* gyönyörködés világa. Alapvető *ket-tősségként* kell így, logikus tisztasággal és szilárdsággal elválasztanunk egymástól az általános „szép“ értékét és a „*művészi*“ tetszőség értékét. *Minden* „szép“ korántsem „*művészi*“ is egyúttal — és bátran mondhatjuk azt

¹⁸ L. alább.

¹⁹ A művészi érték szempontjából az ember-ábrázoló művészetben is (pl. arcékfestés, szobrászat, költészet) elsősorban az *alkotó* *művész* lelkiségének és csak másodsorban az ábrázolt lelkiségnek („jellegzetes“) tükröződése a fontos. Az utóbbinak hű és jellegzetes tükröződése is nem a fotografusi hűség által válik „*művészi*“ értékűvé, de azáltal, hogy az is éppen emberi lelkeket nyilatkoztat elének és főképen *egy másik* (alkotó) *emberi lelken* keresztül.

is, hogy viszont minden „művészi“ korántsem „szép“. Az esztétika tárgyköre így szűkebb értelemben nem a *szépnek* általában, de csak és éppen a *művészinak* (a művészien gyönyörködtetőnek) tárgyköre. Ez a állásfoglalás döntő súllyal befolyásolja a „*természeti szép*“ és a „*művészien tetsző*“ esztétikai viszonyának értelmezését is: 1. Vallanunk kell mind a fentiek alapján, hogy a szorosabban vett esztétika tárgykörébe a (mintegy „csak“) *természeti szép*, mint a *természeti valóság tárgyaihoz kapcsolódó reflektálatlan, érzékletes-fiziológiás megalapozottságú szép nem tartozik bele*. Ha a *természeti valóságba* is — emberiesítő, illetőleg személyesítő analógiával — „jelentést“, benső tartalom kifejeződését kényszerítjük bele, akkor már „művésziessé“ természet-átéléssel van dolgunk. Némely esetben pontos határvonalat húzni persze alig lehet: a nagyszerű természeti élményekben mindig bejátszanak (esetleg tudatosítatlanul maradt) tartalmi „*kifejezés*“-beli és emberhez-szólási vonatkozások. 2. A *természeti szép* köre *alacsonyabb* és általában *tágabb*, mint a művészien tetszőnek köre. Ez a tétel azonban nem jelenti azt, hogy a művészien tetsző vagy gyönyörködtető kell, hogy *föltétlenül* beletartozzék akár a bármilyen „szép“-nek (a *szépnek* általában) akár az éppen „természetes“ *szépnek* mintegy tágabb kategóriájába, sőt határozottan és következetesen kell vallanunk, hogy a művészi nem *kell*, hogy *lényege* szerint „szép“ legyen. Bármilyen gyakran és természetesen *szépek* is a művészi alkotások, a *művészet köre nem egyszerűen a szép*, és az a mindmáig élő elkülönítő kifejezés is: „*művészi szép*“, a művészet tárgykörének általános jellemzésére használva igazában helytelen, sőt következményeiben káros, mert mély *fogalmi zavarnak* a kifejezője és *megrögzítője*, és így a szabad, kellő és *lehető* tudományos fejlődés kerékkötője. — 3. E fenti tétel kiegészítéséül azonban hangsúlyoznunk kell, hogy a (természeti) *szép* bizonyos tekintetekben általában mégis *előfeltétele* a művészinak és hogy minden esetben egynél is több *összetevője* a művészi *összhatásnak*. Gondoljunk a csak a festményeken a színhatásoknak, vagy a rajz vonalainak közvetlen és reflektálatlan természet-fiziológiás szép-értékére, a zeneművek érzéki hanghatásaira, a költői alkotások hang- és hangsúlyritmusaira, rímeire stb., stb. Ily érzékletesen — fiziológiásan tetsző (természetes) szépjegyek *teljes* híjával „művészi“ hatású alkotás nem képzelhető el. (De már az alkotó művész

ihlete is rendszerint ily természetes széphatások által is váltódik ki.) 4. A természetes vagy helyesebben talán így is mondhatnók: érzékletes-fiziológiás szépnek a területe általában *passzívabb* élvezet-terület, ezenkívül *etikai* és hasonló szempontoktól teljesen független („*a-morális*“) jellegű, *egyénit* (és emberit) alig is tükrözőtető terület: nem a *kifejezésnek*, (egyéni) emberi lelki-ségnek és lelki teljességnek: teljes és mély „érdekelt-ségnek“ is birodalma, de csak érzékletes fiziológiai hatások (— és csupán ezen keresztül egyben kedélyi hatások—) birodalma. Vele szemben a művészinak kö-rei mindig emberi (egyéni,²⁰ közösségi, általános) lel-kiség *kifejezői*, *morális* és egyéb mélyen életes kapcsolatokkal teljeseek. valamely fokban *benső átalakítás* vagy legalább régi reflexiók eredménye, valamennyire mindig *aktivitás*. A valóban művésziiben nem a *természet* bármí titokzatos, de közvetlen fiziológiás varázsa ragadja meg a lelket, hanem az alkotásból megszólaló (emberi és egyéni) *lélek* bensősége, amellyel szemben a művész által igénybevett és hasznosított természetes-fiziológiai tetszéstényezőknak *lényegszerint* csupán a *lélekkifeje-zés* célját szolgáló *eszközi* értéke van. A tisztán érzék-letes szép-hatás a maga részéről szintén befolyásolja a művészi hatás értékét (és megengedi különböző *érték-fokok* elkülönítését): a mű értékét nemcsak a művészi for-mában kifejezni vágyott lelkiségnek mélysége, igazsága, ereje, teljessége, gazdagsága, magasrendűsége stb., stb. (vagy ezzel szemben szegénysége, felszínessége, vézna-sága, üressége stb.) határozzák meg, de meghatározzák annak érzékletes szépségei is. A művészi alkotás és *élve-zet* egyik sajátos alapvonására — a művészi hatás legkü-lönbfélébb (heterogén) összetevőinek összehangzó egységbe folyására — visszamutató jelenség, hogy a műalkotásra vonatkozó embert értékelő bírálat mégis általában *egy-séges* művészi hatást értékel és a lelki és az érzékletes ható tényezőket nem *külön-külön* méri fel (hogy aztán pl. valamely matematikai képlet alapján számítsa ki az összesített értéket). A művészetnek lényegéhez tartozik a harmónikus egységben szemlélés, átélés, alkotás, érté-keles. A művészetnek ez a végső határozománya a maga részéről is érthetővé teszi, hogy bár a „művészi“ csak *lélekkifejező* gyönyörködtetés lehet, mégis csak a ter-

²⁰ A magasabbfokú művészet a lelkinek *egyéni* színezetben áttük-röződő magasabbrendű *egyetemességét* nyilatkoztatja meg.

mészetes úton ható, a *természetes-érzékeltes hatással nem ellenkező gyönyörködtetés* adhat *zavartalan mű-élvezeteket*. Az igazán „művészi” nem lehet merő *önkény* és csináltság, de *természetes* átélések (ezek között „szép”-átélések), lelki irányulások, kifejezősmódok megnyilatkoztatója.

c.) Az *idealizmus esztétikai* problematikájában legelőbb a művészi alkotás és élvezet alacsony vagy *magasrendűségének* kérdéséről kell szólnunk. Minden magasrendűség a természetes fejlődés bizonyos végső célpontjai (eszményei) felé való közelebb állást jelent: az ember számára a természetes fejlődés útjával éppen a különböző körű magasrendűségek irányában való (és legalább bizonyos, kisebb vagy nagyobb magaslatig *minden* normális emberben el is jutó²¹) fejlődést kell felismernünk. A normális lelkiéletű ember számára *természetes* életes-lelki csírákból indulóan és természetes fejlődésutakon haladva (és a lelki élet *mindenik* területén *külön-külön* is világosan igazolhatóan, pl. az értelmi, érzelmi, akarati, sőt még a pszcho-motorikus jelenségek területén is) a magasrendű fejlődés, a személyiségnek egyre magasabbrendűvé való kibontakozása jelzi a normális és egészséges lelki fejlődés természetes irányát. *Normális* lelkű ember büntetlenül nem is szegülhet durván vagy tartósan ellene a természet e számára előírt parancsának: ha megteszi, büntetése a *szubjektive* is *abnormisnak* érzett reakciók gyötrelme, a benső válságok vagy egyenesen a lelki *megrendülések*: enyhébb esetekben a más emberek és az élet konkrétségei elől *önmagába zárkózásnak* egyre erősödő és főképen kezdetben igen kellemetlen „*autista*” kényszere, egy másodlagos, maszkyszerű *közönynek* lassú kialakítása, a természetes *bizalomnak, hitnek, optimizmusnak* megtörése és *daccá, kétségbeeséssé* alakulása, élettagadó *pesszimizmusba* süllyedése, a (magasabbrendű felemelkedéssel legyőzni nem tudott) gyötör *neurotikus* konfliktusok, a legsúlyosabb esetekben a lelki válságoknak *tébolyba* vagy az *élet elvetésébe* kényszerítő felerősödése. A lélek legnagyobb részben, de egyben *legkényesebb* értékével nem könnyű a bánás; amint legboldogítóbb felemelkedésünk, akként származhat belőle legtragikusabb összeomlásunk is: éppen minél *értékesebb*: „több”, vagyis érzékenyebb,

²¹ E fejlődés gyakori (voltaképpen bizonyos fokon mindenkinél megtörténő) *elakadásának* tényezői ezúttal nem érdekelhetnek.

sokrétűbb és képességekben gazdagabb, finomabb és magasabbra vágyóbb a lélek, annál több magasrendű *önmagunk fölé* emelkedettség szükséges a tragikus összeomlás enyhébb vagy súlyosabbfokú elkövetkezésének megakadályozására. A magasrendű (életes) lelki fejlődés legáltalánosabb törvénye: a *primitív egocentrizmus* legyőzése, az egocentrikus beállítódás helyett az *objektivizmus*, *altruizmus*, *egyetemesség* magasabbrendű síkjaira való emelkedés.²² Még pontosabban, különösen a következő általános (és a lelki élet egyes területein külön-külön is tükröződő) előfeltételeit különíthetjük el természetesen magasrendű lelki fejlődésnek: a) a *primitív egoizmus* (és alacsonyabbfokú kollektivitások) kicsinyesen parciális érdekeinek önmagukban való legyőzése, az önmagunk fölé emelkedés, b) fokozódó (benső) *differenciálódás és elmélyülés*, c) általános szellemi „*kiszélesedés*“, vagyis egyre táguló szellemi horizont, és ezúton (az alacsony fejlődési fokon összeegyeztethetetlen) bizonyos *ellentéteknek* kiegyenlítő szintetikus *legyőzése*, magasrendű föloldása, d) az egyre teljesebbé érő személyi „*autonómia*“,²³ önállóság, egyben a legteljesebbfokú önmaga-kielés, (de ugyanakkor a legteljesebb lelki kötöttség, determináltság: *önmagunkból* való benső meghatározottság: „*autodetermináció*“).

c₂) Az elmondottakból folyik, hogy az „immanensen“ megalapozott idealista szemléletünkben az esztétikai érték is *egyénefeletti*, *egyetemes* (emberi) érték, amelyben irányjelzés foglaltatik a *magasabbrendűség* felé. Magasabbrendű *műalkotás* az, amelyik *magasabbrendű lelkiséget* nyilatkoztat elénk; magasabbrendű műélvezet az, amelyik *ilyen lelkiséget* tud minél igazabban

²² Amint ezt világosan demonstrálhatjuk különösen pl. az *értelmi* fejlődés elemző vizsgálatánál vagy az általában is magasrendű emberi személyiségek egyik legsajátosabb féleségének, a *zseniális* személyiségnek elemzésénél. (V. ö. a szerzőtől: *Az értelmi nevelés feladatairól* (Magyar Psych. Szemle, 1933. 3—4.), *Les problèmes de l'éducation de l'intelligence* (Actes du VIIIe Congr. Internat. de Philosophie, 1936.), *A zseni lélektanához* (A Magyar Psych. Társ. Közleményei 5. sz. 1932.), *Pour la solution du problème psychologique du génie* (Journal de Psychologie, 1934. 7—8.), *L'uomo di genio come problema psicologico*. (Rivista di Psicologia, 1936. 4.)

²³ L. a szerzőtől: *A személyiség végső biopszichés jegyei* (Magyar Psych. Szemle, 1934. 3—4.). A személyi autonómia fogalmához l. *Bevezető a lélektanba*. — V. ö. a következő tanulmányt is, a személyi autonómia fenti fogalmának első értelmezésével: *Temperamentum, karakter, értelmiség, személyiség*. (Magyar Psych. Szemle, 1930. 1—2.) V. ö. a 17. jegyzetben említett sajtó alatt levő tanulmányt is.

és lényegesebben, mélyebbről, teljesebb gazdaságban átérezni, átélmi; sőt a magasabbrendű műkritika, tudatosító és értékelő műbírálat is az, amelyik a magasrendűség átértésére és értékelésére a legmagasabbrendű elvi szempontokból képes. (E ponton egyelőre csak mellékesen utalhatunk arra, hogy a kritikában általában is bennerejlik egy *filozófikus vonás*: a megbírált tárgynak elvi szempontokból való föléje kerülés; hiányt és értéket csak az értékelhet meg helyesen, akinek magának van legalább valamilyen *sejtése* a hiánytalan, harmónikus, ellenmondástalan egész egységről és teljességről és a magasrendű igaz értékről.

c.) Következik a fentiekből az is, hogy a művészi érték nem olyan csoda, amelyik egyszerűen (és teljesen) *van* vagy *nincs*. A művészi értéknek *fokozatai* vannak: ily fokozatokat eleve meghatároz — a formai „kifejező” érték másnemű tökéletességi fokairól e ponton még nem is beszélve — a műalkotásban kifejezésre jutott *belső lelki tartalomnak* (a művészi alkotó egyéniségre visszamutató) *alacsonyabb- vagy magasabbrendűsége*. A művészi alkotás tartalmi magasrendűségének átérzése és értékelése, sőt kifejezésrejuttatása iránt *valamelyes* fokban *minden normális* lelkű egyénnek érzéke és tényleges képessége van. Éppen ezért a művészet, a művészi-
nek jelentkezése, éppen nem *ritka*, sőt mindennapi dolog.²⁴ Ami ritka: az a valóban *magasrendűvé* érett művészi alkotás, mert hiszen ritkák — a *formai kifejezés* viszonylag gyakran magasfokú (erkölcsi, technikai) értékeinek ellenére — a valóban magasrendű *belső tartalmat* kifejező alkotások. A művészetek *története* is igen sok szép példán bizonyítja, hogy a *legértékesebb* műalkotások közé nem egy olyan nagyszerű benső tartalmú alkotás soroltatik, amelyik a *külső kifejezés* némely lényeges jegyei tekintetében jogos kívánalmakat hagy hátra (gondoljunk a mi magyar irodalmunkban pl. a Zrinyiásznak, a Bánk bánnak, Az ember tragédiájának költői technikai fogyatkozásaira), ám a benső tartalom és alakítás magasrendűségének hiánya *minden* esetben megakadályozza, hogy a kifejezés bármilyen csillogó értékeivel ékes alkotást a *legnagyszerűbb* művészi remek sorába iktathassuk. Éppen a mondott határozmányoknál fogva áll az is, hogy a legértékesebb műalkotások szükség szerint

²⁴ Ellenkező nézetet oszt *Makkai Sándor: Esztétikum és religiózium* (Esztétikai Szemle, II. 1. 1936.).

mindig *többek*, mint spontán művészi *kifejezés-tökéletességek*. A legelső és főkérdés — bármint igyekeznék is figyelmünk erről eltérülni — valójában mindig az marad: *mi kíván*, illetve jut tökéletes kifejeződésre? A műalkotás *legmagasabbrendű* értékességét mindig az teszi, ami, benne mint az alkotó egyéni *lelkiségnek* — éppen művészi átélésben megfürdetett és „művészien“ gyönyörködtető — mély, igaz, egyetemes, magasrendű emberi értéke: igaz, mély és eredeti életlátása, hatalmas „konceptió“-ja, nagyszerű gazdasága stb. tükrözik felénk. Ha egyfelől felismertük, hogy valóban nagyértékű művészi alkotás csak olyan lehet, amely *általában magasrendű* lelkiséget nyilatkoztat meg, és másfelől tisztában vagyunk mind az emberi (egyéni) *lelkiség* végső egységével, mind a végső „*értékek*“-nek ebből folyó egymásközi összhangjával, akkor azonnal nyilvánvalóvá válik, hogy a művészileg magasrendű értékesnek is *egvéb* magasrendű lelki értékeinkkel bizonyos összhangban kell lennie: ily összhang hiánva feltétlenül megrontja az esztétikai átélés, alkotás és élvezet zavartalan tisztaságát, harmóniáját, teljességét.

c) A fentiekből szükség szerint folyó következmény az is, hogy a „művészi“ alkotás és élvezet természetesen nem a *nyers* valóságot, de minden esetben *emberi lélekben megfürdetett* és emberi lélek által *átalakított*, módosított, „*idealizált*“, „*szublimált*“ *valóságot* kell, hogy kifejezzen: itt rejlik gyökere a sohasem hiányozható művészi idealizálásnak, a művészetnek valamenynyire mindig *valóság-kiegészítő*, sőt *valóságot helyettesítő* illuzionizmusának. Illúzió a művészet, de *valószínű* illúzió és emberien mély és igaz illúzió. E kérdés e ponton még nem foglalkoztathat tovább.

c5) Az elmondottakhoz kapcsolódva kívánunk röviden megemlékezni az esztétikai *autonómiáról* is. Az autonómia, mondtuk már, a lelki magasrendűségnek egyik előfeltétele. A sajátosan „esztétikai“ autonómia fogalma nyilván nem fedi pontosan az alkotó művész *személyi* autonómiájának fogalmát: a művészetben egy sajátosan „esztétikai“ *tetszés-érték* autonóm kifejlődését kívánjuk; a művész egész személyisége maga is ennek szolgálatába szegődik, mintegy az ennek megvalósítására irányuló törekvésben olvad fel. Bár a műalkotás magasrendű értékének legfőbb meghatározója az alkotó *személyiség* lelki magasrendűsége: az alkotó *tevékenység* dinamikájának *vezető* célpontja, szabályozója, esz-

ménye, mégis a *személyfeletti autonóm esztétikai érték*. A művészet e személyfeletti autonómiájához két jegyet kapcsolunk hozzá: a) jelenti egyfelől a *művészi „tisztalvűség“* követelményét, vagyis azt, hogy a műalkotás elsősorban, középpontian és minden egyébfelettién, nem *morális* vagy *metafizikai*, vagy *humánus*, vagy *hazafias*, hanem éppen *művészi*, „esztétikai“ jellegű, (ami azonban nem jelenti az etikai, nemzeti, szociális, vallásos stb. kapcsolatok *hiányát*: a probléma megoldásának kulcsa — a fentebbi elmezésekből is kitűnően — valójában a lélektanban van) és b) a műalkotás *másfajta* alkotásokkal szemben is viszonylagosan *önálló*, *önelvű*. Éppen ezért nem fogadhatjuk el azt a felfogást, amely szerint a művészet lényege az „*alkotás*“ általában. Minthogy természetes, hogy a műalkotásnak ez az autonóm esztétikai értéke is *csak* az alkotó művész *saját* lelken át bontakoztatható ki, és másfelől ténybeli tapasztalás, hogy a műalkotás művészi értékében egyetlen *egységes* élvezettel gyönyörködünk, könnyen belátható, hogy (az első pillanatra talán csak „közvetítő“ szerepűnek tűnő) művészi *lelkiség* maga is feltétele és összetevője — sőt, amint mondtuk, a műalkotás „magasrendű“ nagyszerűségét illetően legdöntőbb súlyú összetevője az egységes művészi élménynek. Az imént tárgyalt kérdésekkel kapcsolatosan bővebb igazolást bizonyára nem kíván az a tétel, amely szerint az ábrázoló művészetben a művészi érték nem függ az ábrázolásra választott *reális* tárgy értékétől — jelentéktelenségétől; apró *kis* tárgyról csakúgy adható — legfeljebb nehezebb feladatot jelentve — nagyértékű művészi alkotás, amint a *reálisan nagyszerűről* igen könnyű — és sajnálatosan gyakori — dolog, hitvány „giccset“, fércművet alkotni. A műalkotás nem az ábrázolt tárgy valóságos *jelentősége*, sem — miként láttuk — valóságos (természeti) szépsége által válik „művészibbé“, hanem a hozzákapcsolódó benső *lelkiség* által, pontosabban az alkotó művész magasrendű lelkiségét áttüköröző, megfelelő kifejezésformát is talált és a természetes érzéketes, stb. szép-hatásokat is hasznosan értékesített *benső tartalom* által.

Nyilvánvaló, hogy az autonóm esztétikai értéknek és az alkotó művész személyi magasrendűségének, valamint a *kifejező formának* is egymáshoz való viszonyai közelebbi elemzést kívánnak. Két kérdésbe sűrítethetjük problémáinkat: 1. *miben* is áll igazában a művészi értéknek sajátosan „esztétikai“ jellege? és 2. mi a viszony az

autonóm *esztétikai érték* (a), a kifejeződni vágyó *belső tartalom*, illetve ezen keresztül az alkotó művészi *lelkiség*, (b) és végül a *kifejezésforma* (c) között?

c₆) A sajátosan esztétikai érték nyilván *tetszés-, gyönyörködés-érték*. A bármiféle „szép“-ben általában való gyönyörködés azonban, láttuk már, még nem „művészi“ gyönyörködés.. Nem jelent sajátosan „művészi“ gyönyörködést az „*igazságban*“ vagy az önlegyőző *jóság* etikai értékében való gyönyörködés sem, nem jelent ilyet az esetleg ábrázolt valóságos tárgynak reális jelentősége, értékessége sem. A sajátosan esztétikai élvezet legközelebb kétségtelenül a „szép“-ben való (és minden-
kiben mint *végző* — ezért egyébre vissza nem vezethető és definiálhatatlan — élményt jelentő) gyönyörködéshez áll, de az egyszerű szépeleménytől mégis sajátos módon eltér. Nélkülözhetetlen jegyei: 1. a művészi érték (emberi) személy „*alkotott*“ vagy legalább „*alakított*“ munkájához vagy alkotó tevékenységéhez kapcsolódik; 2. mellőzhetetlen alapja az alkotásban tükröződő alkotó *lelkiséget* átérző beleélés; 3. a gyönyörködés a *teljes lelki feloldásnak*, az egész lélek *magaátadó* feloldásának eredménye, épen ezért egyfelől minden egyéni *belső ellenszegülés*, *ellenvetés*, *kritika* vagy *tagadás*, sőt igazában már csupán *tudatosult* egyéni *másként-érzés*, sőt már az *önmagunkkal*, *érdekeinkkel*, *vágyainkkal*, *érzelmeinkkel*. *törekvéseinkkel* (akár nemes céljainkkal is) való minden vonatkozás-*tudatosulás* valamely fokban általában²⁵ *zavarja* a műalkotásba való legsajátosabb beleélő és maga-átadó élvezet teljességét és tisztaságát.

c₇) A mondott tényezők közötti viszonyban az a leglényegesebb, hogy a valóban „*esztétikai*“ vagyis művészi élvezet *előfeltételeként* csak a *lélekkifejező* alkotáshoz kapcsolódhat és *magasrendű* értékének is leglényegesebb és nélkülözhetetlen előfeltétele a kifejező lelki *tartalom* magasrendűsége. De az alkotásnak *lelkiségét* kifejező jellege nem *egyedüli* előfeltétele a művészi élvezetnek, és a nagyszerű *belső tartalom* nem egyedüli feltétele a műalkotás sajátosan „művészi“ magasrendűségének. További előfeltétel a *belső tartalom kifejezésformájának* (ezúttal bővebben nem elemezhető) mondjuk „*technikai*“ értéke és a *belső tartalomhoz* való

²⁵ E tétel érvénye a különböző művészi ágakban más és más: így a drámában és általában a műélvezet teljességéhez az élvezőtől a *tudatos gondolkodást* is megkívánó művészi alkotásokban bizonyos fokig szükséges a világos tudatosítás.

„illése“, megfelelése, vele összehangzása, valamint a formának és magának a tartalomnak, ezentúl tartalom és forma egymáshoz való viszonyának *tetszetőssége*. E „tetszetősség“ tényezőit ezúttal szintén további elemzés nélkül kell hagynunk, megelégedve annak hangsúlyozásával, hogy ez a tetszetősség alapulhat — a nagy jelentőségű, de nem döntő jelentőségű *érzéketes-fiziológiás „szép“-élmény* mellett, a színek, vonalak, formák, hangok, ritmusok, stb. és ezek egymásközt való összeszerveződéseinek *érzéketes tetszetőssége* mellett — az *érdekesség*en, a *nem bántó*, csak érthetetlen *újságszerűsége*en, a *gazdagságon*, a fantázia sokféle értékein. főképen magán a *kifejezés jellegzetességén*²⁶ stb., stb. „Művészien“ tetsző épen az az alkotás lesz, amelyik *mind* a lelki tartalmi tényezőknek (ezek egységes stílusú²⁷ összjátékának is alapján) egészen sajátos, magunkátadó beleélést kiváltó, egész lelkünket átható és lefoglaló egységes gyönyörködésélményt kelt a normális lelkű és megfelelő szellemi és műveltségi szintű szemlélőben. Az autonóm művészi érték ennek a csak magunkátadó (mintegy beleolvadó és azonosító) beleéléssel átélhető, a kifejeződő benső tartalom és kifejezésforma tényezőiben való egységes átélésű, sajátos és magasrendű gyönyörködésnek az értéke. Ez a gyönyörködés csak akkor *tiszta* és *zavartalan*, ha minden összetevő tényező *összhangban* és egymástól el nem szakadó *egységben* hat — amint csupán a tartalom és a forma disszonanciája *bármikép is megértetté* vagy bármely ellenvetés vagy *heterogén kapcsolat* tudatosává válik, az esztétikai élvezet már valamely fokban megzavartatik —, csak akkor lehet *magasrendű*, ha nagyszerű, magasrendű benső tartalomban olvadhatunk fel és akkor a *legvarázslatosabb* hatású, ha elsősorban a tetszés *érzéketes-fiziológiás* tényezői képesek „elemi“ erővel hatni az élvezőre. Ez az „autonóm esztétikai“ érték valóban nem egy emberfeletti, magában való abszolút „Szép“-nek transzcendens értéke: *immanens* emberi érték, amelyben dinamikus utalás foglaltatik az emberi lelkiségben természetesen megalapozott „inherensen“ végső eszményi síkok egyénfeletti magasságai felé.

Boda István.

(Vége következik.)

²⁶ E tényező fontossága érthetővé teszi azt a — bár természetesen egyoldalú — felfogást, amely szerint a művészet legjelentősebb jegye a jellegzetesség.

²⁷ A stílusról részletesebben I. a II. részben.

VELAZQUEZ

Az ember saját műveinek a gyermeke.
(Kasztíliai közmondás.)

1.

Velazqueznek minden festőtől különböző stílusa van. Ez a stílus: a festői próza.

A kifejezés műfaji jellege sohasem formai. A drámaiság, líraiság, epikusság mindenütt megjelenik, ahol valami megjelenik. Nem kísérő jelenség, mert sohasem fejthető le. De nem is lényeg, mert nincs a középpontban. A műfaj a jelenség protoplazmája, amelyben az immanens lényeg sejtmagja ül.

A görög és római festők klasszikus műfajokban festettek. Némely pompeji falfestményen pontosan látható. melyik ódai, melyik elegikus, melyik epikus. A középkori képek műfaja: az egyházi zene, a zsoltár. A reneszánsz festői áttörték a kötött műfajokat: szabadon festettek drámát, melodramát, mítoszt, mesét. De a reneszánsz mindig patetikus. A modern intim műfaj, a lírai természetesség, Rembrandt óta kötelező. Azóta kísért minden képen, még a tájképen is: — Corot egy fatörzs görbületébe ugyanazokat a vonásokat rejti, amiket Rembrandt egy melankólikus interiőrbe vagy barázdás arculatba. A XX. század absztrakt pátosza — mint a szabad vers — a leglíraiabb festőstílus valamennyi között.

Mindegyik festő stílusa emelkedett. A rajzolóké is: Callott finomvonalú fantasztikuma, Goya perverz dühe, Kubin misztikus közönségessége, George Gross osztálygyűlölő szatírája éppen úgy emelkedett, mint Daumier undorodó iróniája, vagy Masereel elkent novellisztikus riportja.

Velazquez stílusa a próza és egyedül minden festő

között a próza. Nem emelkedett. Nem tér el a valóságtól. Nem akar eltérni. Képeinek kilencven százaléka portré. Van tárgy, amit tízszer megfest, különböző beállításban, különböző időben. Előszeretettel festi a fejet. Nem aprólékos, de nem is nagyvonalú — vagyis nem túloz sem erre, sem arra. Teljesen elmerül a tárgyban és benne ki is merül. Azt adja, ami van. Amit talál. Portréit nézve az ember csodálkozva állapítja meg, hogy a megfestett személy: — közönséges ember. Ugyanaz a ritmusa, ami a hétköznapiak. Mégsem naturalista: mert a naturalizmus a természet felfedezésének mámorra. A valóság pedig túl van a mámoron. Egyszerű, lapos, utcai, emberi. Prózai.

Ha az ember Leonardo da Vinci fejeit összehasonlítja Velazquez fejeivel, a határtalan különbségek egész sorát állapítja meg. Leonardo fejei mindig az egész kép festői hatásának szolgálatában állanak. Nem színpadiak, mert színpadiasságuk sajátosan festői. Természetességük a festőművészet sajátos természetessége. El nem érhető emberek, akik egyéniségük teljes birtokában vannak. Azon a ponton állanak, ahol a festő mindazt, amit tud, elmondja róluk. Ezek az emberek egy-egy élettörténet középpontjában állanak. Az élettörténet nem regényes, nem szomorú, nem fölemelő, nem tanulságos. Élettörténet. Sok különös ezzel az emberrel kívül nem történik — annál több belül. S az arcot besugározza a belső történet. Magasan fent a mindennapok fölött, túl örömen és bánaton ez az arc önmagába néz. — Velazquez arcaiból ez a költői szellemiség hiányzik. Ez nem költészet, hanem pszichológia. Nem szellemiség, hanem emberismeret. Keresztmetszet, nem történet. Lényeglátás. Ez a sejtmag festészete, azé a világé, ahol minden az, ami: a durvaság durvaság, a korlátoltság korlátoltság. Az embert itt nem igazolja semmiféle mitológia, még önmaga életének mitológiája sem. Egyedül van és könnyörtelenül az, aki. Az ember önmaga kényszerűségében — sorsának minden konzekvenciájával, menthetetlenül és és végzetesen csak önmaga, senki más.

A próza sokkal kötöttebb előadási mód, mint a vers: természeténél fogva, mert sokkal szűkebb. A próza több érettséget, életismeretet, biztosságot és illúziótlanságot követel. Az igazi, tiszta próza nagyon ritka. A nyelv észrevétlenül emelkedik és akkor már a líra pátozának határvonalát lépi át, ritmikussá lesz, lendül és hullámszik. Vagy a nyelv megtöredezik, küzd, dialogizálódik, szemé-

lyessé és harccá lesz, de akkor már dráma. Vagy körülveszi magát a természetfölötti varázssával és belemerül a mesélésbe, csak hogy akkor már epikus. A próza csak egyetlenegyfajta belső állapot kifejezése: a valóságszemléleté. A próza a valóságérzék műfaja.

Hogy a próza Don Quijote földjén született meg a festészetben is, az természetes. Úgy látszik csak itt voltak meg a feltételek; itt volt meg a higgadt illúziótlanság, a megingathatalan okosság és mindennemű képzelgés szenvedélyes gyűlölete. Csak e sötétszemű, türelmetlen, becsvágyó, gögös népben voltak olyanok, akik tudták, hogy a legnagyobb büszkeség mindent annak látni: ami.

Don Quijote még ma is a próza egyedüli komoly jelképe. Nem Swift: az epimetheuszi életethosz költője nem Sterne: a könnyező pojáca, nem Rabelais: a kocsmafilozófus, nem Thackeray: a pedáns puritán. Don Quijote a próza: a nyugodt és egyhangú szétterjedés, őrlődően egyforma vízszinteség. Nem tűri sem a fellendülő, sem az elmélyülő érzést, sem a szenvedélyt, sem az ihletet — de nem rohan meg semmit. Örül. A mélységeket betömi, a magasságokat lemossa. Ez az ereje: az egyformaság, a részvétlenség, a következetes vízszinteség. A hétköznap, amelyik hatszorta erősebb az ünnepnél.

Velazquez festői stílusa a próza: a valóságérzék műfaja. Amit megfest, az — ami. Megfesti úgy, ahogy az életben nyüzsög, de megadja a perspektívát: ez az ember: az. Bezárja önmagába. Megfesti a királyok, hercegek, infánsok arcát, akik butaságuk száz százalékában feszülnek a vásznon. Megfesti a bolondokat és törpéket a maguk komikumában. És megfesti Aesopust, a bölcsét. A prózát festi. Velazquez pszichológus volt és emberismerő. A legnagyobb nagyravágyás művésze: a tiszta, egyszerű, félelmetes prózai valóságé.

2.

Kevesen, de mindig voltak, akik tudtak olvasni az emberi történetben és ismerték a legmélyebben fekvő mozgatóerőt, a legnagyobb titkot: a butaságot. A butaság östény. Kétségbevonhatatlan valóság. Mindenütt ott van, minden mögött, előtt, alatt, fölött és között. Az egész életet átítatja és megfesti. Megjelenik vonalakban,

pillantásokban, szavakban, hanghordozásban. Lábakat, kezeket, orrokat, szájakat épít magának és ott lakik. Vagy megszállja az embert belül, onnan hat, onnan sugárzik. Életalakító tevékenység és mindig aktuális.

A butaság közvetlen belső tapasztalás útján mindig átélhető. A butaság buta — és minden hátsó gondolat nélkül az. Belső kényszer. Sorsszerű. Nem korlát, mert határtalan; nem stílus, mert alaktalan; nem ritmus, mert egyhangú és folytonos; ezzel szemben van benne valami súlyos, tompa, sötét, valami tehetetlen.

A butaság, a degradált emberség, nem állati. Ebben hinni szoktak azok, akik azt hiszik, hogy a butaság állati atavizmus. Az állati szint nem fekszik pontosan az emberi alatt. A szintek eltolódtak: mindkét fél javára és hátrányára. Az állati lét az ember számára csak egy bizonyos mértékig fogható fel, mint ahogy az emberi lét az állat számára. Mindkét létben vannak helyek, ahová a másik sohasem fog tudni behatolni. — Ha az ember nem áll az emberi szinten, nem az állatiasságba süllyed, hanem a degradált emberségbe; itt is megtartja életminőségét, illetve megtartja annak a minőségnek lehetőségét, amit elvesztett.

Az ember degradálódik, elveszti emberségét. Visszaesik arra a helyre, nem, ahonnan felküzdötte magát, hanem arra, ahonnan való szabadulását a történet kezdetén kapta. Visszaesés: hiba, kisiklás, tévedés. Rossz érzékek, rosszul működő intelligencia, szűk tudat, ismeretek hiánya: alacsonyrendűség, degradáltság. Vannak buta arcok, buta lábszárak, buta fülek, buta kezek: eltorzultak, hibásak, rútak, célszerűtlenek, eltompultak. A buta fül csak ott van az ember fején kétoldalt, hallani is vele, de rosszul. Nemcsak gyengén — mást hallani. Ezek a rövidhalló vagy hosszúhalló fülek, kancsal, buta fülek. A láb, a járásra, ugrásra, mászásra, úszásra való láb a butaság következtében elváltozik: a lúdtalp a butaság első tünete. Jacobsen mondja, hogy vannak intelligens lábak, amelyek olyanok mint egy kéz. Ezzel szemben vannak buta kezek mint egy láb. Vannak degradált szemek, mint egy ujj; van degradált nyelvízlés, amely buta mint a bőr. Van buta értelem, amely degradálódott, eltompult, megnehezedett, besötétedett. Van ember, aki elvesztette emberségét — lefokozódott.

A butaság mindenütt ott van, mintha az életnek saját tehetetlenségére volna szüksége, hogy élni tudjon. Mindenütt ott van és a leghatékonyabban éppen ott,

ahol az ember a legkevésbé várná: a szellemenben.

A szem degradáltsága első pillanatban úgy tűnik, mintha gyávaság volna. Bátoratlan. Defektusa van. Valamivel szemben óvatos, ami elől „menekül“ és, amit valamivel „helyettesít“. A helyzetet nem látja tisztán, egyszerűen, közvetlenül, természetesen a „valóságnak megfelelően“, hanem a menekülő szemével, gyáván, érdeklően, vagyis torzultan: ellenkező előjellel. Elfogult. Féltőle. Megszökik. Nincs meg benne a tájékozottság nyugodt, semmiféle meglepetéstől nem tartó fölénye. Azt, ami van, nem látja, s amit lát, az valami „más“. A nemlétezőt nézi létezőnek. A legnagyobb hibát követi el: „escape out of life, which grow into a substitute for life“ — az élettől való menekülés az élet helyettesítésévé válik. Megszökik az élet elől és helyébe teszi azt „aminek lenni kellene“ — „amit szeretne“. A valóság helyébe teszi az illúziót.

A szellem degradáltsága mindig a valóság letagadásában nyilvánul, illetve abban, hogy a valóság helyén megjelenik a képzelt világ. Nem a valóságot látja, hanem a valótlant. A hibás szellemiség, a lefokozott ember szelleme, amennyiben nem látja a valóságot, amennyire eltompult a realitás érzékelésére: hazugságot, képzelgést, agyrémet, eszmeiséget, irrealitást épít és amilyen mértékben él eszmei világban olyan mértékben tompult; ahol a valóságos világ iránt érzéketlenség van, ott a szellemiség degradálódott.

A butaság ereje a szellemenben a legnagyobb: itt tud egyedül kiterjeszkedni annyira, hogy az ember egész életirányát megváltoztatja; itt nyer olyan befolyást az emberi cselekvésre, hogy ráveszi az embert: saját érdeke ellen tegyen; csak a szellemiségben székelő butaság hatóereje volt képes a történelem folyamán arra a végtelenszámú hibára, amit valaha is elkövettek; csak a butaságnak a szellemenben felidézett elváltozása: az illúzióvilágnak a valóságos élet elé helyezése volt képes a történelem folyamán a szellemi tompultságot — valóságvaktságot, kötelezővé tenni, törvényerőre emelni, csaknem egyeduralkodóvá tenni.

A butaság, az emberi degradáltság: a valóságérzék hiánya. Téradás az irreálisnak. Az igaz és hamis összekeverődése. A hazugság elfogadása — a hazugságban való hit. A kisiklott, nemsikerült, eltorzult élet stílusa. Kiindulógyökere minden egyébnek, ami a valóságérzék hiányával összefügg: a gyávaságnak, ressentimentnak.

nagyképűségnek, hiúságnak, bosszúnak, irigységnek — belső elszegényedésnek, fokozatosan irreálissá válásnak. A valóság nem ismerése menekülés és helvettesítés. Pótlás. Eszmeiség. Egész életrend: az eszmeiség életrendje. A nemlétezően magas illúzióvilág kötelező érvénye, ennek következtében a valóság megvetése s az ezért minden esetben bekövetkező bűnhődés: a csalásnak és csalódásnak kibogozhatatlan csomója, mely az ember minden vércseppjét megfertőzi s amelynek következtében a mérgezés nyomán fellépő morbid szétzüllést éli az élet egészséges lendülete helyett.

3.

Velazqueznek IV. Fülöp spanyol király udvarában festett arcképei: maga a király, a királynő, hercegek, Baltazar Carlos infáns, Margareta infánsnő, Olivarez herceg és a többi kép, mind kivétel nélkül illuzióvilág, valóságpótló eszme-magasságban élő arcok. Némelyik olyan, mintha saját nekrológját mondaná. Korlátolt, szűk, tompa arcok, szellemtelen, torzult vonásokkal; van rajtuk valami vakság — valóságvakság; bután ívelt lábak; a maguk kislelkűségében elégedett mosolyok; hamis méltóság; mechanikusan halott ceremonia; dagadt gög és kongó hiúság; egy egész ál-világ: ál-élet. Hamis valóság — pótló-élet, eszmei emelkedettség.

Velazquez pszichológiája nem fokozatos feleszmélés: nincsenek benne lépcsők. Nem lehet azt mondani, hogy későbbi képein többet mond el, mint a korábbiakon. Mindjárt első portréján, annak az ismeretlen férfinak arcképén, amit 1619-ben a „Vízhordó“ után festett, jelentkezik egész emberismerete. Az arc a mások számára kötelező tisztesség monomániáját sugározza; ez az ember, aki tönkretett élete miatt úgy áll bosszút, hogy mindenkit meg akar javítani; ez a fanatikus, mindig éber, kegyetlen bűnkapó, ez a keserű moralista, megperzselt apostol, akit Proust dompteurnek nevez — állatszelistítőnek. Ez a szelídségterjesztő — ressentimentből; az erkölcsprédikátor — bosszúból; a vallásfanatikus — kegyetlenségből; az élettiltó — irigységből. Az egész buta valóságérzékhiány minden szörnyű következményével: azzal, hogy eszmei magaslatokba emelkedik — kell emelkednie — szükségből — kényszerből — elégtételből — kétségbeesésből — szöknie kellett: moralistává kellett

lennie — eszméket kellett hirdetni és mérgeznie kellett: nyomorultságból, tompultságból, butaságból.

Az ártatlan, egyszerű, kedves butaság van gyermek-fejein: főként annak a fiúnak a fején, akit többször megfestett különböző csoportokban. Az utcáról szedte fel és éveket modellje volt. A romlatlan csirkefogó butasága ez: az utcai szellemiség és külvárosi hiedelmek világa. Az infánsokon, infánsnőkön levő „udvari“, „királyi“ butaság ennél szűkebb, üresebb, hiúbb.

Égészen veszélyes az a női arc, amelyet általában Olivarez nejeként ismernek, de, amelyről néhányan azt feltételezik, hogy a művész felesége volt. Általában a nők képein levő szellemi érzéketlenségen, duzzogáson, finnyáságon és infantilis cicomáskodáson — a „szép butaságon“ kívül itt komolyabb tulajdonságokról van szó. Ebben a nőben állandó méreg lappang. Alattomos rosszindulat, amely hosszú ideig őrzi magában bántódását és óvatlan pillanatban, váratlanul százszorosán fizeti vissza. Kárörvendő, kegyetlen, makacs, — de valószínűtlenül korlátolt. Kétszínű, lelkiismeretlen és ravasz. Uralomvágó, de csak a szolgaságban érzi jól magát, mert hibái szolgahibák: alulról felfelé szeret pusztítani, alárendeltségét használja fel arra, hogy mérgezzon. Az ilyen ember számára nincs ismeretlen komisszág és aljasság. De fenntart minden látszatot, sőt — jól ügyel, hogy a lemeggszenteltetebb látszatokat tartsa fenn a legjobban: ez a nő vallásos, hű feleség, jó anya, barátságos ember és résztvevő gazdag. Ez a nő a leggonoszabb szörnyeteg Velazquez valamennyi szörnyetege között.

Olivarez. IV. Fülöp, Baltazar Carlos képei sokkal enyhébbek. De Velazquez nem kíméli sem a herceget, sem az infánst, sem a királyt. Még önmagát sem. Ami azonban önarcképein van, nem tisztán az, ami őt Fülöphöz, Olivarezhez, Olivarez feleségéhez és X. Incéhez fűzi. Van itt valami más — valami, ami elégya többi portrétól, valami hiány, — ür. az. amit csak az Alcade Ronquillo. Truhan és Don Juan de Austria arcán lehet megtalálni.

4.

A valóság iránt tompult embernek szüksége van valamire, ami igazolja. Hatalma, vagyona, szavának feltétlen érvénye, személyének „valóságfölöttisége“: mitológiai légkörben tartják. A légkörnek nincsenek kapcsol-

latai. A királyi udvar mindig absztrakt tér. De igazolnia kell magát és — bolondokat, törpéket tart. Úgy kárpótolja magát, hogy ellensúlyozza mitológiai légkörét: az ellentétével. Az udvari bolond tulajdonképen a király maga, vagyis: a bolond király, de királyi gátlások nélkül. Ő az igazi ember — hatalom, vagyon, korona nélkül való király. A király a bolondban éli ki magát: benne látja kétségtelen módon bizonyítva, hogy minden ember bolond és minden ember törpe; látja igazolva, hogy minden ember irreális, mint ő, mint az udvar, mint a királyság. Cirkusszal veszi körül magát: mert az élet cirkusz. Állandóan annak a veszélynek tudatával játszik: ez vagyok én. — Letagadja, de legbelül tudja, hogy a bolondra neki jobban van szüksége, mint a bolondnak rá. A bolond megél a piacon is, a király csak kosztot és kvártélyt ad neki, s amit a bolond cserébe ad: morális felmentés. Alkalmat ad neki arra, hogy nevetessen, hogy kinevetesse önmagát; hogy nevetessen a hatalmon, az udvarhölgyeken, a divaton, a etiketten, a miniszterek alázatán, a vagyonon, a palotákon, a királyságon, a „valóságfölöttiség mitológiáján“. A bolond hangja az egészséges élet hangja, s amikor a király a szemébe nevet, a korcsok, csámpások, hülyék, törpék jelenléte a valóságos élet jelenléte egy mértéktelenül magasra emelt illúzió-világban.

Ahol végzetes komolyság van, mindig megjelenik a nevetés. Macbeth legvéresebb jeleneteinek közepette kilép a színpadra a házmester és az éjszakai kapunyitás szörnyűségein sopánkodik. Don Quijote mellett Sancho Panza. Déméter halott leányát keresi és kétségbeesve roskadt le az eleusisi kapu előtt, amikor megjelenik Baubó, a fecsegő, groteszk vénasszony. A római hadvezéreket diadalmenetük alkalmával szokás volt gúnyolni és kinevetni. A középkorban nagypénteken a passio után groteszk ördögjátékokat mutattak be a templomban. A komorságnak szüksége van a feloldásra, ma ezt különösen érezni, e szétroncsolt, haldokló korszakban, amikor annyira tolonganak mindenütt, ahol nevetni lehet, amikor a legkorszerűbb szükséglet a komédia, a legjobban vágyott életattitűd: a nevetés.

A nevetés egyáltalán nem függ a nyelvtől — sőt a nyelv nevetése mindig lefordított, mint a sarkított fény. Nem tudni mi vész el belőle, de, úgy látszik, olyasvalami, ami nagyon hozzátartozik. A nyelv mindig törtenethez van kötve s a komikum, ami benne megnyilat-

kozik, szintén. A történeti komikum korra, időre, környezetre, aktuális viszonyokra vonatkozik. Csupa emlékezet és tudat. A történeti komikum csak a történet egy pillanatában teljes komikum. Mihelyt elhomályosodnak a pillanathoz fűződő kapcsolai, elhomályosul maga a komikum is. Ez a történeti komikum: a szatira. Juvenalison a rómaiak nevettek — ma egyáltalában nem nevetéses. A szatira telve van az értelem vonatkozásival: hivatkozik tudásra, ismeretekre, közhiedelmekre, divatra. korszzerű előítéletekre, hallgatólagos megállapodásokra.

A történettől eltávolodik az irónia. Felülemelkedik a történeten. Kierkegaard azt mondja, hogy az irónia a történetileg következő kor emberének nevetése a jelen korszakon. Egy magasabb lény nevet az alacsonyabbakon. Az iróniában mindig van valami időtlen. Az irónia a tökéletesség nevetése a gyarlóságon.

De a szatíra és az irónia a nyelvhez vannak kötve. A komikum lényege nincs. Megjelenik a zenében éppen úgy mint a képen. szobron: mozdulatban, szituációban, hangban. A komikum, mintha állandóan ott lappangana a dolgokban és csak arra várna, hogy megnyilatkozhasson. A komikum: az életre való képtelenség.

Miért van szükség arra, hogy az ember nevéssen, amikor látja: valaki képtelen az életre? — Kétségelen, a nevető ismeri azt, akit kinevet. Nagyon jól tudja, hogy kicsoda. Viszonyokat állít fel önmaga és a másik között, leméri a különbséget, távolságot. Mennyiségeket és minőségeket vet egybe, összeadja és kivonja őket. Ha nem így volna, a nevetés igazságtalan lenne és önmaga is nevetésessé válna. A nevetőben azonban nincs semmi nevetéses — vagy, amennyiben van, ez nem a nevető nevetésére vonatkozik, hanem, esetleg arra, hogy a nevetést hibásan alkalmazta és közben a nevetésre való igazi alkalmat elszalasztotta. Kérdés az, hogy miért van szükség nevetésre akkor, ha az ember életre való képtelenséget lát?

A nevetés kényszer. Olyan parancs, amelyet ismeretlen helyen adtak. Az ilyen parancsok mindig az ember érdekében állanak, sőt: mindig az élet szolgálatában vannak. Arra a kérdésre, hogy miért kell nevetni, úgy lehet felelni, azért, mert az embernek szüksége van rá. Saját érdekében nevet. Olyan képeket, szembenállásokat, feleszméléseket hidal át, amelyeket másképen nem

tud. A problémát nem oldja meg, hanem megkerüli. Kitér előle. Ideiglenesen elintézi. Áthidalja.

Az ember azért nevet, hogy helyzeteket hidaljon át, amelyeket másképen nem tud áthidalni. Megoldatlanul hagyja őket, mert megoldatlanok. Don Quijote őrjögése, ha igazi őrjögés volna, nem keltene nevetést, mint ahogy Orlando őrjögése nem kelt. Az őrjögés olyan komoly dolog, hogy nevetést fakaszt az, aki mesterkedik.

Színlelésről van szó. Minden színlelés összemérhetetlenség. Idegen minőségeket azonos minőségeknek tüntet fel. Az őrjögő Don Quijotét őrjögő Orladonak tünteti fel. Calandrinot asszonynak tünteti fel. A koldúst királyfinak tünteti fel. Sanchot uralkodónak tünteti fel. Tartarin mint kalandor. Zuboly mint oroszlán. Odysseus mint Leopold Bloom.

Az élet olyan komoly dolog, hogy aki kiesett belőle és úgy tünteti fel, mintha benne volna, nevetést fakaszt. Az élet számára elviselhetetlen, ha elveszti önmagát. Még a lehetőség is elviselhetetlen. Még a lehetőség elől is ki kell térni. Megnyílik egy mélység — átugorja: ez az ugrás a nevetés. A helyzetnek fordulatot kell adni, mintha meg volna oldva, mintha el volna intézve. A komikumban az ember összeméri a kiesést a nemkieséssel — az életet a halállal. A nevetés az élet és halál összemérhetetlenségének áthidalása — ideiglenes megoldása — megkerülése — az összemérhetetlenség, áthidalás, megkerülés elől való kitérés.

Természetes, hogy a kiesés nem kiesés, hanem: botlás. Aki kiesett, annak helyzete visszavonhatatlanul egyértelmű. A helyzet már megoldódott. Nem is visszás, nem nevetséges. A nevetséges az, aki megbotlik és mármár úgy van, hogy kiesik. A kiesés veszedelme támasztja azt a helyzetet, amit az ember nem tud másképpen megoldani, csak úgy, ha megoldatlanul hagyja. Ideiglenesen áthidalja: nevet.

Csak az nevet, aki sír. A nevetés a boldogtalanságból született. Minden komikum tragédiát takar. A nevető ember kétségbeesett ember. A nevetés kétségbeesés: a nevetés a halál szemébe való nevetés.

Mikor változott meg az ember úgy, hogy szüksége lett a megfordításra, kitérésre, áthidalásra? A kérdés természete történeti. Maga a probléma is az. Az első botlás a történetben történt. A történet emlékezet. „Csak, mondja Nietzsche, az marad meg az emlékezet-

ben, ami nem szűnik meg fájni.“ A történet a fájdalomakra való emlékezés. Amikor az emberben az élet elkezdett fájni, elkezdett emlékezni. Érezte a kiesés veszedelemét. Elkezdte elkerülni a kiesést — elkezdett színlelni — áthidalni — elkezdett nevetni.

Az ember, amikor a történetben élete fájni kezdett s megismerte a rettegést, kétségbeesést, feltalálta azt a lelki fogást, hogyan térhet ki előle. Hogyan hidalhatja át kétségbeesett, úgy hogy az áthidalás az élet szogálatában legyen? Hogyan alkalmazhatja a fogást, úgyhogy elfordulhasson a fájdalomtól?

A nevetés epidémia. Mindenki tudja, ahol nevetnek, ott baj van. Nevetéssel csak botlást kísérnek. Ahol nevetnek, összemérhetetlenségeket hidalnak át. Megoldatlan helyzeteket hagynak megoldatlanul. Mindenki jól teszi, ha biztatja magát: ott kétségbeesésről van szó. Ok nélkül nem nevet senki. Akik nevetnek, mindig a halál elől térnek ki. A nevetés ragály — a veszély ellen való biztatás ragálya. A nevetés vonz: mindenki tolong oda, ahol jól lehet nevetni. Ott jól lehet kitérni.

A derü nem nevetés, nem kitérés, nem görcs. A derü tiszta öröm. Független a szenvedéstől, vidámságtól, nyugtalanságtól, görcstől, lelki fogásoktól. Független a gyengeségtől. A derü az élet abszolút ereje. Történelmentes. Mindig meglévő. Nincs más jelentősége, csak önmaga. Önkénytelen, meghatározhatatlan, le nem írható. Gyermekek, tájak, színek sugároznak derüt.

Az ember történetelőtti időben a derü állapotában élt. Ebben az állapotában az ember derüsen viselte el a lét minden változatát. — A történet küszöbén az ember ereje megfogyatkozott. Biztatásra volt szüksége. Ösztöne kitalálta azt a műfogást, amely a szenvedést örömmé, a fájdalmat vidámsággá változtatta. A biztatás oly módját találta fel, amely képessé tette arra, hogy kitérjen az életet gátló helyzetek elől. A fájdalomból nevetést varázsolt. „Das leidenste Tier erfand das Lachen“. mondja Nietzsche: a legszenvedőbb állat találta fel a nevetést.

5.

Zuloaga azt mondja, hogy Velazquez bolondjai filozófusok. Egészen természetes hogy azok. Filozófusok és pedig nem azáltal, hogy valamit nem tudnak, hanem azáltal, hogy valamit tudnak. Filozófiájuk az idióták filo-

zófiája. Tudásuk valami nagyon mély belátás. Valamennyi exkluzív lény. Mindegyik egészen egyéni. De mindegyik arcán van egy megegyező vonás: az idióták tudása — a nevetés ezoterikus tudása.

A törpék: El primo, Sebastian de Morra Don Antonio el Ingles, Nino de Vallecas; a bolondok: Don Juan de Austria, a „Geografus“ „Calabaças“, Truhan, Pablo de Valladolid, El Babo de Coria lénye az egész életre való alkalmatlanság. Az egész emberi léttel visszás helyzetben vannak. Fonák, ügyetlen, dilettáns isten teremtette őket, aki maga sem volt tisztában azzal, mit csinál. s amit tesz, mik a következményei. Amikor az ember rajtuk nevet, nem ezt, vagy azt a tulajdonságukat neveti, nem korcs lábukat, mafla pillantásukat, ostoba arckifejezésüket, a bárgvu mogorvaságot, vagy hülye vigyorgást, mert nem külön-külön, nem részletekben neveltségese, hanem egészben. Nem is a külsejük — a csőrjük. Maga a gondolat, hogy ilyen ember van — máris neveltségese. Mert az egész ember hibás. Rossz — el kell dobni és másikat csinálni. A tetetöltött hiba, az érzékekkel tapasztalható botlás. Mintha azért született volna, hogy neveltsenek rajta.

És ezt valamennyi bolond tudja. A legbiztosabban tudja a vallecasi gyermek és El Babo de Coria, a kétségtelen hülyék, akinek lénye nem is fejez ki mást, csak hülyeséget. Mindakettő vigyorog: jóelőre mindenkit figyelmeztet arra, hogy életképtelen ember, halálos idióta; ő a hiba, a botlás, a veszély. Benne az élet sötét mélysége nyilatkozik meg, amikor bambán eltorzult arccal az emberre mered, megadja a lehetőséget arra, hogy kitérjenek előle. Megmutatja az utat, hogyan kell átlépni a benne tátongó mélységet. Az ember elé megy neveltségével — felkínálja a megoldást. Ez az idióták barátságos előzékenysége, az, amikor vigyorgásukban meg tudnak semmisülni, el tudnak tenni benne; ez az udvariasságuk, amellyel engedelmet kérnek jelenlétükért; ez a bennük levő jóság, amellyel mindenkit meg akarnak előzni azért, hogy velük is jók legyenek; így kúsznak az emberek szívéhez, alattomosan és csendesen egy kis részvétért, egy kis jóakaratóért, egy kis — neveltségért. S amikor az ember nevet rajtuk, ők is nevetnek, artikulátlan, keserves, szenvedő csaholással, hátborzongatóan, hangjukban összekeveredik hülyeség és örültség, pojácaság és halálhörgés. Ezen a neveltségen érezni, hogy a neveltség milyen

görcsös erőfeszítés, milyen feneketlen ür fölött való ájult tántorgás — hogy a nevetés mennyivel mélyebb fájdalom, mint a sírás.

Az idioták másik csoportja az udvari bolond: Pablo de Valladolid, Truhan, a „Geografus“, „Calabaças“ és a legjellegzetesebb: Don Juan de Austria. Don Juan de Austria vézna, póznalábú ember. Otromba, megnevomrodott arc. Inkább szomorú és leverő, mint komikus. Észrevehetően kancsal. Ostoba. Olyan ember, akitől mindenki ösztönszerűen elhúzódik. Nem féreg, annál visszataszítóbb. Nem patkány, mert jogot formál arra, hogy embernek tartsák. Ember! Valóban az — ami elég szörnyűség — vagy legalább is annak látszik. Nem penész, mert a penészben van valami finom, mint minden növényben. Ember, kétségtelenül az. Mégsem az.

És ez a hülye, ez az alacsony kolonc, ez a lény, akin érezni, hogy lebuiban ittas éjszakán fogamzott züllött csavargótól és facér cselédtől, ez a szörnyeteg úgy tesz, mintha elmés ember volna. Hercegi ruhába öltözik. Kínosan rossz tréfa. Divathős! Hercegi ruházat! Selyem, bársony, gvoles és toll! Kard! Felháborítóan otromba gondolat! Ez az idióta, amikor elmés. Az idióta tréfája. Milyen rettenetesen egyedül van tréfájával, elmésségével. Milyen szörnyű, szomorú, végzetes magány, ahogy ott áll, valamilyen pontra mered, miután eszét még nagyapja elitta. Eszét, vérét, szemét, mozgását vidám kocsmások eltékoztatták s most itt áll idiotáságának félhomályában, várja, hogy lesujtsanak rá a nevetéssel, amely még egyedül képes számára bocsánatot eszközölni, amelyik az egyedüli út arra, hogy az emberek megtűrjék maguk között — az egyedüli lehetséges igazolás, de kétségtelen bizonyítéka annak, hogy ő a neveléséges ember, az, akit az emberek komolyan sohasem fognak megtűrni maguk között. De nem nevet rajta senki. Mert ahhoz, amit csinált, az elmésségnek semmi köze sincs. Bántó, ostoba izetlenség! Sunyi tartása még súlyosbítja a helyzetet. Látszik rajta, hogy sikeréről maga sem volt egészen meggyőződve. Ez aztán a szituációt végleg felborítja. Az ember a fogát szívja bosszúságában. Milyen jó volna elüzni ezt a képet!

Az idiotáság Velazquez más képén is fel-feltűnik. Gyermekejein ott lappang a vonások között; egy kevés van a királyok és asszonyok protréin is. Egészen világosan felismerhető Luis de Gongora képén, ahol bárgyú göggel, kapzsisággal és presztizsmániával párosul; ott

van Don Adrian Pulido Pareja arcán a kegyetlen, parancsoló, rosszindulatú bizalmatlanság vonási között; megvan Juan de Parejan, a pápai titkáron is, ahol kizárólagosabb és csak bestiális érzékiség, mohóság és gondtalan szellemtelenség szövi át.

Menippus az egyetlen kép, ahol az idióták és buták arcvonásain kívül van még valami egyéb is. Menippus oldalt áll és egész tartásában van valami kétértelmű — érezni, hogy valamit sejt, de ő maga sem biztos benne. Huncut szemének szikrájából talán tréfára lehetne következtetni. De a tréfa nem Don Juan de Austriaé. Menippus nem sabandijas palaciegas — palotaféreg. Elmés, ha nem is nagyon magasrendűen. Okos és ravasz fickó; bizonyos dolgokban annyira tisztán lát, hogy már joga van gúnyolódni. Fölénye van. Annak ellenére hogy egész megjelenése lefokozott és arckifejezése is félkegyelműen torzult. Így csak olyan ember viselkedik, aki megérkezőben van valami felé. Hogy ez a valami micsoda, Menippusból nem tudni meg — erről csak Aesopus beszél.

6.

Ha Velazquez nem festette volna meg az Aesopust, csak azt lehetett volna megtudni, hogy kicsoda nem volt; hogy kicsoda volt, azt nem. A fölényből, amellyel a butaságot és nevetségeset ábrázolta, sejthető lett volna, hogy felülről nézett: meghaladta azt, amit csinált. De az nem tűnt volna ki sohasem, hogy a fölénynak természete olyan volt, amelyet Aesopusban megfestett. — Az Aesopus-kép tárgya: az emberi bölcsesség.

A bölcseséget akkor, éppen úgy, mint ma, nem jelenthette más, csak görög ember. Az emberiségnek voltak szentjei, kalandorai, forradalmárai, papjai, geniális költői, ügyes feltalálói, nagy királyai minden korban. Bölcs emberei csak a görögöknek voltak. Nem Sokrates korában — sokkal előbb, Solon, Periandros, prienei Bias, Thalés korában, akkor, mikor tudtak valamit, amit később elfelejtettek, vagy ami valószínűbb. — el akartak felejteni. A bölcs emberek nem írtak, mert a bölcs ember nem ír. A bölcseséget nem hirdették, mert a bölcsesség nem hirdetni való. A bölcsesség nem tanítás. Különbben is kinek írták volna meg? Kinek hirdették volna? Nem értették meg, — nem akarták megérteni. És hogy elfelejtették? — el akarták felejteni? — valószínűleg

olyasvalami volt az, amit jobb volt elfelejteni. Talán el kellett felejteniök, mert túlságosan súlyos volt számukra: nagyon érthető és így nagyon elviselhetetlen.

A bölcs embernek nem kell öregnek lenni, még kevésbé kell műveltnek lenni, nem kell, hogy férfi legyen és nem kell, hogy szegény; a bölcs embernek meleg benső közelségben kell lenni az istenekkel; meg kellett, hogy tapasztalja magán valamennyinek hatalmát: szeretnie kellett őket és örömmel kellett beleegyeznie abba, amit parancsoltak; igent kellett mondani sorsára és nem kényszerű igent, hanem lángoló vágygal lehelt szót, amellyel feltárta magát az isteni erőknél; de a bölcs ember megismerte őket és egyedül maradt. El kellett szomorodnia az istenek és emberek fölött, — ez minden bölcsesség második ismertetőjele: a szomorúság. Meg kellett nyugodnia valamiben, ami a legmagasabb megnyugvás, ez a bölcsesség harmadik ismertetőjele: a tudás. Nem is az istenek hagyták ott, ő sem volt az, aki ott hagyta őket. Mintha a bölcs ember meglátta volna az istenek titkát, azt a titkot, ami a nembölcslet összetöri, a bölcslet pedig megtölti azzal, amit az ember a célnál érez, amikor édes nyugalommal megpihen és azt mondja: ide akartam jutni, nem kell több semmi.

Az istenek varázsa megtört rajta. Már nem vonzzák. Nem hatnak rá. Nem, mert belefáradt, mert elnyűtték őt, mert elhasznált ember fásultan hagyja ott az életmámor táncát és örülségnek bélyegzi azt, amiből kivéült. A varázs nem hat rá, mert a bölcs ember csak egy valamit akar igazán, mélyen, vére teljes forróságával értelmének egész feszültségével és rajongásának szenvedélyével: a valóságot. És az istenek — ezt tudta meg a bölcs — nem a valósággal ragadják el az embert.

A vallás — az istenek jelenlétének tudása — mindig „alteration de la personnalité“ — mindig belső nyugtalanítás, a „személyiség nyugtalanítása“. Vannak istenek, akik az embert megkínózzák, megalázzák, böjtöltetik, akik aszkézist parancsolnak, áldozatokat követelnek; vannak irigyek, dühösek és bosszúállók, akik népeiket irigységgel, bosszúállással nyugtalanítják. Vannak vérengző istenek, akik emberi életet követelnek; vannak szelid, türelmes, szemlélődő istenek, akik az embereket a látás nyugalomra tanítják; vannak szenvedők, kínlódók, alázatosak, akiknek ez a földi lét csupa fájdalom. A görög istenek nem ilyenek. A felszín, a látszat istenei: a szépség és az örömé. Nem az élet tagadására nyug-

talanítanak, hanem az élet igenlésére. A görög istenek: csábítók — az életre csábítanak. Varázsuk a mámor. Kísértenek: az ekstasis kísértői. Elragadják az embert a mámorba, illúzióba — a látszatba. Megajándékozzák az embert a legmagasabb gyönyörrel, az időfelszín gyönyörével: a pillanattal. A bor, a szerelem, a muzsika, a költészet, a harc, a vadászat, a kereskedés, az okosság, a vállalkozás, a fecsegés, a naplopás, a hősiesség — csupa mámor. Mi van a mámor alatt? Úr. A mámor a semmi fölötti tánc. A görög tánc — a semmi szédületes sötét mélységei fölött. Felül minden tündöklék, ragyog, sziporkázik, dalol és ujjong — alatta a sötét mélység, a semmi. A gyönyör csupa illúzió, csupa látszat, csupa felszín „semmiség” — gyönyörű, de értelmetlen. Mert ezen alul és felül nincsen semmi. A valóság túl van a mámoron. Túl van az isteneken. A valóság: az élet értelmetlensége. A szép, a gyönyörű, a napfényes kék tengerre boruló éggel, lélekszerűen közeli, benső éjszakával, az illatos borral, forróakarú asszonyokkal, művészettel, virágzó szigetekkel — istenekkel — teli gyönyörűségesen szép élet értelmetlensége.

A bölcsesség a legmagasabb tudás, tudása annak, hogy az élet szép, de nincsen célja, nincs jelentősége, nincs értelme. Az, hogy az ember van, csak annyi, hogy: van. Semmi több. Nem következik belőle semmi, nincs előzménye, nincs folytatása. A van — egy pillanat. Gyönyörű, — de már eltűnt. Ennek a tudásnak birtokában voltak a görög bölcssek, ez a tudás ragyog a bölcssek korának szobrain, a görög istenek arcán: ez az archaikus mosoly jelentősége, a „mosoly az élet rejtelmes, szomorú, szépséges értelmetlenségén”. Ez az, amit figyelemmel lehet követni, hogyan tűnik el lassan-lassan, abban a mértékben, hogy az emberek mennyire felejtik el, mennyire akarják elfelejteni ezt a tudást. Hogyan terelődik a tudás a mélységről a felszínre, hogyan foglalja el a legmagasabb tudás helyét a szépség, a látszat, hogyan válnak az istenek a tudás eltitkolóivá: csak szépségoldalukat akarják látni s így csak szépségoldalukat mutatják meg, csak a varázst sugározzák. Csak csábítanak. A görög „szép” szobrok arcáról — abban a mértékben, ahogy az emberek elkezdtek félni a bölcseségtől, ahogy elkezdtek érezni ennek a tudásnak keserűségét, elkezdtek kétségbeesni fölötte — elkezdtek eltakarni a bölcseséget: eltűnik az archaikus mosoly. Amikor az emberek elkezdtek életüknek „értelmetlenségét”, „célталanságát”, „üressé-

gét“ kinnak érezni, szükségük volt valamiféle csalásra — enyhítésre — látszatra — meg kellett édesíteniök a valóságot — hamisítaniok kellett — nem tudták elviselni a valóságot — a maga valóságában: elkezdtek menekülni a valóság elől, a valóságot elkezdték helyettesíteni valami mással: elkezdtek az illúziót, felszín, a látszatot valóságnak tekinteni, elkezdtek az életnek „célokat“, „jelentőséget“, „értelmet“ kitalálni és kitűzni és kezdték az életvalóságot meghamisítani. Ez Platón ideje. Sókratésé, az iróniáé, a késői idő, a zavaré és komplikáltságé, az eszmehazugságé, a lezüllött Dionysosé: nem a mámoré, hanem a részegségé, a mélység nélkül való ekstasisé, nem a derüé, hanem a nevetésé: Aristophanésé, a valóságérzék eltompulásáé: a butaságé.

De voltak emberek csaknem minden időben, akik részesei voltak ennek a legmagasabb tudásnak. Velazquez is részese volt. Amíg ma, minden emberi tudások legmélyebb tudója: Nietzsche nyomán kezd a valóság tudása ismét nem elrejtett, óvatos, hazugságok mögé rejtett „bűn“ lenni, hanem a tudások tudása: ma ismét kezdődik a korszak, amikor az ember teherbíró képességét kezdik aszerint mérni: ki mennyit bír el ebből a tudásból, hogyan és milyen mértékben vállalja az ebből folyó összes következményeket. Ma ismét megcsapja az emberiséget a valóság lehellete: vágy, hogy az, amit él, valóság legyen: a sóvárgás a legvégső tudásra, a bölcseségre — kezd általános sóvárgás lenni, ma, amikor a görög istenek arcán levő mosolyban az emberek felismerik önmagukét. „Az igazság, mondja Tolsztoj, hogy az életnek nincs értelme“. Nincs értelme sem a háborúnak, sem a szerelemnek, sem a gazdaságnak, sem a kalandnak. Nincs értelme az isteneknek — nincs értelme az életnek. Az ember kezd hálás lenni az isteneknek, hogy eltakarják előle a valóságot, de tele van szomorú örömmel — a valósággal — a bölcsesség tudásával —, hogy megismerte az istenek titkát. Ha ezt az egvet tudja: mindent tud. Tud örülni, mert nincs mögötte semmi; tudja hallgatni a mesét, mert nem jelent semmit; gyönyörködik a napban, a fáknban, a tengerben, a madarakban: ott táncolnak az emberrel az értelmetlen sötét ür fölött. Tudják művészek és költők, tudják gondolkozók és filozófusok, tudják pszichológusok, akik tanítják a bölcseséget, „a művészek tudását, a jól nem-tudást“, az ekstasist, az örömet, a felszín, a gyönyört, a mámort — tanítják az élettáncot — a legszebb értelmetlenséget.

Természetes, erre mindenki azt mondja: kevés. Tényleg az. De nem ez a kevés, az ember? Nem ez a „kevé-ség” az, ami éppen az ember? — nem ez az emberi kevés az, ami Velazquez Aesopusáról árad, mint egy nagy szomorúság, nagy nyugalom, nagy belátás? Az, hogy emberi, mindig kevés — igen, de ez a valóság. A valóság pedig a legtöbb. Így lesz a bölcsesség egyszerre kevés és sok. A legkevesebb és a legtöbb. A legkevesebb tudásban, becsvágyban, gögben, önbizalomban; a legtöbb szomorúságban, belátásban és magányban.

Aesopus nem fiatal, nem is öreg, de egy bizonyos: nem kímélték az istenek, ő sem kímélte magát. Arcának ráncai erről beszélnek, mint ahogy a ránc a szenvedély történelme, mindig története annak, hogy az ember hol járt és milyen mélyen merült el abban, amit élt. Szája körül valami furcsa kétértelműség, nem tudni micsoda: mosolyra készült, vagy a mosoly már elhalt. Az izmok a száj körül egy kicsit feszültek, de bizonytalanságban hagynak afelől, hogy túl van-e már, vagy még csak innen: mint ahogy az ember mindig bizonytalanságban van afelől, hogy túl van-e már, vagy még innen. A homlok kemény alacsonysága, mint egy szikla, a bozontos őszülő haj, mint a sziklából felcsapó láng és füst, amit a szél sodor. A széles, lapos, tág lyukakkal alkotott orr anyagiassága, föld és vér szeretete, mint egy állaté: egy fel nem ébresztett érzék alszik az arc közepén. A küzdő állkapocs és az erőteljes pofacsont között a fáradtság-ránc: érettség a visszahajló életre, a megtérésre, a szemlélődésre, a pihenésre. A szem szellemisége olyan, mint egy sóhaj. Mi történik az emberrel, amikor sóhajt? — örül, hogy megszabadult, vagy felkészült valaminek a fogadására. Örül, hogy megszabadult a méltatlan, hamis, hazugságok tömkelegéből, egy eszeveszett örülségből, bolond, alacsony, silány, torz komédiából, abból, amelyik annyira tele van édes, lenyűgöző varázssal, tele van tévedéssel és örömmel, ostobasággal és mámorral; — és felkészül a komolyság, az igazság, a valóság fogadására, annak fogadására, ami a legmagasabban emberi, ami mély, örök, fenséges, amelyik félelmetes és végzetesen szomorú. Aesopus szemei ezt a félelmetes bánattal kevert ostoba örömet látják, ezt az édes csalásba burkolt komédiát, ezt a méltatlan bolond mámorral elválaszthatatlanul összeforrott fenséges szomorúságot.

8.

Szükség van végül arra, hogy a festő megmutassa, mi az álláspontja azzal szemben, amit megfestett. Hiszen az álláspont nélkül való kép fotográfia. Kell, hogy a művész valahogyan és valamiféleképen szinnel, rajzzal, torzítással, kiemeléssel, beállítással, „felfogással“ elmondja, hogy amit fest, szereti, megveti, nevet rajta vagy undorodik tőle, kényszernek érzi, gyönyörködik benne vagy rajong érte. Ez minden művészetre érvényes kötelező szubjektivitás, ami arra a kérdésre felel: mit ér a művésznek az, amit csinál? Mert annak, aki a képet nézi, éppen annyit ér.

A festők mindegyikénél ez az álláspont sohasem kétséges. Tizian rögtön elárulja magát kéjes elragadtatásával, Hodler mithikus pátoaszával, Hogarth rabelaisi vaskosságával, Bruegel diabolikus groteskségével. Velazquez ezek mellett a festők mellett prózai. Mintha csak azt mondaná: ez a valóság. Semmi többet. Önmagát nem említi. Nem tudni mit gondol — mi a véleménye — mit szeret — mit tart fontosnak — mit ér neki a kép.

A végső értékelés mindaddig kétségben marad, amíg az ember bizonytalanságban van a próza igazi jelentősége felől. A próza a valóságérzék műfaja. De a verssel, drámával, az eposzsal szemben a próza komolytalan. A verssel összehasonlítva a prózában van valami nevetséges. A vers dalszerűsége, zeneisége, ritmusa, ríme, emelkedettsége, játékossága, mind nagyon mély életöszton kifejezése és tápláléka. A vers varázsa — a költészet varázsa. Ringat, üdit, altat, elbájol, elragad. A vers közvetlensége természetes — a vérben levő közvetlenség. A vers mindig komoly, mert mindig lenyúl a legmélyebb rétegekbe és mindig lényegét érint — felszabadít és megköt egyszerre: ez a versben levő örök vallásosság. — A próza a vershez képest komolytalan. Kétértelmű, halálos, vagy ami ugyanaz: nevetséges. Esetlenségével, folytonosságával, ügyetlenségével, laposságával. Profán. Nem ismeri a szabadságot, a dalt, a könnyűséget, a játékot.

Amiket Velazquez megfest: a legkomolyabb dolgok: a butaság, a komikum és a bölcsesség. A komoly dolgokat pedig nem lehet másképen kifejezni, mint a komolytalanság módszerével: — a komolytalanság műfajában. E paradoxonnak kényszerét nemcsak Cervantes bizonyítja, hanem minden művész, aki valaha is az emberi komolyságot fejezi ki. Bizonyítja Apuleius éppen úgy

mint Boccaccio, Chaucer, Pope, a népkönyvek: Till Ulenspiegel és Lazarillo de Tormes, művek: Gargantua, Candide — bizonyítja: Mark Twain, Dosztojevszkij, France, Huxley, Joyce. A prózai távlat — a komolytalanságé — emeli ki teljesen a dolog komolyságát. Csak a profán ember tudja, hogy az élet szent.

Ezért van az, hogy Velazquez műveiben érezni valami „végsőt“ valamit, „amin nem lehet túlmenni“.

Hamvas Béla

SZAKRÁLIS ÉS INTELLEKTUÁLIS MŰVÉSZET

1. §. Hatalmas fejlődés eredménye volt, amíg a szótalán és gondolatnélküli ősember a szépség műélvezetéig eljutott! E hosszú évezredeknek az eseményeit, az emberiség hajnalának történetét nem ismeri a tudomány. Csak hipotézisekből, következtetésekből lehet összeállítanunk, hogy milyen útat tett meg az ősember, amíg művészetét megalkothatta.

Társadalmi téren a magányos barangolóból, az erdő- és vízpartok vándorából megtelepedett lakos lett, aki törzsi vagy családi kötöttségben élt és a főnök hatalmát követte. Immár nem gyűjtögetés, hanem földművelés útján szerezte élelmét és megkezdte az első állatok szelidítését.

Szellemi téren kiismerte a világot, annak jelenségeit, a környezetet, amely körülvette. Megtanulta az eszközök készítését, és a természet erőit kezdte szolgálatába hajtani. A félelem, amely a külvilággal való érintkezésekor első élménye volt, lassanként helyet adott a tapasztalásnak és elmélkedésnek: a jelenségek összefüggését, okát és magyarázatát kereste.

E két adottság birtokában immár készen állott arra, hogy létrehozza a művészeteket. Művészi alkotásának kezdetei, szintén a legrimitívebb időkbe nyúlnak vissza. Már ekkor kezdte kialakítani mindazt, ami a művészi kifejezés tárgyát, formáját szolgáltatta és ami annak megörökítését lehetővé tette.

A művészi kifejezés alapja a hang, a szín és az alak, tehát látási és hallási ingereket kiváltó jelenségek, amelyek beszéd, rajz és anyagformálás neve alatt játszanak nevezetes szerepet az ember társadalmi életében.

Az ősembert ugyanaz az ösztön készítette a beszéd feltalálására, ami a csecsemőnél is megfigyelhető: a játék, a próbálkozás, a megfelelő szervek mozgatása és az a jóleső öröm, ami funkció közben támad, ami gögicselés során minden kisgyer-

meket eltölt.¹ De amíg a kisgyermek 1—1½ év alatt elsajátítja a beszédet és másfél éves korában már az első megtalált rím készletét jókedvű mosolyra, addig az ősember hosszú nemzedékek során lassan, fokozatosan alkotta meg az első nyelvet.

Hasonló ösztön alapján tökéletesítette kézügyességét is, amíg az festésre vagy faragásra alkalmassá vált. A primitív ember ugyanolyan örömmel szemlélte hosszú próbálkozásának eredményét, megmunkált fa- vagy csontdarabot, mint ahogy a kisgyermek mered az első kiformázott plasztilindarabjára vagy építőköveinek halmazára. Ez a jelenség, a munkában való gyönyörködés, a kész alkotás elmélyedő szemlélete már tipikusan emberi mozzanat, ami az állatok játékaiban meg nem figyelhető. Ez az első lépés a műélvezet felé.

A jövő fejlődése szempontjából nagyjelentőségű volt, hogy az ilyenmódon létrehozott első termékek (a szavak, rajzbeli és faragásos alakok) szociális érvénnyel bírnak, azaz az emberi közösségen belül meghatározott jelentést nyertek, amit a közösség minden egyes tagja megértett. Az intelligens majmok (gorilla, csimpánz) játéka meglepő sokban hasonlít a másfél éves gyermek játékos cselekvéséhez. A majmok által létrehozott művek szintén értelemmel bírnak, de csak az alkotójuk számára és így csupán rövidebb időre; majomtársuk már nem képes azt az értelmet felfogni. Viszont az emberek társadalmában a színek és hangok *szociális szimbólumokká* váltak: a világ egy-egy jelenségét jelképezték. A színeknek és vonalaknak bizonyos rendje, amit a barlang falára festett a paleolitikum ismeretlen művésze, a bölényt vagy a rénszarvast jelképezte, jelentését a telep valamennyi lakója megértette, bár az élő, valódi állatot hasonló nagyságban, egyező színezetben vagy barlangi környezetben sosem láthatta.

Igy született meg a művészet az ember általános lelki adottságaiból. De hogy tovább fejlődött a kezdetleges fokról, hogy azt a nagyszerű virágzást és kiterjedést elérte, amit az emberiség története elénk tár, az már egy másik körülménynek köszönhető, annak, hogy szoros kapcsolatba lépett a vallási élettel. Goethe mondta egyszer Riemernek: „Die Menschen sind nur so lange produktiv (in Dichtung und Kunst), als sie noch religiös sind; dann werden sie bloß nachahmend und wiederholend.“ Az öreg racionalistának ez a véleménye teljességgel fennáll, — legalább is a primitív művészetekre vonatkozólag.

2. §. A szellemi fejlődéssel párhuzamosan haladt a vallási

¹ Gyermekpszichológiai analógiákra *Charlotte Bühler: Kindheit und Jugend, Leipzig, 2. Aufl.* és *Hildegard Hetzer: Kind und Schaffen, Jena, 1931.*

képzetek alakulása és abban az időben, amikor a művészet elemei megjelentek, a vallásos elképzelésnek már számos formája élt a primitív társadalmak körében.

Mindezek két eredőre vezethetők vissza: egyrészt arra az ősi félelemre, amely a magára hagyatott, védtelen ősembert az egész világgal, de különösen a mozgó lényekkel szemben eltöltötte. Az égi testeket vagy az állatokat fölötte álló hatalmaknak tekintette, titokzatos erővel ruházta fel és ezt igyekezett a maga javára fordítani. Így egy-egy telep vagy család valamilyen állat védelme alá helyezte magát, azt totemállatjává választotta. Mennél titokzatosabb volt valamelyik állat élete, mennél veszedelmesebb a vadászata, annál erősebb varázserővel ruházta fel a primitív képzelet. Viszont a hasznot nyújtó háziállatok még az állattenyésztő népek között is csak ritkán szerepelnek totem gyanánt.

A primitív vallás másik eredője a halott tisztelet, az a megdöbbenés, amit az ősember halott társának megpillantásakor érzett. A holtak szellemeit szintén félelmesnek, tehát kiengesztelendőnek tartotta. Természetesen a kiváló egyéniségek nagyobb tiszteletben részesültek, emlékük hosszú nemzedéken át fennmaradt, tetteikről mitikus mesék keringtek. Ha ezekhez a mítoszokhoz még kultuszcselekvések is járultak, úgy megszületett a vallás, amely azután a további fejlődés során eljutott az emberfeletti isten, érzékfeletti világ és az erkölcsi rend hitéig, az ú. n. „magaskultúrájú“ vallások sorába lépett.²

A vallási képzetek alakulása tehát két mozzanatot zár magába, amely a további művészi fejlődés alapjául szolgál. Egyikhez a különböző totemisztikus, mitikus és deikus elképzelések tartoznak; a másodikhoz pedig a kultuszcselekvések. Ezeket kell most már szemügyre vennünk.

3. §. Köztudomású, hogy a primitív népek a meséknek, mítoszoknak egész sorát teremtették meg, amelyek az istenek életére, a föld teremtésére, a törzs eredetére, a tűz feltalálására, a hősök tetteire stb. vonatkoznak. Ezeknek összegyűjtésével az etnológusok egész serege foglalkozik; rendezésük és feldolgozásuk a legkülönbözőbb tudományágak szempontjai szerint történik.

Ezek a tanulmányok megerősítették azt a feltevést, hogy a társadalmi és szellemi fejlődéssel egyenes arányban folyik a vallási képzetek kialakulása. A primitív népek még csak egy-két szegényes és egyszerű gondolatot ismernek, amelyek a világ teremtését, a földművelés vagy állattenyésztés valamelyik jelen-

² A fentebbiekben *Durkheim* és *Wundt* alapján igyekeztünk egy egyszerű munkahipotézist felállítani.

ségét magyarázzák. A fejlődés további során ezeknek az elméleteknek a száma megnövekszik, a gondolatlemek összekapcsolódnak, kerek, egész történetekké állnak össze és végül előáll a mítosz az a bonyolult, művészi formája, amit a görög, perzsa vagy hindu hitregék mutatnak.

Nyomban felmerül a kérdés: miért alkotta a hitregéket a primitív képzelet Miért szenteli nekik azt a szabad idejét, amit az életfenntartás gondjai üresen hagynak? A kérdésre könnyen megfelelelhetünk: A világ jelenségeit akarta velük magyarázni, a maga prelogikus gondolkodásmódján megérteni mindazt, ami körülvette és nap-nap után csodálkozással eltöltötte. A világ teremtéséről kigondolt mítoszáat való ténynek, tudományos igazságnak vette és véleményét megdönthetlenebbnek tartotta, mint mi a Kant—Laplace elméletet. A hitregék megalkotásában a tudományos megismerésre való törekvés, az igazság iránti vágy vezette; nem a szépérezék, a szórakozás. A mítoszban nem gyönyörködni akart, hanem tanulni belőle. Nem játékos mesélőkedvét eresztette szabadjára benne, hanem a maga naiv okoskodásával akarta a világ jelenségeit megmagyarázni.³

A mítosz teremtésekor semmilyen esztétikai célképzet nem szerepelt a primitív ember előtt. Természetes fejlődés során született meg, „magától jött”, úgy, ahogy a kisgyermek is fokozatosan ismeri meg az őt körülvevő világot. És a ma embere mégis szépnek tartja azt, általános gyönyörködtetésre tarthat számot. A primitív ember nem ismerte a szép normáit és kezdetleges lelki készségeivel még intuíció útján sem (ha ugyan van intuítv megismerés!) fürkészhetette ki azokat. Tehát csakis a későbbi kor embere alkalmazkodhatott hozzájuk a maga szépérezékével: belőlük vonta le a szép normáit és azt a valamit, ami bennük megnyilvánult, nevezte el szépnek. A prelogikus gondolkodásmódot pedig, amely a világ magyarázata közben össze nem tartozó dolgokat kapcsolt össze és a különböző rangú tudattartalmuk között szabad asszociációt létesített, büszke szóval *fantáziának* nevezte, utólagos jóváhagyással szankcionálta a működését, sőt minden művészi alkotás lényeges elemének jelentette ki.

Igy tehát nem csoda, ha mai irodalmi műformáink mind a mítikus képzetekhez nyulnak vissza. Belőlük származik a mese, a líra, a dráma, az eposz. Erre az összefüggésre a poétikák és irodalomtörténetek már elégszer rámutattak.

³ A. van Gennep is elismeri (La Formation des Légendes, Paris, 1910, p. 254), hogy a legendák születésekor „sosem hiányzik a való tény” és ezt számos példával igazolja. Természetes, hogy a későbbi, magasabb (logikus) kultúra idején is felmerül egyes népeknél a mitologizálás, de most már mint hitelt veszített játék, az irodalom és költészet tárgya.

4. §. A primitív felfogás szerint a holtak szellemeit ki kell engesztelni, jóindulatukat megnyerni, hogy a földi embereket ne üldözzék, hanem inkább pártfogolják; esőt, szárazságot vagy bő vadászsákmányt adjanak, a betegséget és az ellenséget eltávoztassák stb. Ezt szolgálják bizonyos meghatározott célú és tartalmú cselekvések: áldozatok, ajándékok, imádságok stb.

Ezek a kultuszcselekvések ugyanolyan fejlődési sorrendbe állíthatók, mint a mítoszok: a legegyszerűbektől a legbonyolultabbig ezer változat található köztük. A *bushman* jóformán nem ismeri őket, néha imádkozik a csillagokhoz. Viszont a brahmanizmus és lámaizmus olyan szövevényes szertartásokat ír elő, hogy azoknak a pontos teljesítése szinte a lehetetlennel határos. A papoknak számos osztálya végzi a különböző funkciókat és a szertartások legjelentéktelebb részeit, pl. a kéztartást is pontos és részletes előírások szabályozzák.

A kultuszcselekvések eltérése egy népen belül is megfigyelhető, ha az egyes törzsek különböző kultúrfokon állnak. Így a primitív hegyi *veddák* varázstanca, a nyil-tánc, igen egyszerű. Tetszőleges helyen, az erdőben, a vadászat természetes színterén, nyilat szúrnak a földbe, amelyhez a jaka-szellem kapcsolódik és amit a sikeres vadászat érdekében körültáncolnak. A szerencsésen befejezett tánc rögtön az eredményes vadászattal azonosul: ez a mágia lényege.

A magasabb veddák, akiknek a körében már szingaléz kultúrhatás érvényesül, egy *Bambura-jaka* ceremóniát ismernek, amely a vaddisznó vadászat szerencsés kimenetelét akarja biztosítani. Ez alkalommal Bambura ősatyának, mítikus alaknak, az életéből mutatnak be egy jelenetet: miként ölt meg egy vadkant. Itt tehát valóságos mimust, a dráma ősfarmáját adják elő egy *maesa* (oltár) előtt, amely a színpad őse gyanánt fogható fel.⁴

Mindkét esetben ugyanazzal a mágiával van dolgunk. Az első a legegyszerűbb formát mutatja be; a másodikban már mítikus elképzelések tarkítják. A varázslat érdekében most már többet végez a vedda: hogy a szellem jóindulatát megnyerje mesebeli életéből elevenít fel egy részletet. A mítosz fejlődése így teszi gazdagabbá a kultuszt is!

⁴ Idézi *Heinz Werner* kiváló cikke: *Raum und Zeit in den Urformen der Künste*, IV. Kongress f. Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft, Bericht, herausgeg. v. H. Noack, Stuttgart, 1931, S. 77—8. — Analóg jelenséget említ, a görög tragédia eredetére vonatkozólag, Hérodotosz a Szihyónbeliekről, akik Dionysosz helyett Adrosztoszt tisztelték és életének eseményeit — 27 — tragikus kórusokban adták elő. Lásd *Fr. Creuzer: Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen*, 2. Ausg., Leipzig-Darmstadt, 1819, I, 306.

A kultuszcsелеkvések sorában jelenik meg, mint eljövendő művészi ágak őse, az imádság, a prózai irodalom kezdete, a tánc és az ének.

5. §. Régóta ismeretes, hogy a természeti népek zenéje mágius-szagrális elemekkel van tele. A zenélés kezdetei a primitív játékos korba nyulnak vissza, amikor a munka, a hang kiadása és a ritmus okozta öröm volt az ösztönző erő, de az első zeneművek csak vallási képzetek hatása alatt születtek meg. A természeti népek dalai elsősorban nem szerelmi dalok, hanem jóval nagyobb számban, hadi, orvosi és még szűkebb értelemben vett vallási tartalmúak.

A kezdetleges fejlődési fokon álló nép a gonosz szellemek elűzésére használta az őszent: egyszerű zeneszerszámaival lármát, ijesztő zajt csapott, hogy ennek hallatára a gonosz lélek gyorsan és mindörökre távozzék. Később már más alkalmakkor is igénybe vették a zajkeltést: nemcsak ördögűzés, de szellemidézés alkalmával is használták; tehát olyankor is, amidőn a jó szellemet akarták előhívni. Ilyen gyakori használat során bizonyos szelckció következett be a hangok között. Egyes hangcsoportok (amelyeket az egyszerű eszközökből könnyen ki lehetett hozni, amelyeket könnyen emlékezetbe lehetett vésni, vagy amelyek valamilyen más okból kifolyólag mélyebb hatást gyakoroltak) állandósultak, folytonos használatban maradtak, míg mások eltűntek. Így születet meg az első dallam, az első hanglétra. És ha az ördögűzésre gondolunk, megérthetjük a primitív ének legszembeűnőbb tulajdonságát, hogy t. i. a mindennapi beszédben nem használatos magasságú és erősségű, azt mondhatjuk, különlegességet hajhászó hangok kapcsolatából áll.

A zene minden varázslat, istentisztelet alkalmából rendszeres szerephez jutott. Szagrális jellegéből következett, hogy az instrumentumok készítésére szívesen használták fel az élő fát, gyümölcsöt. Így pl. Északnyugat Kamerunban, a *bálik* vallásos társasága, a *vonia* szövetség, töktrombitákat készít. Másütt állati, gyakran emberi csontokat dolgoznak fel sípökká. Ez nem a kegyetlenség, hanem sokkal inkább az ellenkező véglet: a vallási rajongás jele.

Az istentisztelet rendje természetesen megköti a zenét, bizonyos korlátokat szab számára és nem engedi a minden téren való szabad érvényesülését. Így *Kvakiutl*-ban a bennszűlöttek szerfűlött vigyáznak az énekek és táncok rendjének pontos betartására. Minden hiba valóságos szégyennek számít és bizonyos esetekben halállal bűnhődik a táncos, ha az előírások ellen vét. Zeneszerszámaik kidolgozása is bámulatos ügyességről, nagy gondról tesz tanúbizonytságot.

Ebben a primitív körben sosem lép fel esztétikai céllal a

zene, nem válik öncélúvá, hanem mindig csak az istentiszteletet szolgálja. Ezért találja az európai fül olyan kezdetlegesnek, zenei-etlennek műveiket. Az *Andamán* szigetek lakóinak a hallása igen rossz, legalább is az európai utazó mértékével mérve. Így megadott hangot legjobb énekeseik is csak körülbelül találtak el, a legtöbben fél hanggal alatta vagy fölötté maradtak. Innen magyarázható az egyhangúság is, amit európai hallgatók a primitív zenében észrevesznek. Hiszen csak kis hanglépcsőket használ, a konzonanciát és hangrokonságot nem ismeri. A vedda énekek csupán 2—3, ritkábban 4—5 hangot használnak.⁵

Az ének a kultuszcselekvések fontos kiegészítő része, szervesen beletartozik az egészbe. Nem betét, nem műélvezet céljából hozzáillesztett járulék; hanem aktív és el nem hanyagolható rész az egészben, szinte maga is tetté válik. Így a délkinai *jao*-törzsek nagy áldozatja alkalmából, amikor a szent énekek olvasása közben olyan helyhez érnek, amely a szellemek tiszteltére végzett papírpénzáldozásról szól, a papok egyike a szöveg által előírt mennyiségű pénzt az oltár elé veti. Később, ha olyan dalrészlet kerül elő, amely arról szól, hogy a *jao* barátjának fiának vagy unokájának nincs ruhája, csizmája, úgy hasonló ruhadarabokat dobálnak a papírhalomra; azaz az énekre nyomban tettel felelnek.⁶

Igy született a zene a mágiából és a kultuszból. A később kifejlődött szépérzék csupán utólagosan szankcionálta, maga is hozzá alkalmazkodott és szépnek deklarálta.

6. §. A ritmusos mozgást, az izmoknak önmagáért való gyakorlását, amit a primitív ember ép úgy kedvel, mint a kisgyermek, szintén csak a kultuszcselekvések közé való bevonása emelte a művészi tánc magasságába. Köztudomású, hogy a tánc a primitív vallási tisztelet legfontosabb alkatrésze, nélküle elképzelni sem lehet valamilyen ünnepélyt, vagy nagyobb szertartást. A törzsek nagyrésze szabályosan visszatérő időközökben (hetente, havonta, évszakonként) rendez táncünnepet, ami akárhányszor ivőünnepé, nyílt tivornyázássá válik.

De nemcsak kiegészítő elem, hanem önálló mozzanat gyanánt is szerepelhet. Egyes népek varázserővel ruházzák fel. Uj-Gvineában a *motu* törzsnél, ha bőségesen esett az eső és jó aratásra nyílik kilátás, a főemberek egyikét tabuvá választják, aki aztán megtartóztató életet köteles folytatni. Az ő rendeletére az ifjak megkezdik a dobverést és a szakadatlan táncot, hogy a bő aratást ilyen módon biztosítsák. Ha a tánc elmarad, a jó

⁵ Carl Stumpf: Die Anfänge der Musik, Leipzig, 1911, S. 198. 202, 172, 115, 111—3.

⁶ Hans Wist cikke, Zeitschrift f. Ethnologie, 1936, S. 129.

termésnek is vége lesz; de ha folytatják, úgy az istenek meghálálják. Ilyenkor a többi falu lakói is összegyűlnek, segítenek és éjjel-nappal folyik a tánc.⁷

A nagyközönség előtt ismeretesebb a haditánc, ami különböző célt szolgálhat. Egyszer a szellemeket akarja kiengesztelni, máskor a már befejezett, dicső háborút ismétli meg a nézők előtt; ismét máskor, minden ilyen célképzet nélkül, mint a nép hódolatának a kifejezője foglal helyet a kultuszcselekvések rendjében.

A primitív ember nem ismeri a táncnak azt a szekszuális-társadalmi formáját, ami a modern Európa társasági táncát jellemzi. De ha egyes motívumok megnyerik a tetszését, úgy gyakrabban előveszi, ismétli őket és meghatározott táncokat, táncrendet alakít. Ezt is ugyanazok a tulajdonságok jellemzik, mint a zenét: a motívumoknak hosszú időn át csekély variációval való ismétlése, a ritmus tökéletlen megtartása, az egyéni szabadság stb.

7. §. Így tehát a beszéd, ének, tánc és zene a varázslat része lett. Csakhogy a szertartások egyes alkatelemei már nem az érzéki észrevevést szolgálják. Nem a kezdetleges lelki adottságok, az ösztön és a funkcionális öröm vezeti őket. Továbbjutottak, önálló értelmet nyertek, önmagukon túl mutatnak. A kultuszcselekvés ilyenformán egyre bonyolultabbá válik, végrehajtása nagy figyelmet, ügyességet, hozzáértést kíván. Ezért a primitív társadalmon belül egy ember vállalja magára a rendszeres ellátásukat. Kialakul a *mágus*, illetve a *pap hivatala*. Ő lesz a közvetítő az emberek és a szellemek között, aki a kultuszcselekvéseket vezeti, aki harc, szülés, szerelem, betegség esetében varázslatával segít. Hatalma a családban apáról fiúra száll, lassanként a világi hatalmat is magához ragadja és a törzs feje, a telep vezére vagy a nép királya lesz.

Papi funkció és királyi tekintély a legtöbb primitív népnél együtt jár, kölcsönösen támogatja egymást és még a társadalom magasabb fokán sem válik el. Rómában és Latium más városaiban a papot *rex sacrificus*-nak nevezték, Athénben az *archón basileus* volt a vallási ügyek legfőbb irányítója. Az uralkodók akárhányszor az isten inkarnációjává léptek elő, és a „szent királyság“ elve Peru, Egyiptom, Kína vagy Japán monarchiájában öltött testet.

A pap-fejedelem hajtotta végre a kultuszcselekvéseket és a különböző művészi ténykedések is az ő hatáskörébe tartoztak. Ő törődött a mitosszal, zenével, táncal. A *matabeleknél* (Af-

⁷ J. G. Frazer: *The Magic Art and the Evolution of Kings* (The Golden Bough, Part I.) 3. ed. London, 1911, VOL. II. p. 106

rika) a király-főpap az évenként szokásos kis- és nagy tánc alkalmából áldozatot mutat be; hasonlóképen cselekszik az új termés ünnepénél, ami szintén táncal végződik.

Most már az is lehetséges, hogy az egyént művészi képességei juttatják főhatalomhoz a törzsön belül. A braziliai bororóknál nem testi erő, okos fej kívántatik ahog, hogy valaki törzsfő legyen, hanem zenei hallás és kellemes hang. A legkiválóbb énekes lesz a törzs vezére és nincsen más út a hatalomhoz. A főnöki méltóság nem öröklődik valamelyik családon belül. Ha két egyforma kiváló énekest találnak, verseny dönti el, melyikre szálljon a hatalom. Ez a berendezkedés természetesen nem valamilyen primitív szépérzék hatása alatt született meg, hanem a művészet szakrális jellegéből következett. A primitív hit szerint aki ügyesebb az énekben, közelebb áll az istenekhez, tehát őt illeti a hatalom.

A papokból, mágusokból és orvosokból kialakul az első foglalkozási osztály és ennek feladata lesz most már a szakrális művészetek ápolása.⁸

8. §. A művészet, amit eddig az egész nép termelt ki magából, most a papi rend felügyelete és irányítása alá kerül. A mitoszokat összegyűjtik és rendszerezik; a pap őrzi és magyarázza őket. Kezében a mitoszok ismerete valóságos tudományvá válik, amit rendszeres oktatás útján kell a papi pályára készülő fiatalokkal közölni. A pap tudás szempontjából is a nép fölé emelkedik és még inkább megerősíti a hatalmát. A tudás a pap erénye lesz. A brahmanista és buddhista vallások dicséretes foglalkozásnak tartják a szent könyvek tanulmányozását. *Báli* szigetén (Jáva mellett), ahol a brahmanizmus egy válfaja dívik, a jelöltek hosszú éveken át, akárhányszor tíz évnél is tovább tanulják a szent iratokat, legtöbbször csak az életük delén túl szenteltetik pappá magukat.⁹

A beszéd modora is finomodik, elüt a laikusokétól. A pap hivatalos funkciói számára külön stílust alkot, a „kinyilatkoztatás-stílust“. A hindu papok körében gyakori a retorikai gyakorlat, a szónoki küzdelem, amikor a varázslatot is igénybe veszik, csakhogy győzzenek. A ritmust, amit eddig csupán véletlen, jóleső játék gyanánt használt, most rendszeresen továbbfejleszti és megalkotja a *verset*. Szinte természetesnek látszik, hogy a pap versebe foglalja a tanítását. *Milaraspa*, a tibetiek híres szentje, akit költői versei és természetszeretete miatt méltán lehet a tibeti Assisii szt. Ferencnek nevezni, a költemények

⁸ Mindezzel részletesen foglalkozik *Frazer* id. műve, főként vol. I., p. 44 et sequ., vol. II. p. 298—9, vol. I. 420.

⁹ *P. De Kat Angelino: Mudras auf Bali, (Kulturen der Erde), Hagen—Darmstadt, 1923, S. 20.*

egész sorát alkotta, úgyhogy a róla szóló egykorú (Kr. u. 1100 körüli) legenda is a Százezer ének (Mgur bum) címet viseli. Tanítványai „vallási ajándéknak“ nevezik dalait, amelyek „vallási épülésül“ szolgálnak és amelyeknek képekben gazdag szépsége a mai olvasót is lebilincseli.¹⁰ A varázsszövegek, jóslatok, papi kinyilatkoztatások a vers valamelyik lazább vagy szigorúbb formáját viselik magukon: ritmus, gondolatritmus, rím nyilvánul bennük és a görög papok az időmértékes verselésig is eljutottak.

A papok rendszerezik a kultuszcselekvéseket is: meghatározzák a nép és a beavatottak szerepét. Az istentisztelet lassankint e kettőnek a váltakozó cselekvényévé válik, aminek a során valamilyen mitikus jelenetet mutatnak be. Ez jellemzi már a primitív, totemista ausztráliai törzsek drámáit is és ettől kezdve a dráma fejlődése együtt halad a vallási képzetekével.¹²

A zene és a tánc terén hasonló rendszerezés történt. Megszabták tartalmukat, alakjukat, az istentiszteletben elfoglalt helyüket. Bonyolódottak, nehezek lettek, akkora szaktudást kívántak, hogy a nép már csak passzív szerepet játszott velük kapcsolatban; minden fontosabb ügyet a hozzáértő papok intéztek.

Még más művészi ágakat is sikerült a fennhatóságuk alá vonni, így az iparművészetet. Afrikában, ahol a vas feldolgozása nem általánosan ismert ügyesség, a kovácsmesterséget is a varázsló-főnök gyakorolja, az iparművészeti cikkeket ő állítja elő az egész falu részére. A Tanganyika mellett törzseknél a bányászatot és a fémfeldolgozást át meg átszövi a sok mágikus elem. A sikert a *ntangala* fétistől várják. Ha kovácsolás közben valami hiba történik, úgy a bűnösnek hitt embert méregpróba alá vetik.¹² Viszont az így előállított szent eszközök, varázstárgyak, bálványszobrok valósággal élnek. Beszélnek, énekelnek, átkoznak vagy áldanak, cselekedetekre képesek, azért van akkora hatalmuk a primitív ember felett.

A papi rend tehát minden téren rendszerező tevékenységet fejt ki. A művészi alkotások eddig egyéni lelkesedésből, egyéni kifejezőmód szerint készültek; most mindegyikre vonatkozólag szabályokat állítottak fel és azoknak a megtartására kényszerítik a közönséget. Tehát a műalkotások azonos formák szerint készülnek: megszületik a *stilus*, a közönség külső szempontokból is azonos kifejezőmódja és ennek hatása alól most

¹⁰ Milaraspa, *Tibetische Texte, übertargen v. Berthold Laufer*, (Kulturen der Erde), Hagen—Darmstadt, 1922, főként S. 20—21.

¹¹ *Heinz Werner* id. cikke, S. 79—80.

¹² *Raoul Allier: Le Non-civilisé et Nous*, Paris, 1927, P. 55—58.

más senki sem tudja kivonni magát. A közösséghez-tartozás egyet jelent a művészi stílus vállalásával.

9. §. A papság rendszert vitt a kultuszszekvésekbe. Ami azelőtt önkénytelen lelki visszahatás, individuális ténykedés volt, az most szertartássá vált. A mitoszok és mesék rendszeres hittételekké léptek elő; ami azelőtt egyéni világmagyarázat volt, az most szociális érvénnyel bíró, tekintély által jóváhagyott igazságrendszer lett.

A papi tudomány hamarosan olyan fejlettségi fokot ért el, olyan hatalmas körre terjedt ki, hogy a szóbeli továbbadás már nem volt elég a fenntartáshoz. Ezt a tudásmennyiséget már nem lehetett bememorizálni; a nagyfontosságú vallási spekulációt nem volt szabad az emlékezet bizonytalan megrögzítésére bízni. Meg kellett örökíteni, biztos alapokra fektetni. Ilyen módon óvták meg a feledéstől, az önkéntes változtatásoktól; de csak ilyen módon sikerült a néptől távoltartani, tovább is a papi réteg privilegiális kincsévé tenni.

Ez a kívánság hozta létre a gondolatmegörökítés rendszerét. A hozzá szükséges kezdőlépéseket a játékaik során már megtette az ősember, mint ahogy az a művészi alkotás terén is megfigyelhető volt. De a rendszer végleges kialakítása, a papság feladata lett. A primitív papság teremtette meg hosszú, fáradtságos munkájával, tehát szakrális jellegű lett. Kiválasztott egyes jeleket és azokat meghatározott értelemmel ruházta fel, pl. a vonalak egymásutánja embert, állatot stb. jelölt. Ezeknek az ismerete szintén a papi tudományhoz tartozott, körükben öröklődött, a mester továbbadta tanítványainak. A nép előtt ismeretlen és értelmetlen maradt, vallásos áhitattal tekintet rája és nem vett részt ebben a nagy ügyességét, kitartást kívánó munkában.¹³

Először, a *festészet* indult fejlődésnek, tehát az a kifejezőmód, amely a vonalaknak és a színeknek, a való látási szemléletet utánzó elhelyezésével akar valamit megörökíteni. A régebbi kőkorszakból nagy számmal maradtak fenn festmények, amelyek élethű ábrázolásukkal, természetes frissességükkel a mai szemlélő csodálatát is felkeltik. Egyes állatokat ábrázolnak, ritkábban embereket állatfejjel. (Ez utóbbi igen gyakori az afrikai bushman-ok festészetében.) A képek mágikus jellege nyilvánvaló: a vadászott állatok pontos rajza a varázslatot szolgálta. A primitív elme úgy vélte, hogy az állatot rögtön hatal-

¹³ Az írás szakrális jellegére, társadalmi szerepére vonatkozólag I. Hajnal István tanulmányait: *Írásbeliség, intellektuális réteg és európai fejlődés* (Károlyi Árpád emlékkönyv, Bpest, 1933) és *Racionális fejlődés és írásbeliség* (A Gr. Klebelsberg Kuno Magyar Történetkutató Intézet Évkönyve, Bpest, 1933.).

mába is keríti, azáltal hogy lerajzolja. Ezzel a felfogással rokon a kannibálok hite, amely szerint a meggyilkolt ellenség ereje és ügyessége beléjük száll, ha húsát megeszik. Az állatfejú emberek ábrázolása pedig nyilvánvalóan totem-kultuszra utal.¹⁴

Így már megérthetjük *Altamira, La Gréze, Marsoulas, Font de Gaume* stb. barlangjainak csodálatos művészetét. Reális hűséggel adják vissza annak a glaciális kornak az állatvilágát: az állatalakok frissek, szinte élnek, mozognak. De művészetük mégsem életszerű: nem mutatnak valódi képet: legelésző csordát, szoptató anyaállatot; hanem csak egyes, rendszertelenül elszórt, egymással semmilyen kapcsolatban nem álló és bámulatos pontossággal kidolgozott ábrákat. Nem mutatnak tájat, egy darab való világot. Növények sem láthatók e képeken; aminthogy az állatábrázolás a primitív művészetek mindegyik ágában korábban kezdődik és nagyobb szerepet játszik, mint a növényábrázolás.¹⁵ Ez a jelenség a totemizmussal magyarázható, ahol a növények tisztelete csupán kis szerepet kap. A nagyszámú állat-totem mellett csak kevés növény szerepel.

A primitív festőnek, aki olyan nagy fáradsággal véste és rajzolta ezeket a képeket a barlangok falára, nem az volt a célja, hogy műélvezetet szerezzen, a kulan tagjait gyönyörködtesse, érzelmeit kifejezze, a való életet ábrázolja; pusztán a varázslat, a mágia, szakrális cél vezette. Munka közben nem a friss természet, a körülölelő világ szépsége (amit nem ismert!) lebegett előtte; hanem az emberfeletti szellemek képzelete, a vadászásákmány, az életfenntartásért folytatott kemény harc.

Így tehát minden egyes állatalak jelkép lett, szociális szimbólum, amelyet a beavatottak társadalma megértett. A festészetnek ebben az őskorában nem volt szükség külön szakértelemre ahhoz, hogy valaki a képjelentését felfoghassa. A formaábrázolás, de akárhányszor a színezés is annyira természetű volt, hogy minden előképzettség nélkül bárki felismerte.

Csakhogy az elkövetkezett idők során a mágia továbbfejlődött vallássá. Egyes szellemek kiemelkedtek a többiek közül, nagyobb fontosságra tettek szert és kialakult az isteneknek és a szellemeknek az a rangsora, ami a vallásokat általában jel-

¹⁴ Herbert Kühn (Die Kunst der Primitiven, München, O. J. S.) tagadja ezen ábrázolások szakrális vagy — amint ő mondja — imaginativ-misztikus jellegét. Szerinte ez nem egyéb, mint a táncok visszaadása vagy a vadászok álöltözete, amit a vad megközelítésére használnak. Csakhogy a tánc — láttuk — szintén szakrális művészet; a második ok pedig nevelésnek tűnik fel.

¹⁵ Wilhelm Wundt: Völkerpsychologie, 3. Aufl. Leipzig, 1923. Bd. V., S. 120.

lemzi. Evvel párhuzamosan változott a művészi ábrázolás is. Az alakoknak a természetes aránya felbomlik; helyét a mágikus arány foglalja el. A varázslat szempontjából fontos testrészek kiemelkednek, a valóságnál nagyobbak lesznek; míg mások megkisebbednek. A fallikus kultúra művészei aránytalanul megnagyítják a nemi szerveket; a *maórik* bálvány-szobra hatalmas, pontosan kidolgozott emberfejet tár elénk, ami még a tetoválást is hűségesen mutatja; viszont a test többi része annyira megkisebbedik, hogy együttvéve sem teszi ki a fej nagyságát. A maóri hit szerint u. i. a fej a mágikus erő központja.

A formák lassankint feloldódnak, leegyszerűsödnek. Az élet eltűnik belőlük, a mozgás és a ritmus megszűnik. Alakábrázolás vagy kompozíció már alig figyelhető meg bennük. Részletes kidolgozás helyett néhány vonal jelez, a színezés megszűnik, mindent egyszínűre festenek. A festészet elszkémátizálódott, merev üres forma lett. Két-három vonal már embert jelent, a test részeit, a ruházatot még csak nem is jelölik. Egy-egy ilyen kép mint pl. az *aspebergi* (Svédország) szántójelentet, vagy a *New-Grange-i* (Írország) sziklarajzok megértése most már tényleges szakismeretet kíván. És a rajzok olvasásában, a vonalak magyarázatában ismét csak a papok multák felel a világiakat.

Az elszkémátizálódás útján születet meg az írás és az ember immár képessé vált arra, hogy gondolatait megörökítse. Az írásos emlékekkel megkezdődött a történelmi kultúra és pontosan rekonstruálhatjuk, hogy a kezdetleges képirás hosszú évszázadok során miként egyszerűsödött hangírássá. A papi rend készséges szolgát talált benne, hogy tudományát megörökítse és minden egyes mítoszt, imát, szertartást pontos írásba foglalt. Az írás pedig szintén a papok tudományához tartozott. Szakrális művészet volt.

A vonalak és a színek, a festés és az írás képlekeny, könnyen használható megörökítő eszköznek bizonyult. Ezért állt előtte olyan nagy jövő, amelynek a során, a mai modern ember kezében a mindennapi élet nélkülözhetetlen része lett. A paleolitikum festészetével egyidőben fejlődött ki egy másik megörökítési technika, amely kővön, agyagon, fémeken létrehozott alakváltoztatások útján objektívált a tartalmát, t. i. a *szobrászat*. De ez a nehézkes módszer sohasem lehetett olyan közkeletűvé, mint az írás és a rajzolás.

Pedig fejlődése hasonlít hozzá: a reális ábrázolásától a stilizálás felé haladt. A régebbi kőkor szobrai, a *mentoni* vagy *lauselli* nagy fáradsággal kőbe faragott nőalakok vagy az írástudatlan sarkvidéki népek (pl. *alaszka-eszkimók*) bámulatos csontszobrászata pontos hűségre törekvő realizmusról tesz ta-

núbizonyságot. De a neolitikum menhirjei (amelyek Franciaország területéről nagy számmal ismeretesek) már a formák feloldódását mutatják. A törzs, a végtagok ábrázolása elmarad; néhány, a szemet, orrot, száját jelképező hajlott vonal — és máris kész a bálvány.

A való formák visszaadása nem fontos, nem is célja a művészi alkotásnak. Elég, ha a primitív közösség emberfeletti erővel ruhazza fel az így nyert alakot, — a mágikus elképzelés máris megörökítést nyert, a szobrászat megtette a maga szakrális szolgálatát.

10. §. A természeti társadalom nem tudta a vallást és a művészetet elválasztani egymástól. E kettőt szoros egységben látta összefonódni, mint ahogy a gyermek és a primitív ember sem tud biztos határvonalat húzni az „én“ meg a „külvilág“, az élő és az élettelen lény között. Vallás és művészet elválaszthatatlanul összefüggött és állandó kölcsönhatást gyakorolt egymásra.

Az ábrázolás és a megörökítés állandóságot, rendszerességet biztosított a vallási képzeteknek. Amikor a művészet vagy az írás még nem rögzítette meg a vallási képeket, az istenek és szellemek határozatlan, homályos fogalmak gyanánt lebegtek az emberi elme előtt. Ezek az egészen primitív isteneket csak olyképpen tudta rögzíteni, hogy folytonosan átváltozóknak tartotta őket: egyszer állattá, máskor természeti jelenséggé (vihar, eső, föld, ég, nap, hold) változtak és így a felhők a tenger vagy a folyóvíz mozgásában érzékelték őket. Ennek az elképzelésnek a nyomát máig is őrzi az istenmesék gyakori motivuma, amely az alakjukat állandóan változtató istenekről szól; a görög mitológiában pedig Proteus híres típusa.¹⁶

Ha a vallási fejlődés elérte azt a fokot, amelyiken az Isten érzékfeletti létezővé válik, akkor új probléma adódott. Ha az Isten szellemi való, úgy nem lehet az átlagos szociális szimbólumokkal ábrázolni, amelyek csak az anyagi világot jelképezik. Új elvont szimbólumot kell alkotni számára, csak ily módon lehet érzékeltetni. A társadalom újabb lépést tesz a szimbólumalkotás terén, kifejezőképessége ismét tökéletesedik. Megalkotja az érzékfeletti Isten érzéki szimbólumát, újabb képet a régiekhez. Nem új élmény, nem meglepő fordulat ez a megörökítés történetében; az emberi fogalmak világa és a neki megfelelő szimbólum-rendszer természetes fejlődése során érkezett el ehhez a fokozathoz. Bár ez a legelvontabb, nem szabad azt hinnünk, hogy ez az egyetlen valódi jelkép; nem szabad benne a vallásos művészet sajátos megnyilatkozását látni, amely élesen

¹⁶ Wundt: Völkerpsychologie, VI., 157—8.

elkülönül a reális-világi művészettől és valóságos cezurát vág e kettő közé.¹⁷

Pedig nem lépett fel új momentum a művészet fejlődésében: minden a régtől kijelölt irányban haladt tovább. Az isteni szimbólum megalkotásával tovább gazdagodott a szimbólumok köre. A kizárólagosan vallási, földi fogalomtól mentes jelképek száma tovább szaporodhatik, egyre nagyobb szerepet kaphatnak a mindennapi életben (milyen fontos szerepe van a hinduizmus, budhizmus körében az értelmetlen „om” szónak, az egyiptomiaknál a gépiesen másolt lótusz virágnak!) és ha sok ilyenrel telik meg a vallási képzelet, úgy alkalmassá válik a miszticizmus befogadására.

A művészi megörökítés tehát elősegíti a vallásnak logikus-sá, de ugyanakkor misztikussá való válását. Nem csoda, ha a művészet is hasonló ösztönzést kap a vallástól és ennek hatása alatt indul fejlődésnek a művészi ágak hosszú sora.

A primitív ember számára nagy fáradságot jelentett használati eszközeinek elkészítése, amiket pedig mindennapi élete, a létfenntartásért vívott harca kívánt meg. Hosszú próbálkozás és fáradságos munka után találta fel a baltának, az íjnak, a lándzsának egy-egy elég tökéletlen formáját. A munka lassan készül: az északamerikai indiánok több éven át dolgoznak, amíg egy facsónakot ki tudnak vájni. És mégis, a fejlődés egy további fokán azt látjuk, hogy az eszközökön díszítések tűnnek fel. A baltanyél, az íj, az agyagkorsó nem maradt olyan üres felület, mint ahogy a nyers kidolgozásból előkerült, hanem vonalak, bemélyedések, karcok jelentek meg rajta: az *ornamens* ősei. Alig hihetjük, hogy a primitív ember szépérzékének engedelmeskedve alkotta volna őket. Nem szabad azt gondolnunk, az arktikus vidékek mostoha viszonyai között élő halász észtétikumot látott volna a szerszámaiban! A dordogne-i ősembert sem a szépérzék vezette, amikor kése nyelébe a rénszarvas otromba alakját véste. Sokkal nagyobb nehézséget okozott számára a kő, bronz vagy vas megmunkálása, hogysem ekkora, látszólagos haszon nélkül való munkatöbbletet magára vállalt volna. Hiszen a díszítések gyakran annyira bonyolult formát öltöttek, túltengővé váltak, hogy az eszköz használatát egyenesen megnehezítették.

A díszítésekkel nem csínosságra törekedett a természeti ember, hanem mágikus cél vezette. Díszítései a szellemekre utaltak és a jóindulatukat akarták az eszköz és annak tulajdonosa számára biztosítani. A primitív felfogás úgy vélekedett,

¹⁷ Igy Kühn szerint (id. mű S. 12) az imaginatív stílusnak a kísérője. V. ö. Wundt, VI. 408. 1.

hogya az Isten szimbóluma díszlik a vadászfegyveren, úgy ő maga is jelen van mindig a fegyver mellett és segít a vadászatban. Más törzsek a totemállatjuktól vártak hasonló pártfogást és állatalakokat mintáztak. Északeurópa vaskorszakbeli népeinél érte el ez az állatornamentika legpompásabb kifejlését. Övön, csatton, ruhadarabon, fegyvereken mindenütt egy-egy állatalak szerepel, néha valóságos tarka állatsereglet.¹⁸ Ezek az állatrajzok ugyanúgy elszkematizálódtak, életteleenné váltak, mint az írás kifejlődése során a többi szimbólum; de ez is csak a szakrális jelleg mellett bizonyít.

Nemcsak az iparművészet köszönhette virágzását a mágiának, hanem az építézet is. A természeti ember lakóházát mindig csak egyszerűen, praktikusán, időt nem álló anyagokból építi. A kényelmet nem ismeri és az örökös háborúkkal, vadászkalandokkal teli világában az egyszerű ház látszik a legcélszerűbbnek. Monumentális kőépítézet csupán templom vagy áldozati hely céljaira szolgál. Az Északeurópában található hatalmas méretű, bronzkori kőépítményeknek (amelyek közül legnagyobb és leghíresebb a *Stonehenge*) szakrális jellegét senki sem vonta kétségbe. Hosszú évezredek át csak a templomot tartotta méltónak az emberiség, hogy fáradságos munkával tartósra és szépre építse.

11. §. A művészet alkotói és megörökítői a papok voltak és a primitív társadalomban hamarosan gyökeret vert a hit, hogy a művészetek feltalálói az istenek és a művészi alkotás nem egyéb, mint az istentisztelet egyik módja. Ezen a fokon már teljes fejlettségében áll előttünk a szakrális művészet.

A szépet magát isteninek tartották, ami legtökéletesebben az istenek világában valósul meg. Egy régi görög monda szerint Stézichorosz költőt vaksággal sujtották az istenek, mivel Helenát, a szépség ősmintáját, ócsárolta. Abban a társadalomban a szép megsértése istenkáromlásnak számított.¹⁹

¹⁸ F. Adama van Scheltema: Die Kunst unserer Vorzeit, Leipzig, 1936, S. 82—84, 141. u. ff., de hozzáfűzött szellemtörténeti elmélete már nem igazolható.

¹⁹ *Milétoszi Hézychiosz* alapján említi *Burckhardt*: Die Zeit Konstantinus des Grossen, Leipzig o. J. (Kröners Taschenausgabe, Bd. 54.), S. 283. — Hasonló felfogást vallottak a későbbi korok misztikus filozófusai. Így *Plótinosz* így ír: „A lélek nem láthatja a szépet, ha maga nem szép. Mindenki legyen először istenhez hasonlatos és szép, ha látni akarja istent és a szépet.” (Enneadész 6. 9.) *Savonarola* így prédikált: „Nézzétek a napot és csillagokat, szépségük az a fény, melyet árasztanak, nézzétek a boldogultak lelkeit, szépségük ragyogás; nézzétek, az Isten fényesség. Ó a szépség maga... Mi a forrása eme szépségnek? Ha ezt kutatjátok, látjátok, hogy ez „lélekből árad”. (Nagybőjt harmadik vasárnapjára való beszéd.) — Mindkettőt idézi *W. Knight* ismert esztétikai története.

A görög mitológiában állandóan visszatérő gondolat, hogy a művészet feltalálója és legkiválóbb művelője maga az isten. Pallasz Athéné az emberek tanítómestere a kézügyességben, aki a kolofóni Arachnét a szövés művészetére oktatta és aki a fuvolát feltalálta. Hermész mondája azt beszéli el, miként alkotta meg, mint kisgyermek, teknősbékahéjból a lírát; a beszéd és a testgyakorlás feltalálásáért szintén őt dicsérték. Foibosz Apollón szórakoztatta az isteneket zenével stb. Hasonló gondolatok minden népnél találhatók. A hinduknál *Siva* a dráma, *Visna* pedig a tánc pártfogója. Egy polinéziai monda szerint *Vatea*, az istenek és emberek atyja, találta fel a számolás művészetét.²⁰

A kiváló művészeket is az istenekkel állította egy sorba, mondai hősöké emelte őket. Így cselekedett a görög hagyomány *Daidalossal*, az első szobrásszal, a hasonló nevű démés és genosz névadó hősével, akit Erechtheusz király unokájának tett meg.²¹

A papi erények, amelyek az egyén üdvözlését biztosították, egybeestek a művészek erényeivel, amelyek a műalkotás sikerét szabták meg. A közhit végül is azt tartotta, hogy a kiváló műalkotást az istenek közreműködése és a szent erények, így az aszkézis hozzák létre. Számos monda emlékszik meg erről a világ minden táján. A középkor legendaíróinak volt ez kedvelt motívuma; egy kínai mese szerint öt napi böjt ihleti meg a fa-szobrászt a remek harangláb alkotására.²²

Tehát az isten alkot, nem az ember. A felsőbb hatalom rendelkezik a szépségről, mint saját birtokáról. Ez a felfogás, természetszerűleg, megtagadta az alkotótól az egyéni kiválóságot, a „tehetséget“. Isten választottját látta benne, aki isteni erővel és tehetséggel dolgozik (*ihlet*). Ezért nem tartotta érdekesnek, hogy a művész nevét megjegyezze, az utókorra hagyományozza. A művész sem nyomott többet a latban, mint bármelyik más pap; csak a műve volt fontos. Az isten személyesen vezette őt, akár a papot. A vallásoknak hosszú sora tartja azt, hogy szent könyveit az isten inspirálta, azoknak írói nem egyéni invenció, hanem isteni felvilágosítás alapján írtak, véleményük tehát megdönthetetlen.

Itt érte el a vallás a legteljesebb kifejlését, tetőpontjára hágott. A lelkek gondozásán, az üdvözülés biztosításán túl a tudomány és művészet is a feladatává válik, döntő súllyal bír a béke

²⁰ H. u. Th. W. Danzel: *Sagen und Legenden der Südsee-Inselaner* (Kulturen der Erde), Hagen—Darmstadt, 1923, S. 38.

²¹ Vonatkozó szöveg közölve H. Stuart Jones hasznos gyűjteményében: *Select Passages from Ancient Writers Illustrative of the History of Greek Sculpture*, London—New-York, 1895, p. 3.

²² *Josef Strygowski: Aufgang des Nordens*, Leipzig, 1936, S. 116.

és háború kérdésében, az élet minden megnyilvánulásával törődik. A vallási közösség lesz az az egész (Ganzheit), amely minden földi és égi valóságot egységbe forraszt össze.²³

Vallás és művészet teljességgel összefonódott. A műalkotás a papi rend valamelyik tagjától származik, vagy a vezetése alatt készül és a nép nem műélvezettel, hanem vallásos tisztelettel szemléli. A művész és a művészet igen nagy becsben áll, a társadalmi értékitélet szakrális alapon első helyet biztosít számára.

12. §. A szakrális művészet szorosan összefüggött a társadalmi rétegződéssel. Létezésének feltételeit a papi rend elhelyezkedése szabta meg. A nép a vallási és művészi élet tétlen szemlélője maradt. A papi rend irányította a művészi termelést és eközben kialakította a stílust. Hasonló munkát végzett a hatalmi rendszeren belül. A papság rendszerező, törvényösszeíró munkássága révén születtek meg az első államok, amelyek szintén magukon hordozták az isten-királyság szakrális jellegét. A társadalmon belül két csomópont alakult ki: a vallási, amit a papság és a hatalmi, amit a király vezetett.

E kettő csakhamar ellenfélként került egymással szembe. A világi és a lelki hatalom harcba keveredett. A király katonáival, fegyvereivel és lovaival harcolt; a papság átokkal, varázslattal és tudománnyal. Ilyen vallási harcok nyugtalanították az afrikai primitív törzsek életét, az ókori Egyiptomot vagy a középkori Európát. A hosszú harcok kiegyezéssel végződtek: a világi hatalom egységre lépett az egyházzal. Megtartotta magának a politikát és átengedte neki a kultúrát. A király mellett kialakult a világi főurak csoportja. Nagybirtokosok, nagykereskedők és rabszolgatulajdonosok gyűltek itt össze és politikával meg háborúval törődtek. A papság e téren elvesztette közvetlen befolyását, de a vallási kultusz és a művészi kultúra ápolása továbbra is a kezén maradt.

Ez a dualista államberendezkedés olyan fejlődési fokot jelent, amelyen, feltehetőleg, minden állam keresztülment. Egyesekben hosszú századokon át megrögzítve fennmaradt. Így a különböző hindu államokban a világi fejedelem mellett a papok játszanak fontos szerepet. Politikába és háborúkba be nem avatkoznak, a sok tiltó kaszt-rendszabály nem is engedné ezt, hiszen ezt a lovagok, a *ksatrija* feladatává teszi. De a vallási ténykedések, a szent iratok és törvények megőrzése, magyarázata, a művészetek irányítása és bizonyos diplomáciai teendők

²³ Ennyiben igaza van *Felix Krueger* és tanítványa, *Carl Schneider* által tett megállapításnak, Schneider: *Ganzheit und Struktur in der Religion*, (Geschrift z. 60. Geburstage F. Krueger, München—Berlin, 1934, Heft 3., S. 29. u. ff.).

elvégezése már a *bráhmánok* feladata. Tibetben és Mongóliában a legfőbb hűbéres családok és a fő-lámák vezetik az országot.²⁴

A kialakuló állami szervezet csak megerősítette a művészek szakrális jellegét. De az iparművészetet máris kivette a pap-ság kezéből. A fegyverek, kényelmet nyújtó házieszközök előállítására, paloták és megerősített várak építése, amire a világi urak mind igényt tartottak, már nem a papok kötelessége. A világi urak gondoskodnak róla és szabad mesteremberekkel vagy rabszolgáikkal végeztetik ezeket a munkákat. A művészi alkotás egy része elvesztette istentiszteleti jellegét. Mesterséggé, foglalkozássá vált, akár a földművelés vagy az állattenyésztés. Szakismeretet és hozzáértést kívánt, viszont laikus munkásainak megélhetést és megbecsülést biztosított.

A zene is megindult a laicizálódás útján. Az istentiszteleten kívül munka közben is feltűnt munkadallá vált. A primitív ember mindennapi, nehéz munkájához (evezés, halászat, kalapálás stb.) is a jó szellemek segítségét kérte, ezért kísérte azt ének-szóval, ritkábban dobbal vagy trombitával. A természeti népeknél csupán munkát kísérő dalt lehet találni, amikor is a dal ritmusa nem egyezik meg a munkáéval. A hangsúly a mágikus el-képzelésen nyugszik, a szellemek megidézése a cél.

Utóbb a tapasztalat arra tanította, hogy a munka gyorsabban megy, ha ritmusra végzik. A *ritmus* nagy könnyebbé teszi, ha tömegnek kell egyértelmű munkát (menetelés, hajó-ácsolás) végezni. A munkát tehát rendszeres énekkel, verssel, zenével kísérték és így lehetett a munkásokat a közös ritmus betartására szorítani. A munkadal épp olyan szolgálatot tett a természeti népeknél, mint a forgó szalag a modern ipari termelésben.²⁵ A kultuszt szolgáló egyházi zene mellett megszületett a munkát kísérő világi zene is.

²⁴ Lásd *Mar Weber*: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, 2. Aufl. Tübingen, 1923., Bd. II. S. 134. u. ff.

²⁵ A munkadal igazi méltatása *Karl Bücher* érdeme (*Arbeit und Rhythmus*, 4. Aufl., Leipzig—Berlin, 1909.), bár ő túlságosan messzemenő következtetéseket vont le a ritmus szerepéből. *Ludwig Klages* újabb kis tanulmánya (*Vom Wesen des Rhythmus*, Kampen a., S., O. J.) „jelen-ségtudományi” szempontból igyekszik magyarázni. Szerinte az élet maga ritmus, amely, ha gátlás nélkül érvényesül, ritmust teremt. „Nicht die Gemütsbewegung... erzeugt den Rhythmus, sondern der mit bestimmten Wallungen, Zuständen, Lebensstufen verbundene Fortfall gewisser Hemmungen... Im Rhythmus schwingen bedeutet daher im Pulsschlag des Lebens schwingen... Eine Weise der Durchbruchs der Seele und ihres erneuernden Untertauchens im Ozeane des Lebens das Schwingen im Rhythmus ist.” (S. 58—59.) Ha ez igaz lenne, a primitív ember, aki közelebb áll a természetes élethez és kevesebb gátlás veszi körül életében, erősebben érezné ezt a ritmust, mint az európai kultúrember. Mindenki tudja, hogy ennek épp az ellenkezője áll fenn!

A társadalmi változás természetszerűleg művészi következményekkel járt. A világi mesterember már nem alkalmazott vallási díszeket műtárgyain. A papi stílus, hagyomány gyanánt, sokáig fennmaradt, de utóbb fokozatosan helyet adott a világinak. Így következett be először a művészet ellaicizálódása, olyan folyamat, amely később a történelem során még sokszor megismétlődött. Megszületett az önmagáért való ornámens, amely magasabb jelentésre nem utalt; nem volt vallási szimbólum, papi tisztelet tárgya. Az állatmotívum, a totemisztikus kultúra utolsó nyoma, eltűnt a díszítésből; helyét az összefonódó virágok, növények kúsza egymásutánja, az arabeszk foglalta el. Ez lett a nomád arab törzsek jellegzetes díszítő motívuma, amit később Mohammed vallása szakrális rangra emelt.

Ugyanis a *nomád népek* művészi fejlődése sajátos irányba fordult. A vándorpásztorok, akik nem ismernek állandó lakóhelyet, nem alkottak állandó isteneket, hanem megmaradtak az elég kezdetleges fokú, animista sámánista képzeleteknél. Társadalmukban nem fejlődött ki a papi rend, ami a földműves népeknél, oly nagy szerepet játszott. Itt a szabad harcosok vezetik a törzset. Csupán a világi urak osztálya alakult ki, a papság hiányzik. Érthető, hogy ez a katonatársadalom csupán iparművészeti tárgyakat állít elő és azokat valóban nagy ügyességgel készíti. Az írást legtöbbször nem ismeri, csak az európaiaktól tanulta el, a képzőművészeti alkotást pedig átengedi a leigázott földműves népnek. A középázsiai nomádok, a *kirgizek* vagy *türkmének*, remek nyergeket, karddíszeket készítenek, amelyek az európai múzeumok kedvelt darabjai. De a szobrászat vagy festészet ismeretlen ügyesség körükben és ha olykor mégis reá kényszerülnek, sokkal ügyetlenebbül rajzolnak, mint a paleolitikum egészen kezdetleges viszonyok között élő nép.

Csak a világi művészet lel körükben talajra és ezért művészi szempontból mélyen alatta maradnak a deista földműves népeknek. Hatalmi szempontból sokra viszik, a történelem lapjaira kerülnek, nagyszerű államokat alkotnak (hunok, mongolok, ősmagyarok, arabok stb.); de művészi kultúrában messze túlszárnyalja őket az alávetett népek serege.²⁶

13. §. A társadalom dualisztikus szervezkedése a világ legkülönbözőbb népeinél kialakult. Azonban egészen más fejlődés színhelye volt az a két terület, amit a közfelfogás a klasszikus művészetek szülőhelyének nevez, t. i. Hellász és Itália. Itt u. i. kialakult a világi intellektuális réteg, kezébe vette a művészi termelést és kiszorította onnan a papságot. Olyan társadalmi

²⁶ A nomádok művészetére vonatkozólag legjobb *Almásy György* leírása: *Vándorutam Ázsia szívébe*, Bpest. 1903., főként 702. s. köv. 1.

alakulás volt ez, amely a Földközi tenger népei között sehol máshol végbe nem ment, egyedül e két klasszikus országban és ez a kultúrájuk magyarázata.

A modern történelemtudomány egyre nagyobb figyelmet szentel az antik kor gazdasági és társadalmi problémáinak. Az agrárkérdést, az iparos- és kereskedőtársadalom alakulását jól ismerjük. Sajnos, az intellektuális réteg története esett ki leginkább a kutatók figyelméből, ezt ismerjük a legkevésbé. A fejlődés Hellász és Itália földjén azonos volt és így elegendőnek tartjuk a jobban ismert Itáliáról beszámolni.

A művészeteket Latium területén is a papság gyökerezettette meg. A szakrális kornak számos emléke maradt fenn: a legrégebb irodalmi hagyományok vallásos szövegek, az építészet templomokat emelt, a szobrászat istenszobrokat alkotott, a templom és a halotti urna stílusa látszik a római városok és házak tervrajzán. A régi rendet a gazdasági változás bontotta meg. A római nagybirtokos számára lehetővé vált, hogy a *villa rustica* mellett a városban is építhessen egy villát és idejének azt a részét, amit a mezői munka szabadon hagyott, a városban töltsse. Ez az abszентizmus a földet csak spekulációs alapnak tekintette, a régi földműves társadalom patriárkális berendezését meglazította, a mezőgazdaságnak sok kárt okozott, amint azt Cato vagy Varro elpanaszolta.²⁷ De a kultúra fejlődése előtt új lehetőségeket nyitott.

A városi nagybirtokos ugyanis nemcsak a politikai harcokból és az üzleti vállalkozásokból vette ki a részét, hanem a kulturális életben is tevékenykedni kezdett. A kényelem, a mindennapi társas érintkezés, amit a városi életforma jelentett, magával hozta a szellem finomodását. A politikai élet, a közszereplés kialakította a *retorikát*. Az úr megtanulta a betű ismeretét, ami eddig a papok sajátja volt, az írás és a felolvasás mesterségét viszont a rabszolgákra bízta. Annál jobban kifejlesztette az ékesszólás művészetét. A retorikai fogásoknak olyan tömegét hozta napvilágra, a szépszólásnak olyan sok szabályát alkotta meg, amelyet egykor sem szárnyalt túl. Ezt a művészetet, rendszeres oktatás révén, minden nagybirtokos elsajátította. Hosszú ideig tartó tanulást szentelt a *studium humanitatis ac litterarum*-nak és arra törekedett, hogy *homo literatissimus* váljék belőle. Természetesnek látszott, hogy a nagyvárosokban ezeknek népes gyülekezet élt, minden fontos központ bővelkedett az eruditissimis hominibus liberalissimisque studiis-ben.²⁸

Fáradtságos munkával, hosszú képzés révén sajátította el az

²⁷ *Max Weber: Die römische Agrargeschichte, Stuttgart, 1891, S. 231*

²⁸ *Cic. pro Archia poeta, c. 2—3.*

irodalmat és a tudományt, ez viszont elősegítette politikai érvényesülését. Ezek az egyformán képzett, városban összegyűlekvő nagybirtokosok alakították meg a világi intellektuális réteget, amely lassankint a kultúra minden ágát kisajátította és a papság szakralizmusával szemben ott a maga felfogását, a racionalizmust képviselte.

A helyzet akkor sem változott lényegesen, amikor a köztársasági Rómában a társadalmi harcosok egyre nagyobb arányokat öltöttek. A szenátori-nagybirtokos osztályhoz később a lovagi osztály csatlakozott és mindenben hozzáidomult. A Juliusok és Claudiusok császársága idején a városi burzsoázia volt a hatalom legfőbb támasza. De ennek fiai is rögtön siettek el-sajátítani a litterátus-műveltséget.²⁹ A tanulás szinte társadalmi divat lett, a tudás kézzelfogható és birtokolható előny. Mindenki mohón igyekezett minél nagyobb darabot biztosítani beléle, mert ezáltal a maga társadalmi érvényesülését segítette elő. A tanulás befektetéssé vált, ami jól kamatozta a reá fordított költségeket.

14. §. A világi intellektuális réteg egészen más szemszögből nézte az életet, mint a primitív ember, vagy a dualista társadalom főurai. Ahogy a gazdasága nőtt, úgy kötötte egyre több szál a világhoz és a földi javakhoz. Ahogy a tudománya nőtt, úgy lett egyre fölényesebb az égi jelenségekkel szemben. Azelőtt sírjába is magával vitte földi eszközeit, hogy életét a halálon túl is folytassa. Most itt, a rövid élet során igyekezett kiélni mindazt, amit kellemesnek tartott. Azelőtt szellemekkel és csodákkal magyarázta a világ eseményeit. Most oksággal és tudománnyal rendre fűzte a természetet. Azelőtt osztóneire hagyatkozott, most fogalmai szerint szemlélte a világot.

A szakrális művészet virágkorában a „szépség“ és az „Isten“ fogalma összefolyt, elválaszthatatlan egységet alkotott. Most, újabb elvonás, újabb fogalomalkotás eredményeként megszületett a „szépség“, mint önálló, külön fogalom. Az emberi szem csak most nyílt ki az észrebevésére. Az emberi elme új szót keresett a megjelölésére, új kategóriát a megítélésére. Az eddigi szakrális alkotások lényegét elvonta és azt nevezte „szép“-nek. Ami „vallási“-nak kezdett fejlődni, az most ketté vált. Az egyik, mint lelki technika, mint az ember földi és földöntúli boldogulását segítő intézmény a papság kezén maradt. Másrészt elhagyta régi támaszát és más irányba folytatta fejlődésmenetét. A „pulcher“ szó kezdetben annyit jelentett, mint „szerencsés, kiváló, az istentől megáldott“; utóbb már csak

²⁹ M. Rostovzeff: The Social and Economic History of the Roman Empire, Oxford, 1926.

annyi lett az értelme, hogy „szép.“ A szépfogalom egyedül a klasszikus kultúra földjén alakult ki; Ázsia nagyműveltségű népei előtt, a hinduk vagy kínaiak előtt mindvégig ismeretlen maradt.

A szép szemlélete egészen más érzelmeket váltott ki az emberből, mint a vallásié. Az istenszoborhoz másként közeledett, mint egy polgártársának az arcképéhez. A *todi-i Mars* szobor elé vallásos tisztelettel járult; de *Aulus Metilius* szónokló ércalakját immár műélvezettel csodálta. Így vonult be egy új elem az intellektuális élmények sorába, nagyrahatott újonc a régiek között: a *műélvezet*, amit ez a római *optimata* érezhetett először. A szép jólesett önmagáért, becsülte minden kivülálló cél nélkül és sikert aratott pusztá megjelenésével. Természetesnek látszott, hogy a vallást is, a szépet is önmagáért fogja művelni az új embertípus, a frissen megszületet intellektuell.

Így következett be a művészetek végleges laicizálódása. A festők közül *C. Fabius Pictor* neve ránk maradt, mert abban az időben (Kr. e. 300 körül) még nagy feltűnést keltett, hogy egy előkelő laikus vállalkozott *Salus* templomának kifestésére. Az ő esetében még csak a művész személye szakadt el a régi, vallási körtől, a műalkotás továbbra is a régi nyomokon járt. De nemsokára a tárgy, a kompozíció is elvilágiasult. A templom falára tájképeket rajzoltak, amelyek félig a térképekhez hasonlítottak. Madártávlatból mutatták a tájat és mellékalakokkal, különösen harci jelenetekkel tarkították. (Ilyen a *Tellus templom*, Kr. e. 3. század közepéből.) A 2. századból már több tájképfestő nevét ismerjük és a kyzikoszi *Jaia* asszony az arcképfestésnek lett híres művelője. A tájfestészet viszont egy újabb mesterségbe torkollott, a térképrajzolásba, amelynek a *Tabula Peutingeriana* a leghíresebb emléke.

Az építészet szintén praktikus célok, a mindennapi hasznos szolgálatába lépett. *Appius Claudius* censor híres tevékenykedése során országvútak, hidak, vízvezetékek készültek. A városi élet kényelme kívánta meg a kikötők, piacok építését. A művészi oszlopok, amelyek eddig a templomok messziről látható ismertető jelei voltak, most a városi élet kényelmének támaszává váltak.

Pompejiben, ahol Itália gazdag polgárai gyűltek össze pihenni és az életet élvezni, már a művészet valamennyi ága egyesült, hogy a nyugalomba vonult kereskedők hédonizmusát elősegítse. A *Casa del Fauno* alkotói felhasználták mindazt az eredményt, amit a papok tudományából leszárhettek, hogy mindent a palota-építés szolgálatába állítsanak. A régi római ház alaprajza továbbfejlődött az újabb templomépítés hatása alatt. Az oszlopos átrium, a perisztílium az új stílus tanúja. A híres,

pompás mozaikok tájképet, Alexandrosz csatáját mutatják. Az ebédleőkblől pedig nagyszerű kertre nyílik kilátás.

Mert ez az intellektuális műélvezet a *természeti szépet* is felfedezte. A régebbi költőknél hasonlat, megindító kép gyanánt szerepelt a természet valamelyik jelenete. De mindaddig még nem gondolt arra az ember, hogy a maga szépfogalmát kivetítse az őt körülölelő külvilágba, a természetet nem vált emberi élménnyé. A hegyeket és völgyeket, a folyót vagy síkságot ez a természeti ember, aki egész életét annak környékén töltötte el, egyáltalán nem találta szépnak. A primitív embernek eszébe sem jutott, hogy a természetet csodálja.

Most újabb tökéletesedésen ment át a szép-fogalom. Köre kitágult és olyan jelenségek is alája sorolódtak, amelyeknek nyilvánvalóan semmi kapcsolata nem volt a vallással. Az idősebb *Plinius* tett említést, alighanem először, a természet erejéről és szépségéről. *Matius*, Augustus kortársa, már a pusztá szemléletnél tovább jutott. Műzslése alapján alakítólag lépett fel a természettel szemben, hogy a lélektelen világ felett az emberi művészet hatalmát bemutassa. A hagyomány szerint ő hozta divatba a fák nyesését, hogy architektonikus és plasztikus formák szerint alakítsa azokat.³⁰ A kertkultúra az esztétikai alapokon nyugvó természetszeretet egyik jele lett. Az ember a maga kifinomodott fogalmi és érzelmi világát kiterjesztette a természetre is, annak lelketlen folyamatába beleolvasta saját lelki életének jelenségeit. Észet, értelmet, törekvést, szeretetet, ritmust keresett a természetben, amint azt az újplatonizmus filozófiájává is tette.

De a művészetnek nemcsak társadalmi és lelki alapja változott meg. A fejlődés még tovább haladt, technikai téren is lényegesen újítást hozott. A művészet „fejlődött“, az alkotás folyamata egyre nehezebb lett, mind több szaktudást kívánt. A művésznek is el kellett sajátítani a literátus-műveltséget, ami a világi urak közkincese volt, sőt, ezen felül még szaktudással kellett rendelkezniük. A művészet foglalkozássá vált, megélhetést nyújtott. A világi művészek is bekerültek az urak társadalmi rétegébe: Rómában a kiváló költők, színészek, szobrászok a császárok jóbarátai lettek, egyenrangú felek a hatalom és a vagyon birtokosaival, akiket már semilyen társadalmi különbség nem választott el a nagykapitalistától. Közösén alkották a világi intellektuális réteget, amely a művészet és a tudomány alkotó, fogyasztó és fenntartó rétege lett.

³⁰ *Alexander Humboldt*nak a természeti szépévről szóló híres tanulmányából (Kosmos, Bd. II. S. 6—54.) az antik népekre vonatkozó rész még mindig használható. *Plinius* érintett helye H. N. lib. 7., c. 1.

Soraiból kerültek ki a műélvezők. Ők tapsoltak a költőknek, rendeltek szobrokat, építettek villákat, amelyeknek a látása és bírása a kényelmen túl valamilyen különös jóérzést jelentett számukra. Az intellektuális műélvezet éppúgy hozzátartozott mindennapi életükhöz, akár a politika, vagy az üzlet. Kezdetben talán divat, társadalmi kötelezettség volt. De most átjárta a lelküket. Immár valóban önálló, öncélú esztétikai kívánság gyanánt jelentkezett. De ugyanakkor nem volt mentes a személyi és társadalmi vonatkozásoktól sem. Az új megrendelő örvendett, ha a költő őt dicsérte, ha a szobrász őt mintázta. A művészetek tárgya tehát nagyot változott. Az isteneket és mitikus hősoket kiszorította a polgár és a hadvezér ábrázolása. A művész eddig magasabb hatalmak felé irányította a szemét, most a polgártársait kezdte szemlélni.

A társadalom is másként szemlélte a művészt. A szakrális művészet korában minden alkotás személytelen maradt. Akárhányszor többen dolgoztak egyazon munkán és nem volt céljuk, hogy általa nevüket megörökítsék. Azért ismerünk olyan kevés művész-nevet abból a korból. Most annál fontosabb lett a név elismertetése, így kívánta ezt a művész anyagi érdeke és a megrendelő hiúsága. A művész aprópénzre válthatta a híreét, a közönség pedig szívesen dicsekedett neves alkotásokkal. A megbecsülés, amit egykor a mágus, mint az emberek közbenjárója a szellemek előtt, megszerzett, most átszállt kései utódjára: a művészre.

A társadalom új fogalmat ismert meg: a *tehetséget*, az egyéni képességét, amiben a művészi sikerek titkát látta. A művészi és a vele egyet jelentő társadalmi sikerek magyarázatára ilyen fikciót kellett felvenni és a fikciónak szép nevet adott, amikor azt tehetségnek nevezte. Magyarázatára, mérésére mindmáig nem tudott semmilyen pozitív módszert találni. Ma is, mint egykor, az intellektuális fejlődés kezdetén külsőséges módon csak a sikerhez kapcsolja. És amint a szakrális társadalom hőse a papi erények megtestesítője, a szent volt, úgy lett most az intellektuális hős — a tehetséggel rendelkező *zseni*.

A zseni fogalom úgy keletkezett, hogy a társadalom egy szakrális hagyományát racionális módon akarta magyarázni. A művészi alkotást is racionálisan szemlélte, kikapcsolt belőle minden emberfeletti hatást. Isteni ihletről, amely a kasztáliai forrás képében még sokáig kísértett, lassankint megfélekedezett. A költészetet megtanulható mesterségnek tartotta. Horatius szerint szóbelileg lehet a tantíványokkal közölni, quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non. A költészet célja is egyszerű, nyilvánvaló: aut prodesse volunt, aut delectare poetae. A könyv sem szent dolog többé, hanem csak az olvasóközön-

ség szórakoztatója, unaloműző játék, amit félredobnak, ha szolgálatát elvégezte.³¹ Szakrális dicsőség, vallási lelkesedés immár kivészett az irodalomból!

Racionális fogalmak szerint szemlélik a műveket is és megszületik a *kritika*. A műveket általános intellektuális szempontok szerint szabad megítélni, amit a szakrális kor még istenkáromlásnak, bűnnek számított. A kritika elveit külön tudományáé egyesítik (ezt a tudományt keresztelték el a 18. században esztétikának) és Ciceró, Vitruvius, Quintillianus részletesen kidolgozzák az egyes művészi ágakra vonatkozólag. A műtermék, a könyv, a szobor, üzleti cikk lett. Kereskedők árusítják a piacon, a könyvújdonságok ismerete divatkérdés és könyvekről beszélnek az előkelő társaságokban is, ahol az intellektuális réteg tagjai jönnek össze. Kialakul az irodalmi élet, ahhoz hasonlóan, ahogy manapság magunk körül láthatjuk!

A társadalmi változás a művészi fejlődést is determinálta. Új stílust kényszerített rá. A szakrális elemek lassan kioldódtak belőle, helyét a profán élet jelenetei foglalták el. A gazdag vállalkozó siremlékén megjelent a pékműhely, a váltóüzlet képe, villájának falára rabszolgvásárt, falusi jelenetet festett a figyelmes művész. Mindezt tiszta realizmussal dolgozta ki, akkora hűséggel, hogy azt akár naturalizmusnak is nevezhetnők. A festészet és a szobrászat Kr. u. 3. században érkezett el a zsáner-képekhez, az iskolákat a valóság-utánzás jellemezte. A népeletnek ebben a karakterisztikus ábrázolásában az egyik kutató már a németalföldi művészet sajátos jellegét látta felcsillanni.³² Az irodalomban sem állt másképp a helyzet. *Héliodorosz* vagy *Longus* regényeit a természeti leírás, a lélekábrázolás jellemzi: valóban realista tulajdonságok. A szakrális művészetek fejlődésében hanyatlásnak kellett bekövetkezni. Pl. a szarkofágokat, amik természetesen a kultuszt szolgálta, most megrendelésre, nagy mennyiségben készítették és eközben az átlagos vásárló ízléséhez alkalmazkodtak. A szarkofágfaragás megszűnt művészet lenni, gyáriparszerű mesterséggé süllyedt.

Így haladt az antik művészet a teljes laicizálódás felé. Végleges elvilágiasodását megakadályozta a kereszténység feltűnése. A kereszténység visszaállította a művészetek szakrális jellegét, ami a középkorban bontakozott ki soha nem látott virágzással. A rómeszánsz óta Európában is megkezdődött a művészetek intellektualizálódása és ennek a folyamatnak idejét éljük mi is napjaink művészi válságai közben.

Kósa János

³¹ *Horatii* Epist. I. 2:3; II. 3:408—418, 333; I. 20:7—18

³² *H. Dragendorff*: Westdeutschland zur Römerzeit, Jahrbuch des freien deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M., 1910., S. 208. ff.

SZEMLE - KÖNYVISMERTETÉS

ELNÖKI MEGNYITÓ

a Magyar Esztétikai Társaság 1937 dec. 21-i előadó havi ülésén.

Mélyen tisztelt közönség!

A keresztyénség szeretetünnepét várva, az adventi napokon nem lehet ellentállani az alkalomnak, hogy a vallásos tárgyú művészetre gondoljunk, melynek oly bőségesen nyújtottak tárgyat a betlehemi szent éj eseményei. De ösztönöz bennünket az is, hogy egyik jeles társunknak, Jajczay Jánosnak épen a napokban jelent meg nagybecsű tanulmánya a hazai egyházművészetről.*

A képzőművészet itt kerül szembe a legnehezebb és legkényesebb feladatokkal. A hit transcendentális eszményeit kell tolmácsolnia a művészi kifejezés konkrét formáival; ég felé törekvő vágyakat az ábrázoló művészet anyagi eszközeivel. Tapasztalásától és az idők változásaitól független képeket és fogalmakat kell a művészi valóság formanyelvére átértékelnie, hogy az esztétikai megértés és a vallásos áhítat egymással összefonódva, a földi látomás és az égfelé emelkedés harmóniáját semmi sem zavarja.

A művészi kifejezés formái mindennapi tapasztalásunk köréből táplálkoznak, a kifejezés tárgyai pedig itt ennek körén messze túlmutatnak, a transcendentális világ eszményei. A képzőművészet, melynek egyik központi feladata az ábrázolás, mégsem tagadhatja meg magát, holott tárgya ebben a körben maga az ábrázolhatatlan, a tér és az alak által lényegében megközelíthetetlen; megközelíthetetlen, mert a forma körvonaljaival és a tér korlátaival egyetemességben nem csonkítható.

Mégis a tapasztalatok valóságából kell az egyházi művé-

* János von Jajczay: Die zeitgemässe ungarische Kirchenkunst. (Die Christliche Kunst. XXXIII. Jahrgang, Heft 12.)

szetnek is kifejező eszközeit kölcsönöznie, mert a térbeli művészetek kifejező formáinak forrása nem lehet más, mint a tapasztalás. De mivel a kifejezés tárgya itt tapasztalatfölötti, a nyers naturalizmus sehol sem olyan stiltalan, mint épen itt. De a művészi megoldások másik lehetősége, a megmerevült szimbolizmus, sem vezethet célhoz, mert ebből hiányzik az egyéni átélés és formateremtés melegsége, pedig minden művészetet épen ez tesz művészetté. A szimbolum lehet egyik eleme a kifejezésnek, de nem töltheti ki az egészet.

E két véglet kerülése vezet művészeink legjavát az archaikus formákhoz. A mult idők boldog hitének naivságát öltik magukra, hogy korunk realizmusát levetkőzve, közelebb juthassunk a megközelíthetetlenhez. A prérafealista reminiscenciák még nem jelentik a megoldást, de talán rámutatnak a megoldásra: *a valóság formáiból megtartani mindazt, ami kifejező értékével adja az ábrázolás céljául szolgáló lényegét; és mellőzni mindazt, ami innen van e lényegen, ami pillanatnyi, ami földi, ami esendő.*

Ez a szublimált valóság, a művészi ábrázolás finom tükrében bemutatva. Ez áll legközelebb a transcendens valósághoz. Az anyag művészetével ezen a ponton érhetünk legközelebb az égi valósághoz. Nem lehet kétség benne, hogy ez külsejében is szépségforma lesz, mert a legmagasabb ponton megszűnnek szép, jó és igaz elhatároló vonalai (a szép, jó és igaz is) a transcendentális világ életében.

A MŰVÉSZ EGYÉNISÉGE.

(Pierre Paul Jourdain: L'individualité de l'artiste.)

A franciák számára csak ritkán kötelező az az unalom, amely a legtöbb német elméleti művet jellemzi. Igaz, hogy nagyon ritka az olyan könyv is, amely túlmege a feuilleton jellegén. Vagyis a francia elméleti művek nagyrészét bámulatosan jól írták meg s az ember elragadtatva olvassa őket; de kiábrándultan teszi le, mert csaknem teljesen üresek. Nagynéha van csak olyan kivétel, mint, amilyen Jourdainé, aki a művész egyéniségéről írt három nagy összefüggő tanulmányt. (Klasszikus és romantikus művész. — A művészet realitása. — Nézni és tenni.). A szellem, amely e könyvben él, csak részben francia, de ott sem valamilyen iskolához tartozik, hanem maga teremti meg tradícióját. Nagyobbára német, orosz és angol forrásokból merít s talán a Gide-Guyau-vonal az, amelyből meg lehet érteni. Hivatkozása azonban nem adatszerű, hanem lé-

nyegbevágó. Nem idéz, hanem inkább érzi az említettek jelenlétét. Látni rajta Darmstadt és az egzisztenciafilozófia nyomát, de az orosz elméletírókét s felismerhetően az új, háborúutáni angol szellem befolyását. A szerző egyébként is olvasott, gondolkozó, járatos az antik irodalomban, a művészettörténetben, a zenében, ismeri a primitíveket, foglalkozott pszichológiával és a standard esztétikai műveket a kisujjában hordja.

Az ilyen szélesen, de bonyolultan és átszövötten, rendszeresen, de szétágazóan orientált szerző számára sem a szisztéma, sem az aforizmus nem kielégítő forma. Valahogy a kettő között áll: rendszeres is, aforisztikus is. Gondolatai ugyanakkor kristályosak és ugyanakkor mélyek. Ezt a megfigyelést maga Jourdain teszi meg, első tanulmányában, amikor a művész egyéniségét az alkotótípus oldaláról magyarázza. Van egyfajta művész, akinek erénye az arány, a világosság, az egyszerűség, a forma. Ez a *cristal*, — a kristálytípus. És van egy másik, akinek erénye a szuggesztivitás, az ébresztés, gyakran megzavarás, felkavarás. Ez az *abime*, a mélység-típus. Így adódik a művészetben és minden művészen a *cristal* és *abime* ellentéte.

A kristályos művész a klasszikus típus: a formaalkotó. Temperamentuma nyugodt, derült, síma és játékos. Ilyen: Homeros, Horatius, Corneille, Racine, Raffael, Mozart, Goethe. Abban, amit alkot, mindig van valami egyszerűség és ragyogás. Még akkor is megnyugtató, ha tragikus és ha megráz, akkor is gyönyörködtet és elragad. Eleme a fény, — s számára még az éjszaka is tündöklök s még a kaosz is tele van formával. Ennek az emberfajtnak öröme a kristályosodás, az élmények és tapasztalatok lerakódása, kicsiszoltan, szemléletesen, világosan, egyszerűen.

A mélység-típus a romantikus művész: temperamentuma nyugtalan, melankolikus, gyakran tele ressentimenttal, nehéz, darabos és sötét. Ilyen művészek: Victor Hugo, Cervantes, Dosztojevszkij, Swift, Michelangelo, Shakespeare, Wagner. Abban, amit alkot, mindig van valami fenyegető szakadék. Még akkor is nyugtalanít, ha vidám és kielégítetlenül hagy. Ami benne van, az nem derű, legfeljebb keserű komikum. Eleme a homály, — számára még a napfény is ködös. Ennek az emberfajtnak öröme a mélységbe való bámulás, a kavargás, az elemzés, piszkálás, támadás, gúny és még a leghatározottabb alakokat is felbontja, szétszedi, kiforgatja és marcangolja.

Ezen a ponton a szerző alkotótípusainak magyarázatát abbahagyja s áttér a művészi valóság kérdéssre. Látszólag erőszakosan. Csak a végén derül ki, hogy milyen helyesen tette s hogy itt most önmagától a művészi valóság kérdése merül fel. Az ember, írja, a gyakorlati és mindennapi életben a józan ész

realitásában él. Ebben a valóságban közös megállapodás alapján a dolgoknak mindenki számára egyforma értéke, előjele, jelentősége, alakja van. A reális ember, egy kereskedő, tanár, politikus, ügyvéd, munkás, paraszt, hivatalnok azonban kivétel nélkül mind improduktív. Nemcsak szellemi alkotás szempontjából. „Azáltal — szól Jourdain — amit egy kereskedő tesz, az emberiség nem nő egy milliméterrel sem, a világról nem tud meg semmivel sem többet és az élet nem lesz élvezetesebb és szebb.“ Miért van ez? Talán azért, mert különbség van a munka és az alkotás között? Talán csak az alkotás produktív, a munka pedig nem? Talán a munka semmi egyéb, mint az improduktivitás rehabilitálása? „A munka azoknak az életét igazolja és teszi értelmessé, értékké, akiknek élete egyébként teljesen értéktelen.“ Ez így pontosan egyezik. De a probléma nem ez. A kereskedő, hivatalnok, paraszt a valóságban él és egészen, mindenestül reális. Ez a valóság azonban terméketlen, mert széthull, napokra, másodpercekre, feladatokra, kötelességekre, összefüggés nélkül marad, valahogyan az életből hiányzik a kötőanyag, az összetartó, a formáló erő. Mihelyt az élet kezd összeállni, formát nyerni, arculatot fölvenni, — karaktert, az idő kezd értelmet, az élet tartalmat, irányt, szépséget nyerni, — abban a pillanatban az ember kénytelen a józan ész valóságának világából kilépni. Jourdain azt mondja, hogy vannak emberek, akik elérkeznek egy nagy élményhez s ennél az élménynél megállnak s mindaz, ami ezután történik velük, eköré az élmény köré nő, csoportosul és kristályosodik. Ezek az emberek nem reálisak többé olyan értelemben, ahogy reálisak az altisztek. Ezek a „fantaszták“, az „álmodók“. Ezek a művészek. És, amíg valakinek ilyen az egyéniség legmélyéig ható, szívet megrázó nagy középponti élménye nincsen és, amíg a germinális élmény köré az élet és a sors nem kezd el kristályosodni, amíg az ember nem kezd el mindent, így és nem másképpen: *mindent*, ebből az élményből látni és nézni és tapasztalni, addig nem produktív, mert nem formaalkotó, hiányzik belőle a kötőanyag és így nem is művész. Az úgynevezett józan ész (*sens commun*) világa a művész számára ostobaság és bosszúság. Számára nincs értelme annak, hogy úgy ítélje meg a dolgokat, mint egy ingatlanforgalmi ügynök. Ezért az ügynök mindig reálisabb lesz a *sens commun* szempontjából, de abszolút irreális lesz az igazi valóság szempontjából. Az ügynöké a világ, a haszon, a pénz, a kényelem, — a művész pedig ebben a világban teljesen idegen, bolond és egyoldalú. De nincs művészet bolondság és egyoldalúság nélkül. Sőt nincs egyáltalán produktív élet sem. Mert most következik a legfontosabb: a művész irrealitása csak látzólag bolondság és egyoldalúság; valójában és tulajdonképen

ez az *igazi* realitás; az ügynök realitása csak látszólag reális, valójában és tulajdonképen ez az irreális. Hogyan támadt ez a paradoxon? Úgyhogy realitása csak annak van, ami élményszerű. Természetes, mert hiszen csak az valóságos. Az ügynökvilágnak nincsenek élményei, ami itt átélés, az széthull, töredékes, morzsaszerű, atomos, mint a homok. Éppen ezért az a kép, amit ez a világ az életről magában hord, szintén ilyen morzsás és homokos, formátlan, nem reális. A világot igazán nem a kereskedő és a politikus ismeri valóságból és valóságosan, hanem a művész. Miért? Mert a művész saját életén keresztül ismeri, mint élményt, feszültséget, képet és drámát. A kereskedő világa tele van illuziókkal, feltevésekkel, mert valótlan, élménytelen életet él; a művész pedig mindent lát, mert sorsát az átélésre, vagyis a valóságra építette.

Így jut a szerző a harmadik tanulmányhoz, ahol a középonti nagy élményről mondtak összekapcsolódnak a kristálytipusról mondottakkal, az irreális világa pedig az abime-tipusról mondottakkal. A klasszikus művész az, akinek van ilyen nagy élménye s e kristályon át látja a világot kristályosan, megformálva, a maga igazságában és valóságosan. A romantikus a morzsák alaktalan kavargását látja. Klasszika nem egyéb, mint rend, — kosmos: szép rend. Romantika nem egyéb, mint rendtelenség, kavargás és kaosz. Az, hogy az utóbbi látszik reálisnak, tévedés. A kaosz nem reálisabb, mint a kosmos, sőt ellenkezőleg: kosmosban élünk és nem kaoszban s az lát reálisan, aki kosmost lát. Hogy a kaotikus lát reálisan, ezt a megállapítást az ügynökök tették, akik reálisnak hiszik azt, amit ők is vallanak. A reális a klasszikus, mert az élményszerű és ez látja a valóságot. E tanulmány még egy lépést tesz. Azt mondja: a klasszikus művész a reális, a játékos, a derült és: — a *passzív*. A romantikus a szenvedélyes, a szenvedő és ez az *aktív*. Ez az előbbiből következik. Majdnem így is meg lehetne fogalmazni: csak annak van szüksége cselekvésre, aki szenved. De csak az szenved, aki nem lát. És csak az nem lát, aki nem él reális világban. Ez a romantikus művésznak az egész esztétika területén a legprecízebb arcképe és definíciója: *irreális*, mert nem lát tisztán és mert nem lát, *szenved* és mert szenved, *cselekednie kell*. Ezért *aktív*. A klasszikus ezzel szemben *passzív*, mert lát, reális, nyugodt, derült, játékos. A legmagasabbrendű ember nem az, aki cselekszik és győz, hanem, aki lát és mosolyog. Mert végül is látni több, mint cselekedni. Mindig így volt és így is lesz.

Hamvas Béla

MŰVÉSZET ÉS ÉLET

(Flügel, Hans: Kunst und Leben.)

Az agyonbeszélt témát ismét elővették. Ezúttal olyasvalaki, aki, mint egy eminens diák csaknem mindent elolvasott, ami a tárgyhoz tartozik. Főként igen sok biográfiai anyagot halmozott fel, vegyesen mindenfajta művész életéből vett példákat mutat be, muzsikust, költőt, író, építész, szobrászt, leginkább festőt két korszakból, a reneszánsz idejéből és a XIX. századból. Lehet, hogy a szerzőnek eredetileg volt valamilyen tehetsége, csak a gyűjtött anyag és adatmassza szétnyomta. Lehet az is, hogy a disszertációra sem érett meg. Bizonytalan. Ez a mű mindenestre hasonlít olyan szemináriumi dolgozathoz, amely kelek, csinos, szorgalmas, de, amelynek olvasása közben már az ötödik percben a szerzőt kivéve mindenki ásít. Ilyen fejezetek: a művész és a pénz, — a művész és a házasság, — a művész és a politika, — a művész és a család. Új szempontok, nemde? A mondanivaló épen olyan új. Ha a mű nyomdatechnikailag nem volna olyan tökéletes, még átlapozni is kár lenne.

A minap egy angol könyvet írt, amelynek címe: „Life as —“, ami körülbelül annyit jelent, hogy: „Az élet mint —“ Sorra veszi: life as art, life as business, as duty, as work, az élet mint művészet, mint üzlet, mint kötelesség, mint munka, majdnem az egész szótáron keresztül. Csak egyet felejtett ki: life as life, vagyis azt hogy: élet, mint élet, Pedig valószínűleg ez a megoldás. Az élet elsősorban mégis csak élet és ha művészetről van szó, akkor a művészet elsősorban mégis csak művészet. Ez így, ahogy van egészen bizonyos. Annak a kérdésnek fölvetése, hogy mi volt előbb, mi több, egészen értelmetlen. A kettőt közös nevezőre hozni nem lehet. A művészet mindig humanum. az ember az, aki művészetet csinál. Az élet pedig az embertől független kozmikus realitás.

Az egész könyv arra az egyre jó, hogy az embert gondolkozásra készíti valami felől, ami már nagyon régen a levegőben lóg és elintézésre vár. Van egy negatív oldala s ez így hangzik: *elrontott étellel nem lehet jó művészetet csinálni.* E tétel épen azoknak a biográfiai adatoknak alapján mondható ki, amelyeket a szerző felsorakoztatott. Példa van rá több, mint sok, — elég. A pozitív oldal pedig: *jó művészet csak sikerült életből fakadhat.*

A kiindulópont legyen az a mainapság közhiedelmű felfogás, hogy a művésznek szenvednie kell s csak az alkothat nagyot, akit meghurcoltak, megaláztak, félreismertek, elnyomták, aki nyomorgott, szegény, rongyos, éhezett, akinek öngyilkosság

járt a fejében, aki nem tudta feleségül venni azt, akit szeretett, akinek tehetetlenül kellett néznie, hogy szülei, vagy testvérei hogyan halnak meg, mert nincsen pénze orvosra és gyógyszerre és így tovább. Az igazi festőnek, muzsikusnak, építésznek, szobrásznak és költőnek előbb össze kellett magát véreznie, hogy, mint mondják megismerje az életet és nagyot tudjon alkotni.

Ebben a hiedelemben egészen könnyen felismerhető a modern demokrácia hibrid szelleme. Ami ellen a demokrácia éle épen irányul, az tulajdonképpen a nagy művész és a nagy államférfi. Demokrácia tulajdonképpen nem is más, mint félelem a nagy alkotóktól. Ezért mondja azt, hogy a művésznek, ha valamire vinni akarja, szenvednie kell. Semmi sem olyan baj, mint ha korán elismerik, ha gondtalanul élhet, ha vidám és derűs. Az életnek a művészt meg kell gyúrnia s amíg nincs elborítva sebekkel, addig semmit sem ismerhet. S az „élet“ gyúrja, lefaragja, felformozolja, amíg elveszti alakját és formátlan massa lesz belőle. Az egész élet morzsa, kása, sár. Ime a modern művész: Dosztojevszkij, Proust, Ady, Wagner, Stravinsky, Picasso stb. stb.

Ezzel szemben a könyv beszél a reneszánsz művészeiről és még inkább beszélhetne az ókor művészeiről. Abban az időben egyáltalán nem követelték meg a művésztől, hogy szenvedjen. Ellenkezőleg. És mégis, ime, egészen jó műveket csináltak, valljuk meg sokkal jobbakat, mint a XIX. században. Életük szabadon és tisztán alakulhatott, formát nyerhetett, teljesülhetett. Ez a klasszikus művészet titka és semmi más. A művész nyugodt, derült, zavartalan életet élhetett, volt ideje kontemplációra, érlelésre, nem kellett sietnie. Ami ugyanaz: életét úgy alakíthatta, mint művészetét, — élete épen olyan klasszikus formák között teljesülhetett, mint az, amit alkotott. Mi ez a klasszikus élet? Lassú, nyugodt, levegős, átlátszó, nyílt, perspektívás, szóval ellenkezője mindannak, amit ma egy művésznek kell élnie ténylegesen, akár akar, akár nem. Klasszikus negatíven véve: távolléte mindennek, ami zaklatottság, sietés, ideglenesség, elhamarkodás, lirizmus, zsurnalizmus. Pozitíven véve: jelenléte mindannak, ami forma, nyugalom, véglegesség, befejezettség, mélység és távlat. És mi más a klasszika, mint a műben levő tökéletes nyugalom, higgadság, józanság, távlat és befejezettség? És hogyan tudná a művész alkotásába vinni azt, amit nem él? Ha élete sikerült, befejeződött, akkor befejezett műveket tud alkotni. Ez Homeros, Sophoklés, Horatius művészetének titka. A klasszikus művészet mindig délies, kék, meleg, mediterráni, tökéletesen nyugodt. Ez a klasszikus egy Molière, Voltaire, Goethe, France művészetében. Semmi egyéb, mint oly életforma megnyilatkozása, amelyet a művész él. És ez a nem-

klasszikus, hanem bonyolult, befejezetlen, kapkodó, ideges egy Balzac, Thomas Mann, Baudelaire, Rodin művészetében. Semmi egyéb, mint a műben is jelentkezik az a zaklatottság és eltorzultság, a befejezettségnek az a hiánya és felajzott, nyugtalanító kásaszerűség, ami a művész életében.

Klasszikus művészetet csak az csinálhat, akinek sorsa klasszikusan teljesül. Vagyis jó művészetet csak az alkothat, akinek a sorsa klasszikusan befejeződött. A modern művésznek ezzel szemben tulajdonképpen nincs is sorsa, hiszen semmi abból, amit akar, hogy vele történjék, nem történik. Mindig széttörik azelőtt, amielőtt valamit egyáltalán történhetik. Ideodabólság, szenvedés, formátlanság, alaktalanság. Nem is jöhet ki belőle más, mint olyasvalami, ami éppen olyan ideodabólt, zaklatott, összehányt, értelmetlen és alakatlan.

Ha most az ember visszatér a kiindulópontához, megérti, mit jelent az, hogy: elrontott étellel nem lehet jó művészetet csinálni és főképpen azt, hogy: jó művészet csak sikerült életből fakadhat. Teljességgel lehetetlen, hogy a meghurcolt, megkínzott, megsértett, mellőzött művész sorsa tökéletes formában alakulhasson; és éppen ezért teljességgel lehetetlen, bármilyen trükköt, mesterséget, csalást alkalmaz is, hogy művészete klasszikus, vagy, ami ugyanaz, jó lehessen. Sorsa nem sikerült, művészete sem sikerülhetett. Elrontott étellel pedig nem lehet jó művészetet csinálni. Persze nemcsak jó művészetet, jó filozófiát, jó tudományt, ennél több, jó barátságot, jó házasságot, jó társaséletet, jó államot sem. Mert az élet mindig primer kozmikus realitás és minden tökéletes és jó előfeltétele csak a sikerült sors lehet.

S most végül meg kell nézni közelebbről, hogy mit jelent ez a szó: teljesül, sikerül. Elsősorban annyit, hogy: befejezett, kész, tele van; másodsorban annyit, hogy: megérett; harmadsorban annyit, hogy: van arca, formája, alakja. Valami, ami végleges, művészetben és életben egyformán. Nem lehet az életet összetörni és a cserepekből jó művészetet csinálni. Az embernek mindenütt véglegesnek, meg nem fellebbezhetően teljesnek, alakszerűnek kell lenni, megmozdíthatatlannak és elmúlhatatlannak. A művész befejezi életét és a műve e kész sors monumentuma, ami ott áll az emberiség előtt és megmutatja, milyen a teljesültség. A nagy művek sorsminták. A teljes sors itt készen áll minden ember és idő számára, látható, arcszerű, függetlenül attól, hogy látják, vagy sem, tudomást szereznek felőle, vagy sem. Egy teljes sorshoz — Alexander, Caesar, Augustus, Platon, Sokratés, Horatius — sem hozzátenni, sem belőle elvenni nem lehet. Készen van és be van fejezve. Szobor, műalkotás, remekmű, ami túllépett az emberi múlandóságon, ami

átment az örökbe. Teljesülés annyi, mint eljutás a határhoz, ahoz a vonalhoz, ahová az ember egyáltalán eljuthat, betölteni az élet és a sors rendelkezésére álló egész teret és egész időt. Megérni, vagyis átmenni azon a folyamaton, amikor az ember élete könnyű és habos lesz, édes és illatos, puha, omlós, tiszta, amikor az ember élete már nem is élet, hanem ennél több s amikor már az, aki ezt az életet éli, nem is ember.

Hamvas Béla

UJ KÖZÉPKOR

(Wilhelm Müseler: Geist und Antlitz der romanischen Zeit.
Wilhelm Müseler: Geist und Antlitz der Gotik.)

Nehéz eldönteni, vajjon az egyes történelmi korszakok különböző stílusperiódusok konvergálásai-e, vagy új gondolati tartalom megjelenítői.

Kétségtelen oly összetett és jelenségeiben variábilis korról szemben, mint a középkor hajnala egyszerű síkokra és komplex sémákra törekszünk. Középkorunk és ugyancsak Müseler középkora rendkívül gazdag életornamentikájában magában foglalja minden életproduktumok ismert és ismeretlen jelenségeit, priódusokat és stílusváltásokat rejteget. A mi szemléletünkben oly egységes császárság vagy gótika, talán éppen annyira részeire fog bomlani, mint amennyire egységes jelleget fog öltetni száz év múlva generációnk kaotikus modern művészete. Az élet, a mi gondolati határaink között az elképzelhetően legvitálisabb valami, nehéz feladat tehát halott művészetről élő kritikát mondani. Müseler két könyve rendszerbe foglalva tálalja mindazt, ami főleg az érzelmek játéka s ahol az értelem gondolatrendszereinek igen csekély a szerepe. Megkísérli röviden egybefoglalni mondanivalóit a kor irodalmáról, zenéről és képzőművészetről. „Die Blütezeit des deutschen Kaisertums stelle sich uns als ein in sich abgeschlossener Zeitabschnitt dar und der Geist dieser Epoche hat in der romanischen Kunst den zu ihr gehörigen Stil geschaffen und in gleicher Weise der Literatur und Musik der Baukunst, Plastik und Malerei seinen Stempel aufgedrückt.“ (Müseler.) A kor és a kor emberének tökéletesebb megértése érdekében tehát az összes művészeteket fel kell keresnünk. Leghelyesebben cselekszünk, ha végigkísérjük Müseler lélekvándorlásait a művészetek különböző virágos mezői felett, mint amilyenek: kolostorok és barátok, latinság és klasszicitás. De megfordítva az érmet, szabadság, minnesänge-

rek, németiség és hősi szellem ködbevesző képét vizionáljuk, olyan elhalványodott és megkopott képet, mely végeredményben mégis egyedül adja a maga triviális szemléletével a német-római császárság igaz életképét. A mai korból, már misztikusan ható frank, burgund, nyugati gót, longobard, északfriz és hún mondakörök fogaskerékszerű kapcsolódása egykor mind a leg-élőbb valóság volt. Tartalmuk a mai tartalom; hősiesség, barátság, szerelem és bánat Walther von der Vogelweide-i és Wolfram von Eschenbach-i tartalom.

Az ilyen minnesängeri törekvéseknek méltó elismerése, sőt folytatása volt Nagy Károly (Eihardt barátal) az első dalgyűjtő, az utód Ludwig azonban konzekvens maradt ahhoz, ami még az apát megelőzte és ami mai szemmel rosszul értelmezett kereszténység, az egyházi zenén kívül más dallamot nem ismert el s így kényszerültünk arra, hogy Walther von der Vogelweide zsenialitását csak zárójelek közt ismerjük meg.

A XII. század fordulójának zenei mozgalmasságát jól szemléltetheti Wartburg, a dalnokverseny-monda e formába öntött alappillére. Másképpen nyilatkozik meg a lélek az architektúrában, de a lényeg az, hogy ugyanaz a tranzitív szellem az ébresztője, akár az architektonikus, akár a zenei gondolatnak. A középkori templomok és a mi épületeink mintha valami hallgatóságos szimpátiával fognának össze ellenünk és értünk, mindketten gazdag kultúrát rejtenek nemesen egyszerű külsejük alatt. A még importőr szellemű Nagy Károllyal szemben I. Henrik már a „der Burgenbauer“ melléknevet kapja s Sernrode, Hirsau és Oberzallok életébe az 1100. év nagy változásokat hoz. A védelmi okokból négyszögletesre épített templomok immár boltozatos tetejükkel az ég felé kezdenek sóhajtani, a román eszmény egy éles meggondolással eltávolodik a rómainól. És a nagy szakadék ellenére is tagadhatatlan a rokonság a Parthenon és a román templomok között. Folytatva a katakombák hagyományait az oltár szent sír fölé emelkedik s idézve Müseler szavait „so wird die Krypta zum Symbol der romanischen Kirche“. Második oldala a hagyománytisztletnek Nagy Károly palotakápolnája. Idegenek építették idegen minta szerint (San Vitale) s idegen maradt a német lélek számára a barokk szintén centrális templomain keresztül mindmáig. Végül (Müseler túlzása szerint) a bronzkorból fennmaradt ornamentika lenne a hagyományok harmadik gyöke. Mindezek a momentumok bár egyenként nagyszerűek, a német szellem csökevényeinek hatnak mindaddig, míg a német művészet ez idegen hagyományokat át nem alakította saját hagyományává. A kor pikurátiát illetőleg szabad fantáziánkra vagyunk utalva, összekapcsolni a

töredékeket, melyek csak vázlatul szolgálhatnak elképzeléseinkhez. Az egykori színgazdagság fakó szegénységgé olvadt. A szerelem és a harc legendaszerű színműveit csupán arcok, törzsek jelölik és kezek. A matériát és technikát ugyan ismerjük Theofilus jóvoltából, de az átfogó szellem elveszett örökre. A miniaturák más világot nyújtanak, mindenesetre hiányzik belőlük, a műseleri alapvetés, az arc szemléleti lehetősége. E festészetben élesen szemlélhető az ellentét a görög reprezentatív és formai szépségre törekvő ideával szemben. A német utak másfelé vezetnek: „Ein ausdrückvolles Gesicht erschien ihnen wichtiger als die Schönheit und eine ausgeprägte Individualität bedeutungsvoller als harmonische Glätte.“ Ez a ma már kissé elhasznált ige igéje a jelenkori német művészetnek is. A plasztikai témaváltozások és megragadások kelet és nyugat impulzív kölcsönösségét idézik. A frankfurti és Imad püspökségi madonnák Buddha-szerűségét egy sereg nyugati izlésünknek megfelelő, szabályos madonna ellensúlyozza. A román világ áhitatán és szomorúságán mindig érezhető egyéni jelleg.

*

A román lélek az önmagában meggyőződött belső hit művésze, a gótika a fájdalmasan mozgalmasabb külső hité. (*Geist und Antlitz der Gotik.*)

Új stílus mindig az előzőből fejlődik, akár annak folytatása, akár ellenhatása. A különböző művészek, stílusok és művészeti ágak kölcsönhatása kaotikusnak látszik távolról. Csak a rend centrumából való logikus szemlélet eredményezheti a tiszta látás üdvösségét, vagyis rövidebben minden kort az illető korba helyezkedve érthetünk meg legjobban. Az emberek mindig divergensnek voltak, de hasonló körülmények mindig típusokat alakítottak ki és a művész akár az egyéniséget, akár a típust kereste, mondanivalójának legmagasabbját és legmélyebbjét mindig a fiziognomiákban testesítette meg. IV. Henrik hatalmának határátköve a worms-i konkordátum s a második frigyese felcsillanás után a „die kaiserlose, die Schreckliche Zeit“ következik s végül az „Unam Sanctam“ lesz súlyos pecsétje a pápa és császár évszázados perének. Az állam szertefoszlott, a lovagok ismét hatalmakká lesznek, a városok autonom módon fellendülnek, a kereskedelem Anglia felé irányul és bár a püspökök egyben világi királyok, udvartartásuk még mindig teljesíti ősi kötelességét: „... war die Kirche allmählich zum alleinigen Kulturträger der Epoche geworden.“ A világtkép ily megváltozása eltünteti a minnesängereket s a tradíció őrzése csak kevesek birtokában marad. A XIII.—XV. század összegyűjti a régi da-

lokot, de az egykor virágzó költészet szerepét a templomok misztikus latin drámái veszik át. Albertus Magnus tanítványa aquinoi szent Tamás Aristotelest is a templom szolgálatába állítja és Kempis a belső lelki élményt tüzi ki az ember legmagasabb céljával.

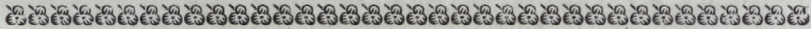
A zene, az egyházi gregoriánok, az orgonaművek méltó megfelelői az új gondolatoknak. Az összes művészi funkciók a templom felé gravitálnak s itt lesznek a polgári énekgyakorlatok is jogosultakká, azokban a templomokban, melyek immár tömegükkel, formáikkal a század gondolatait szimbolizálják. És amennyire érdekelnék a gótikus embert, oly kevésbé közvetíthették transcendens izgalmakat a higgadtabb reneszánszlelék számára. E világváltozás okozta befejezetlenségüket és torzóságukat.

A régi plasztikai formák részben modorosakká lesznek, részben fejlődnek és új elemekkel bővülnek. Krisztus mindinkább lehanyatló fejről a fájdalom és szenvedés átterjed a testre is, mindaddig míg a kínok külső megnyilvánulásai már nem fokozhatók és ebben a fájdalomban éri el a gótika csúcspontját, mert a következő korszaknak már az ellentétek kiengesztelése lesz a feladata.

Müseler nem törődik az egyesekkel, hanem általános érzetelésére törekszik. Egyszerre akarja az indító okot és az eredményt megvilágítani, a teljes és egységes művészet megértéséért harcol. Művésze akar lenni a művészettörténetnek, keresi a művészet célját, lényegét és hatásait, avagy Wilde fogalmazásában: „Kinyilatkoztatni a művészetet és elrejteni a művészt a művészet igazi célja.”

Radocsay Dénes (Berlin).





A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG

CÉLJA:

A művészetelmélet rendszeres művelése. A külföldi ilyen természetű eredmények figyelemmel kísérése, felhasználása és közvetítése a hazai tudományos élet és művelődés számára. Kapcsolat teremtése elmélet és gyakorlat, valamint a művészetelmélet egyes szakkörei között. A nagyközönség tájékoztatása. Végeredményben: a magyar művészi élet számára a csupán bölcseleti elmélyüléssel elérhető öntudat és öncélúság biztosítása. (Alapszabályok, 2. §.)

TAGNAK

jelentkezhetik mindenki; a felvételtől a választmány dönt s a jelentkező értesítést kap. — Tagsági díj évi 6 P. — A tagok díjmentesen kapják a Társaság folyóiratát, az Esztétikai Szemlét. A társaság kiadványait mérsékelt áron szerezhetik be.

TISZTIKAR:

Tiszteletbeli elnök: *Ravasz László.*

Elnök: *Mitrovics Gyula.* Társelnökök: *Benedek László, Kornis Gyula.* Ügyvezető alelnök: *Baránszky-Jób László.* Titkár: *Dénes Tibor.* Jegyző: *Kozocsa Sándor.* Pénztáros: *Thurzó-Nagy Árpád.*

VÁLASZTMÁNY:

Áprily Lajos, Artinger Imre, Barta János, Baumgarten Sándor, Boda István, báró Brandenstein Béla, Brisits Frigyes, Császár Elemér, Fülep Lajos, Hamvas Béla, Hegedűs Lóránt, Jajczay János, Kékly Lajos, Koszó János, Kotsis Iván, Krampol Miklós, Lázár Béla, Mester János, Makkai Sándor, Marczell Mihály, Molnár Antal, Németh Antal, Pintér Jenő, Prahács Margit, Rédey Tivadar, Rubányi Mózes, Sik Sándor, Szerb Antal, Vajthó László. Póttagok: Bernáth Aurél, Bierbauer Virgil, Fekete Miklós, Merényi Oszkár, Staud Géza.

Minden bejelentés, közlemény (indítvány, tagsági jelentkezés, felszólamlás) az ügyvezető alelnöknek — Baránszky-Jób László dr. tanár, Budapest I, Pilsudski-utca 37. — címzendő.

