

301143

141

ESZTÉTIKAI SZEMLE

SZERKESZTI:
MITROVICS GYVLA

IV. 1-2.



BUDAPEST

1938

EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLÍJA

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 J. László dr. tanár. I, Pilsudski
utca 37. — Előfizetés a nyomdában (Kecskemét, Postafiók 146.)

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

Boda István: <i>Estztika és filozófia.</i> (Befejező közlemény.)	1
Erdős László: <i>Felsőbbrendű tévedéseink Ibsen drámáiban</i>	27

SZEMLE — KÖNYVISMERTETÉS

Elek István dr.: <i>Adalékok egy versesztetikához</i>	47
Sebesi Ferenc: <i>Térszemlélet és időérzés a festőművészetben</i>	53
Barta János: <i>Magyar líra — magyar verskritika</i> (Utóhang Babits Mihály verskötetéhez)	57
Baránszky László: <i>Lét és művészi érték</i> (M. Haidegger és J. Pfeiffer tanulmányai)	65
Dénes Tibor: <i>A mai francia regény</i> (Gyergyai A. munkája)	69
Kunszery Gyula: <i>Dr. Jánky István: Gondolattól a kifejezésig</i>	73

A címlapot szoboszlai Mata János tervezte

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

ESZTÉTIKA ÉS FILOZÓFIA

(IMMANENS ESZTÉTIKAI IDEALIZMUS)

V.

A középponti lélektani szempont és az esztétika érzékfilozófiai, ontológiai, biológiai, szociális, fejlődéstörténeti és etikai problémái.

1. Eddigi fejtegetéseink kidomborították a szűkebb értelemben vett esztétikának (mint a *művészet* esztétikájának) önálló és bizonyos tekintetben független jellegét.²⁸ Ezt az autonóm esztétikai területet nem vonhatjuk tudományosan kielégítő beszámolás alá sem *egyedül* a metafizikai „*felülről*“ indulással, sem *egyedül* a közönséges értelemben vett tapasztalásainknak „*alulról*“ indulása alapján. Nem lehetnek kielégítőek az így felfogott alulról vagy felülről indulásoknak elképzelhető *egybekapcsolásai* sem: kritikai elemzéseink az ily egybekapcsolásoknak alapvető és *elvileg legyőzhetetlen* nehézségeit igyekeztek kimutatni. E tételekhez kiegészítésül (de e ponton, a már mondottak után, a további részletező elemzéseket szűk-ségteleneknek érezve) hozzátehetjük azt is, hogy nem jutunk kielégítő alapvetéshez akkor sem, ha — egyéb utakon próbálkozva — pl. magából az *alkotott műből* indulunk ki: hiszen az alkotott mű maga, mint előfeltételeire, sok *egyéb* végső dologra: az alkotóra, a kifejezni (vagy épen ábrázolni) kívánt dologra („tárgy“-ára), az alkotás motívumaira, céljára, jelentőségére, magára az alkotásra mint folyamatra és eredményre stb. utal vissza. Nem lehet kielégítő az a leszámolás-kísérlet sem, amelyik az al-

²⁸ E szempontból közömbös, hogy a művészet esztétikáján a művészi „szép“-ről, vagy pedig a művésziként „tetsző“-ről szóló tudományt értjük-e.



kotás *valóságos tárgyából*, (az ábrázolni vagy kifejezni kívánt külső vagy belső dologból) indul — hiszen így éppen a „művészi“ teremtés maradna értelmetlenül —; nem lehet kielégítő a műalkotásoknak — sokféleképpen értelmezhető (így pl. „kollektív“) — *jelentéséből*, „szignifikatív tartalmából“, szimbólikus értelméből, egy „szemiológiai“ elvből való kiindulás sem, de nem lehet kielégítő az egyedül az alkotó művész *szubjektív lelkiállapotából* kiinduló, hagyományos értelmezésű „pszichológizálás“ sem. Mindezek a kiinduláspontok egyoldalúak: mindenikükben rejlik értékes mag és a figyelembevételt megkövetelő szempont. Sem a művészi gyakorlat, sem a problémátörténeti fejlődés szempontjából nem is emelhetünk semmi kifogást az ellen, ha mindezek a kiinduláspontok megtalálják a maguk *külön-külön* apostolait: egyoldalúan „kiélezett“ megvilágításaik csak hozzájárulhatnak az objektív és igaz *lényeg* tisztázásához. Kritikai elemzéseink eredményéből az következik, hogy ha *egyetlen* (vagy legalább *egyetlen középponti*) kiindulást kívánunk választani, nyilvánvalóan olyan kiindulást kell keresnünk, amelyik minél *több* kiinduláspont értékét tudja számunkra biztosítani, vagy azért mert *egyéb* jogos kiindulási szempontok is mintegy *benne magában rejlenek* és belőle kibontakozhatók, vagy azért mert legalább olyan természetű, hogy a különböző (részlegesen jogos) kiinduláspontokat egymás között *összhangzásra* tudja hozni. Annak a — se nem „felülről“, sem „alulról“, de — „*belülről*“, a *magát a „művészetet“ teremtő* (és élvező) emberi lélekből való kiindulásnak szempontja, amelyet ajánlottunk (és amelyik lényeges vonásokban tér el a *szubjektívizáló* hagyományos „pszichológizmustól“) éppen a maga *minden egyéb* szempontnál *egyetemesebb és középpontibb* jellege folytán ítéltető a legalkalmasabbnak arra, hogy a művészetelmélet tudományos épületét reá alapozva kíséreljük meg fölépíteni. Ez a pont tüzetesebb megvilágítást kíván.

2. a) Az „értékes“ műalkotásnak egyik előfeltétele — t. i. legfőbb „*tartalmi*“ előfeltétele —, úgy mondtuk, az *értékes lelkiség*. E tétel a művészet esztétikája számára egybekapcsolja a szubjektív lélektan és az egyetemes *értékelméleti* problematikát: hiszen ez a fogalom: „értékes“ lelkiség magán a lélektanon *továbbutal*, az egyénfeletti objektív „szellemi“ szférára. Nincs itt helye a „szellem“ fogalom tüzetesebb értelmezésének,²⁹ elég arra

²⁹ E kérdésre vonatkozóan v. ö. St. v. Boda: *Leben, Seele, Geist und*

hivatkoznunk, hogy a mi minden „értékünk“ a mi „épen ilyen“ (és egyetlen) emberi *lelkiségünk számára való*, annak (is) megfelelő érték. — *b*) De az értékes műalkotásnak, mint kifejezésnek, nemcsak tartalmi, hanem „*formai*“ értéke is van: ez a formai érték is közvetlenül a mi épen ilyen (és minden emberben lényegszerint ugyanazonos) lelkiségünk számára való érték. — *c*) A „*művészi*“ értékelő emberi lélekben végül nemcsak a *műalkotásnak* (tartalmi és formai) értékei alapoztatnak meg, közvetlenül tartalmazzatnak, „*rejlének*“, — úgyhogy emberi lelkünkön át (és csak e lelken át) kapcsolhatjuk egybe az egyes és esetleges tapasztalati realitások körét az értékfilozófiai egyetemes és „*emberileg abszolút*“³⁰ körével —, de benne tartalmazzatnak és közvetlenül belőle bontakoztatható ki a *műélvezet*et meghatározó értékek köre is: a művészi emberi lelkünk gyönyörködik és pedig úgy, mint a *neki* megfelelő értékek hordozójában és kifejezésre juttatójában. Minden értékelő szemlélet és kategória (természetesen a gyönyörködés értelmi megragadását és értelmezését célzó minden fogalom- és viszonykategória is) emberi lelki „*determinációk*“, végső lelki meghatározottságaink kifejezője. Ezek *tovább*atnak magán az emberi értékelő lelkiségen: az értékelésnek szükségszerűen felteendő tényleges „*tárgyára*“ (magunkkal szembeállított „*Gegenstand*“-jára), a gyönyörködés reális tárgyára (mint „*érték*“-hordozóra) és e tárgy „*objektív*“ értéktartalmára: de a mi egész (objektív szellemien fennálló, logikus szükségszerűséggel, tételezett) értékvilágunk *csak* e lelkiségünk számára — és e lelkiségünk determinációinak (is) megfelelően érvényes számunkra.

3. A helyes — és főképp kellően elmélyült és tágabb szemléletben kiszélesített — lélektani vizsgálódás azonban nemcsak az értékfilozófiai követelményeket elégítheti ki: a lélektani szemponttal való kellő számottevés nélkül nem értelmezhetjük kielégítően a művészet „*ontológiai*“, egyetemes *ténytudományi* (szűkebb értelmű „*metafizikai*“) problémáit sem. Ezt a tételt már az a pusztán tény is bizonyítja, hogy a műalkotásnak és a műélvezetnek mint *tényszerűségnek* lényege elsősorban sajátosfajta *pszichikus* lényeg: nem mint *fizikai* tárgy válik a műalkotás sa-

die Einheit der Wissenschaften (a Travaux du IXe Congrès international de Philosophie IX. kötetében; Paris, Hermann et Cie, 1937.)

³⁰ V. ö. 10. sz. Jegyzetben említett tanulmányokat, továbbá: *Boda I.*: A személyi magasrendűség kibontakozása. (Szellem és Élet, 1937. 2. és 3-4. f.)

játosan „művészi“ tényé, de mint (*lelkiséget* kifejezően) tetszést keltő és értékesnek ítélt (és az alkotó által is ilyenül teremtett és a műélvező által is ilyenként élvezett) objektív tényszerűség. A lélektani szempont a műalkotásnak *reális* tetszéstárgyi jellege által is továbbtal önmagán, a „létezők“ egyetemes körére és problémáira is. Ami a „művésziné“ esztétikája körében középpontian fontos, az azonban e tekintetben is a műalkotásnak (mint tárgyának) a *lélek* számára való tetszést és érték kifejezést biztosító reális fennállása.

4. Könnyen érthető a fentiekből, hogy a lelki tényekkel, viszonylatokkal, végső meghatározottságokkal való kellő számottevés nélkül, az alkotás és élvezés természetéből folyóan, lehetetlen marad bizonyos alapvető tények és viszonylatok további, fejlesztő tisztázása. Az emberiség egész hatalmas esztétikai irodalma gazdagon szemlélteti e tétel igazságát. A legkülönbözőbb irányú esztétikai szemléletek sokszor hangoztatnak bizonytalan, felszínes, sőt hamis megállapításokat a művésziné olyannyira lényeges, de ugyanannyira *kényes* lélektani vonatkozásaiában. A bizonytalanítás már az esztétika *körének* elhatárolásánál kezdődik. Tudományelméleti szempontból nem az a legfontosabb, hogy az „esztétika“ szót mely terjedelmű és körű fogalom jelölésére foglalja le valaki, (a terminológiai kérdése — kényszerűen — a hagyománynak, gyakorlati célszerűségnek, sőt bizonyosfokú önkénynek kérdése is) — ezért joggal értheti valaki az esztétikán a „szép“-ről szóló tudományt általában, míg más csak a „művészi“ szépről szóló tudományt érti alatta, hogy ismét más talán a „*tetsző*“-ről szóló általános tudományt, egy negyedik a „művésziként“ tetszőről szóló tudományt jelölje e névvel —, a lényeges az, hogy a — szűkebben vagy tágabban, így vagy úgy értelmezett — esztétika tárgykörét *pontosan* tisztázott és meghatározott fogalmakkal építsük fel, egységesen és következetesen. A ténylegesen kialakított esztétikai rendszerekben azonban gyakran zavartatnak össze a lehető különféle meghatározások (főképen az általában *szépnek* és a *művésziné* szépnek fogalmi) és a különböző fogalmak tartalmi *egymagukban* is bizonytalanokká válnak nyelvhasználtunkban, és — ezen át — logikus gondolkodásunkban (így pl. általában kevés számottevés történik a „szép“ és a „*tetsző*“ fogalmi tartalmának — egymáshoz való viszonylatainkban is — teljesebb és pontosabb meghatározására, sőt bátran ítélnéljük nem egyszer ki sem elégitőknek csak a „szép“ különböző fajtáinak szokott — egymástól és főleg a széptől általában

— elkülönítő meghatározásait is). Az egyik legáltalánosabb jelentős fogalmi zavar a *tudatosságnak* és az *értelmességnek* egyszerű azonosítása: ez a bár súlyos tévedés az esztétikában csak annál kevésbé meglepő, mert még a lélektani irodalomban is mindmáig elő-előfordul, holott már maga a biológiás *ösztön* is minden élőben (bár nem „tudatosan“) általában „értelmes“ és az ember a maga mindennapi életében az értelmes cselekvéseknek egész sorát végzi, anélkül hogy „tudatos“ értelmétől bármi tanácsot kellene kérnie. Sok fogalmi zavar alapul — miként néha még a lélektani irodalomban is — a *lélek* és az *anyag* egymáshoz való viszonylatainak³¹ nem *kellő* teljességű ismeretén és zavarokat kelt az „*immanencia*“ és a „*transzcendencia*“ lehető *többféle* jelentésének is *kellő* számba nem vétele. Az érték problémájával is kapcsolatos az az esztétika problémáiban is mindmáig oly sokszor talált éles elkülönítése a (közönséges emberi tökéletlen) „*alacsonyrendűségnek*“ és a „*tökéletes*“, „*abszolút*“ (művészi) *magasrendűségnek*.³² Utalunk az *intuicio* fogalmának arra a gyakori értelmezésére amelyik az intuiciohoz a *képszerűség* jegyét szokta hozzákapcsolni, figyelmen kívül hagyva a *nem képszerű* végső sejtelmeknek, bizonyosság-érzéseknek, sőt a minden diszkurzív-logikus értelmi lépésünknek is végső előfeltételeit tevő) nyilvánvaló „*evidenciáknak*“ köreit.³³ Ez az annyira általános, hagyományosan továbbadott és bizonyos fokig ellenőrizetlenül átvett felfogás ma már jogtalan élménykör-szűkítésnek ítéltető. A reá támaszkodó beállítódás természetesen nem is kapcsolhatja kellően, végső gyökereiből, egybe az „*érzékletes*“ és a „*szellemi*“, *eszmei* sík világát, nem lehet képes

³¹ A lelki életben érvényesülő *sokféle* törvényszerűségek között ott találjuk az „*anyagnak*“ mennyiségi, mechanikai, általában fizikai, azontúl kémiai stb. világában uralkodó, törvényszerűségeket is (sajátosan „*lelki*“ anyagon jelentkezve) és a sajátosan lelki meg egyéb „*síkok*“ sokféle törvényszerűségei sokféle, érdekes kapcsolatban állanak egymással, sőt végső fokon ugyanolyanfélék (l. *Bevezető*): mert *egyetlen* (és ideálisan: *egységes*) emberi szellemük, bármely területen kutasson is, mindennütt csak *ugyanolyanfélé* viszonylat- (és törvényszerűség-) fajtákban tudja felfogni és értelmezni a „*dolgokat*“ — legfeljebb minden egyes dologkörben nem láthatja mindeniküket érvényesülni.

³² Az ilyen éles szétválasztás jogosulatlanságára vonatkozóan v. ö.: A személyi magasrendűség kibontakozása.

³³ Az intuicionának a következtetés logikai lépéseit megelőző jellegét már a Temperamentum, karakter, értelmiség, személyiség c. tanulmányban hangsúlyoztuk. Újra hangsúlyoztuk a következő dolgozatban: A következtetőképesség mint „*értelmiségvizsgálati*“ probléma (M. Psych. szemle, 1931.), valamint későbbi értelmiségelméleti és logikai dolgozatainkban.

tisztázni a szelleminek és az érzékletes-képszerűnek egymáshoz való *tényleges* viszonyait. A filozófia körében *minden* összefügg egymással: egyetlen ponton elkövetett — történetileg és valamennyire módszertanilag is bár indokoltnak tetszhető — esetleges botlásunk súlyos logikus következményeket vonhat maga után — ha egyáltalában igazán logikus és következetes rendszert és szemléletet kívánunk kiépíteni. — A *forma* és *tartalom* viszonyának és a *stilusnak* problémája is kiválóan alkalmas terület lélektani botlások megnyilatkoztatására, nem egyszer igen neves és komoly esztétikusoknál is. Hálás terület a kritikai vizsgálódás számára a *képzelet* („teremtő“ stb. fantázia) jelentőségéhez fűzött túlzások világa — e kérdéssel egyéb helyeken (zseni-tanulmányainkban)³⁴ részletezőbben foglalkoztunk. A pszichológiai elégtelenségek legnagyobb veszélye és kára, úgy ítéljük, a bizonytalan, vagy történeti hagyományokból nem egyszer ellenőrizetlenül átvett nem szabatos fogalmaknak és beállítódásoknak valósággal *megrögzítődése*, mintegy legyőzhetetlenné tevése és továbbberősítése. Ez a beállítódás elősegíti, hogy a tudományos szabatossághoz esetleg kevésbé szokott szellem szinte korlátozás nélküli szabad érvényesülésre jutathassa akár a legfantasztikusabb és legönkényesebb szubjektív ötleteket és elképzeléseket. Így jutunk el a művészetet és magát a művészt valami *emberfeletti csodavilághoz* kapcsoló szemléletmódoknak mind máig tartó továbbhatásához is. Sokszor és sokféleképen történik megfeledkezés arról, hogy a művész minden műalkotása is lényegileg *ugyanazt* a fajta ént, ugyanazt a változó — és tökéletlenségekkel is teljes — ént nyilvánítja elénk, mint bármi egyéb emberi megnyilatkozások. Az emberi szellemnek a titokzatos iránt való érzéke és a nagyszerű előtt való hódoló leborulása, — amelyről egyebüttl³⁵ is szóltunk — különösen kedvez az ilyen természetű hibák elkövetésének. Ez a (nem kis részben éppen a lélektani vonatkozások tisztázatlansága miatt) nem szabatos szemléletmód az abszolút „*Szellem*“ fogalmával való filozófiai spekulációt is sokféleképpen színezi, hiszen ma is él bennünk a hajlam, hogy az „abszolút szellemről“ különféle antropomorfiztikus elképzeléseket alkossunk magunknak — és könnyen feledkezhetünk meg a „szellem“ fogalomnak *többféle* jelentéséről, e jelentések egymásközti egyeztetéséről és kritikai szellemen való hasznosításukról.*

³⁴ L. a 22. sz. jegyzetet.

³⁵ Főképpen az említett zseni-tanulmányokban.

A művészetnek és — főleg — a művésznek említett hódoló felmagasztalása bizonyára *gyakorlati* szempontokból sem hasznos: oly öntudatot fejleszthet ki, különösen a kevésbé erős tehetségű művészen, amely önkritikájára és egészséges fejlődésére károsabb hatásúvá válhat talán a legmegnemértőbb bírálótnál is. Bizonyára *mindenütt* ott találjuk az élet (és az alkotás) végső csodáit: a szállingó hópelyhek szép és bonyolult geometriai szerkezetében csakúgy, mint a dobozához dörzsölt gyufafej kipattanó lángjában, vagy a maga egyszerű matematikai feladatát megoldó tanuló-diák bármely legkisebb — és valójában „csodálatos“ evidenciára épült — logikai lépésében, de ez a tény épen nem teszi rendkívüli, életfeletti és valóságfeletti csodalétezővé a hópelyhet, a gyufát, sem mintegy az immanens emberi körön kívül álló mithikus hőssé a számtani feladatát megoldó tanuló-diákot.

Távrolról se kívánjuk tagadni, hogy a képes beszédek mögött sokszor *komoly* mag és *mély* megérzés húzódik meg: de a tudománynak feladata épen az is, hogy a mély, helyes, igaz megérzéseket és felismeréseket *világosakká*, egyre világosabbakká téve, lehetően egyértelmű és *szabatos* formába öltöztetve hozza értelmünk elé: az ilyen igazabb és szabatosabb felismerésekből mind a további *elméleti* kutatás, mind a *gyakorlati* kulturális élet javára és egészséges továbbfejlődésére nagyobb haszon származik. Minden homályos elmélet, sőt minden tisztázatlan fogalom valójában *kerékkötője* a fejlődésnek és az emberi értelmi, anyagi és morális kultúra és boldogság útjának elzárója — a szigorúan *tudományos* problémák terén pedig a *helyes lényegfelismerésnek* akadályja. A művelők és az esztétika művelőinek figyelmét az igen kényes lélektani vonatkozásokkal való minél gondosabb számotvetésre (és általában a lehető legnagyobb fogalmi szababosság jelentőségére) minél nyomatékosabban felhívni, úgy érezzük, a tudományok és az egészséges emberi fejlődések minden szeretőjének egyenesen *morális* kötelessége is.

5. A lelkinék köre azonban nemcsak a végső *realitások* és *értékek* (valamint egyéb fajta „fennállások“) irányában — mint „eszméléseink“, valamint logikus továbbkövetkeztetéseink *tárgyainak* és törekvéseink *céljainak* irányában — utal túl önmagán, mintegy „*fölfelé*“, „*transzcendens*“ síkok felé, de túlutal önmagán mintegy „*lefelé*“, a kezdeti és csíraszerinti végsők birodalma, az általában „*élet*“-esnek, a biológiaiainak körei felé is. A „lelkinék“

köre az általában életesnek köréből fakad föl, — a lelki, úgy mondhatjuk, az általában életesnek általunk ismert legmagasabbrendű formája³⁶ —, hogy aztán az életen és önmagán is *túl*utaljon, a mi épen ilyen emberi lelkünk értelmével (és annak számára) szükségszerint felteendő magábanvaló reálításoknak és értékeknek, objektív fennállásoknak, ismerettárgyaknak, végső determinációknak világára. — A lelkinék e végső életességével való kellő számotvetés a művészet helyes megértésére nagyjelentőségű. Legelőbb: Az igazi művészet (az alkotónak egyéni és eredeti élő emberi lelkiségén át és az élő és élvező emberekhez általában szólóan)³⁷ *életet* tükröz. A művészi értéket a maga részéről is meghatározó ennek az *életszerűségnek* legelőbb különösen két főjegyét kívánjuk hangsúlyozni: *a) a teljességet* (de legalább is „gazdagságot“): az értékes műalkotás az *egyetlenféle* életnek teljességét, legalább mintegy „eszmei“ teljességét³⁸ kell, hogy kifejezze, és *b) az igazságot*: az értékes műalkotásnak az élet *igazságát* kell kifejeznie (miként minden magasbbrendű emberi alkotásnak),³⁹ ez az utóbbi követelmény a művészetelméletekben nem mindig nyer megfelelő hangsúlyozást. Teljesség és igazság nélkül nincsen nagyértékű művészi alkotás. Az életesség e *tartalomhoz* fűződő jegyein kívül hangsúlyozást kíván azonban egy *c) formai* követelmény is: az élet és lelkiségünk végső *összhangja* is megnyilatkozást kíván a művészi alkotásban. Az életesség művészeti jelentősége szép hangsúlyozásra jutott a mult nyáron (1937) Párizsban tartott II. nemzetközi esztétikai és művészet-tudományi kongresszuson is: így G. Ferretti-nél vagy E. Speranzia-nál.⁴⁰ Az utóbbinak szép mondása szerint: „Ha a szép „érték“, ez mindig azért van, mert az életre vonatkozik, amelyik tendencia, tehát *finálítás*. Az élet értéke valamennyire mértéke a szép értékének.“ Az előbbi hangsúlyozza a művészetnek *életpótló jellegét*: a művészet a hiányzó, fogyatékos életet, szabályt, értéket pótolja, kARTHARTIKUS megoldásokat ad. „A művészet, amelyik az élettől való menekülésnek tetszik, helyreállítja az élet fogyat-

³⁶ V. ö. főleg: Bevezető a lélektanba.

³⁷ V. ö. az emberi lelkiség egyetlenféleségéről e tanulmány 2—3. fejezetében mondottakat.

³⁸ T. i. nem szabad semmi (az éppen illetékes szempontból) *lényeg*nek hiányoznia belőle és legalább a teljességek *illuzióját* kell keltenie.

³⁹ V. ö. a 3. sz. jegyzet hivatkozásait.

⁴⁰ Gino Ferretti: Vie et Esthétique; Eugénin Sperantia: Une conception vitaliste du Beau. (Mindkettő a Deuxième Congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art 1. kötetében; Paris, F. Alcan, 1937.)

kozó bátorságát, visszaadva az életnek szabadság-érzékét és arra készíti az akaratot, hogy azt (t. i. az életet) esztétikailag teljességében átalakítsa.“ Innen ered a művészet „örök renaissance“-a. J. Paulus szerint is⁴¹ a művészetben „az élet első igényei túlhaladtnak és mintegy tagadtnak“. — Valóban, a művészet *életteljesség* és *életkiégésztés*; a művészet örök és mégis mindig új; *egyetemes* és mindig *egyéni*; nagy ellentéteinek egész sora fakad épen életes jellegéből, és végsőbb fokon magából az életből ered (a lelkiség közvetítésével) *érték* felé irányzottsága is. De az életből erednek a művészek bizonyos *egyenetlenségei* is: hiszen az élethez magához is, *fogalmi* szükséggel, tapad hozzá valami egyenetlenség is, a soha nem *teljes* harmónia jegye. Az élet sohase jelenthet tökéletes, teljes egyensúlyi állapotot, de csak *állandó* átmenetet, örök mozgást, mindig új meg új — és amíg az élet tart, soha teljesen meg nem valósult — egyensúlyi állapotok felé;⁴² az életnek ez a jegye tükröződik a művészi „szabadság“-ban, a művészek örök *más-ságában* is és a művészek bizonyos, bátran mondhatnók: *szükséges* egyenetlenségeiben (amelyek különösen a *mechanikai* úton előállított alkotások szabályosságával szemben feltűnőek). Az élet csak *nagyjából* harmonikus; nagyjából harmonikus minden — egészséges — emberi lelkiség is és nagyjából harmonikus minden egészséges emberi alkotás (mint „*emberi*“-t, lelkét kifejező alkotás). De még ez a harmónia is csak *egyike* a művészi érték *egyik* (bár talán legjelentősebb) meghatározójából, az életességből eredő határozottságoknak: ne feledjük, hogy nem az *egyetlen*, nem is a végső, sőt nem is a középponti jegye a művészek és — ezenfelül — nem is a *sajátosan* „*művészi jegy*“. Az életességnek és művészi következményeinek problémáival való helyes számottevés *általában* is, sok jelentős *részletkérdés* tekintetében is fontos: az utóbbira példa a harmónia értékének helyes (nem egyoldalúan túlzó) megállapíthatása, az előbbit igazolja, hogy még ma is vannak nagyhatású elméletek, amelyek a művészetet mintegy az élet *elé* helyezik, holott nyilvánvaló, hogy az *élet* a reálisan (és ha tetszik: logikailag is) *első* és a művészet csak belőle (is) — pszichés közvetítéssel — következően második: az életből fakadt és túlul az életen: *élet és ideál*.

⁴¹ Jean Paulus: Deux Sources de l'Art. (Deuxième Congrès intern. d'Esthétique et de Science de l'Art 11. kötetében, 1937.)

⁴² Részletezőbben tárgyalja e kérdést: Bevezető a lélektanba.

6. A középponti — de nem egyoldalú — lélektani szemlélet, a filozófiai és biológiai kapcsolatokon túl, természetesen magában rejt *szociális és történeti* kulturális kapcsolatokat is. *a)* Hangsúlyoztuk már, hogy az egyéni lelkiség szükségszerint az *egyetlenféle egyetemes* emberi lelkiség kifejezője, ezen belül a faji, nemzeti, osztály- stb. *közösségi* lelkisége is (1). A lelki élet egyik természetesen végső irányulásvonalának ismerhetjük fel ezentúl az emberfaji *szolidaritás* velünk született érzékétől meghatározott hajlandóságot a közösségi együttélés kifejlesztése felé.⁴³ (2.) Ennek a végső meghatározottságnak megfelelően a nagyértékű művészet, mint az (életes) lelki teljesség kifejezője, kell hogy kifejezésre juttassa és kielégítse — mert hiszen a művészet is „kiélés“- („lereagálás“-) forma — a *szociális élet* természetes hajlamait és követelményeit is. — *b)* A *történeti*-fejlődés kérdésében hangsúlyoznunk kell, hogy minden történeti „fejlődés“: lelki fejlődés, legalább is az esztétika és általában a „szellemi“ kultúra szempontjából. Bármi történeti fejlődés ezért *csak* olyan objektív, végső és (emberi szellemünk számára) abszolút határozományokat bontakoztathat ki — és ennek megfelelően bármi történeti vizsgálódás csak olyan tényeket, viszonylatokat, törvényszerűségeket segíthet jobb felismeréshez, — amelyek a mi épen ilyen végső meghatározottságú, ép így fejlődő, épen ilyen „történetet“ is élő, eszmélő, gondolkodó, értékelő, törekvő és cselekvő lelkiségünk határozományai. Így a történeti vizsgálódás nem vezethet lényegesen *új* és *más* művészi alaptételek felismérésére, mint a lelki megnyilatkozások egyéb köreiből kiinduló vizsgálódás, csakúgy mint ahogy pl. a „*fenomenológiai*“ módszerű vizsgálódás sem vezethet el. Egy nem a mi lelkiségünk számára való és nem neki (is) megfelelő esztétikai fennállás- és értékvilágot természetesen soha semmiféle történeti (vagy fenomenológiai) vizsgálódás nem tárhat elénk. (Akár a történeti, akár a fenomenológiai módszernek — mint igen értékes vizsgálati *módszereknek* — *heurisztikus* gyakorlati jelentőségét természetesen a fenti érvelés miben sem érinti.)

7. E fejezet utolsó problémája a művészet etikai, *morális* kapcsolataira vonatkoznék: az idetartozó kérdések az e tanulmány IV. részében (— filozófiai szemléletünknek „*idealisztikus*“ vonatkozásaira vonatkozóan —)

⁴³ L. különösen: Bevezető... A magasrendű személyiség... és még előbb: A nevelői célkitűzés problémájához (Berlin, Voggenreiter, 1926.) c. munkáinkban.

adott fejtegetések után nem kívánnak részletező tárgyalást. Mind az eddigi fejtegetésekből folyik (főképp a műalkotás *tartalmi* értékeire vonatkozókból, valamint az egész *értékvilágunk* egységére, és végső eszményeink természetes *életés* meghatározottságára vonatkozókból, — de másfelől a harmónia, a teljesség stb. stb. követelményeiből is), hogy a legteljesebb értékű műalkotás *morálisan* is nagyértékű kell, hogy legyen — különben sem *tartalmi* értéke nem teljes, sem (amint a következőkből jobban élénk fog világosodni) az átvevő *műélvezet* nem válhatik harmonikussá, zavartalanná, teljessé, kellően elmélyültté és magával ragadóvá, önmagunkat — teljes kielégülést adóan — a műélvezésben feloldóvá. A lélektani szemléletnek a pusztán lelki körön túlulató kapcsolatai teljesekek csak az *összes* emberi értékek és eszmények végső egységére és kielégülést követelésére utalva, a művészet legteljesebb és legnemesebb értelmezésű „*humanizmusára*“ való utalással válhatnak.*

VI. Műalkotás — élevezet — kritika.

1. A fentiekben a belülről induló esztétikai alapvetés elméleti jogosultságával és jelentőségével foglalkoztunk. Kérdezzük most: hogyan világítja meg most ez a szemlélet a *műalkotás*, *műélvezet* és *műbírálat* egymásközt való viszonyait? E kérdésekre keresve a feleletet, alkalmunk nyílik — a mű *alkotójára* (mintegy tehát a művészet „*teremtőjére*“) jellemző sajátos jegyek vizsgálatával kapcsolatosan — a sajátosan „*műveszi*“ *érték* problémájában is még szükségeseknek érzett kiegészítésekre.

a) Első tételünk: a művészetnek „*bensőt*“, emberi lelkeséget kifejező jellegéből folyóan a mű alkotóját, *élvezőjét* és *bíráóját* bizonyos közös jegyek kapcsolják egybe. A legjelentősebbek talán a következők: a műveszi *átélés* közössége (1). Ez még a műélvezőben és a műbírálóban is több a pusztá passzívitásnál: *benső* aktív átvételt, mintegy az önmagunkban való újrateremtésnek, az együtteremtésnek valamely fokát jelenti. Az *átélés* közössége nem érvényesülhet egyéb közösségek, mint előfeltételek, érvényesülése nélkül. Ilyen előfeltételek: az emberi lelki *tartalmak* a) hangulatok, érzések, fantázia, gondolatok, *értékelő* és *törekvő* beállítódások stb. és az emberi *érdekek* b)

* V. ö. Mitrovics előadásával a párizsi 1937. Eszt. Kongresszus kiadványaiban (I. k.) L'Esthétique de l'humanisme pur.

végso közössége (2), továbbá a *kifejezés és a szimbólika* közössége (3). A megértéshez és az élvezethez (a kifejezésforma szívesen fogadásán túl) át kell hogy vegyük a kifejezés értelmét, jelentését, a kifejezés szimbolikája által jelzett belső tartalmat. Ha — és amíg — ez nem történhet meg, helyes műkritikai értékelés sem állhat elő és ha a művész kifejezés módja igen szokatlan, a helyes történeti értékelés csak olyan korban válhat lehetségessé, amelyikben az éppen kérdéses kifejező mód iránt való átérzés és megértés már kifejtett. Ezek a közösségek, a „művészi“ teljes érvényrejutásának ezek a természetes és mellőzhetetlen előfeltételei, végso fokon a művészetnek lelki bensőséget kifejező életességéből vezethetők le. Részletesebb vizsgálatuk sok érdekességgel járó feladat. Elénk vetíti pl. (már az átélés közösségével kapcsolatban is) a minden művészi teremtés és élvezetben általában jelentkező (kezdő és kísérő) *feszültségnek és feloldódásnak* problémáját. Megvilágítja a művészi tárgyakban megnyilatkoztatott véleményeltéréseknek egyik jelentős forrása-ként azt a tényt, hogy az egyik élvező vagy bíráló más-más benső tartalmat vél a műben kifejezve látni és talán egyik sem veszi át azt a tartalmat, amelyet az alkotás tényleg kifejez és amelyet egy harmadik élvező vagy bíráló tényleg fel is ismer, megért, átvesz és teljes gátolatlansággal élvezni képes. Ha ezek a közösségek — akár a művész ihletének vagy kifejező képességének gyöngeségéből, akár az élvező és bíráló hibájából — nem érvényesülhetnek a szükséges mértékben, a művészi érték teljessége ki nem bontakozhatik. Ez a — bármi gyakran realizálódó — lehetőség természetesen miben sem érinti az esztétikai értékek *objektív* fennállásának elvét.

b) 1. A mű *alkotójára* jellemző különös jegyek — minthogy a művész nem más, mint éppen a művészi értékek létrehozója — a legközvetlenebbül következnek a művészi érték természetéből és előfeltételeiből. A művészet értékszférája, a lélektani bensőség szemszögéből vizsgálódva, úgy ítéljük, elsősorban nem a „szép“-nek, hanem a „*tetsző*“-nek tágabb körébe illeszkedik bele. Már e tanulmány IV. fejezetében kifejtettük, hogy a művészet világa nem a szép világa — hiszen a „szép“-körön kívül álló (pl. az „igaz“, vagy „jó“ stb.), sőt az éppen „;csúf“ dolgok is birhatnak sajátos „művészi“ értékkel. Az a tágabb kör tehát, amellyel számot kell vetnünk, a *tetsző*nek, a gyönyörködőtetőnek általános köre.* Tetszést találunk, gyönyörkö-

* V. ö. Mitrovics: Az esztétika alapvető elvei, 1916, 22 l.

dünk a „szép“-ben is, de gyönyörködhetünk az „igaz“-ban, „jó“-ban vagy *egyéb* benső jellegzetességekben is — éppen mint „szép“-ben vagy „jó“-ban vagy „igaz“-ban, sőt a „célszerű“-ben vagy „hasznos“-ban, vagy a bármit jellegzetesen „kifejező“-ben (éppen mint ilyenben) is. A szép csak *egyik* faja a lehető tetszés-tárgyaknak. *Mind* e tetszéstárgyakban közös vonások: a) valami sajátos *elvonatkozás*. Elvonatkozás nemcsak a szubjektív *egyéni aktuális érdekektől*, a tetszéstárgy *reális-aktív* életes hasznosíthatásáról, de megfeledezés egyúttal általában *mindenről*, ami *más* benne, mint éppen „szép“ vagy „igaz“, vagy „jó“ vagy „célszerű“, stb. Akár a szépben (mint ilyenben), akár a jóban (mint ilyenben) gyönyörködünk, az „igaz“, vagy „jó“ stb.), sőt az éppen a „*csúf*“ dolgok is vonatkozó beállítódásba, lelki helyzetbe kell belemerülnünk: a szépben gyönyörködve nem elsősorban az igazat, vagy a célszerűt, hanem az éppen szépet, az igazban gyönyörködve nem elsősorban a szépet, hanem éppen az igazat, a jóban gyönyörködve nem elsősorban az igazat vagy a hasznosat, de éppen a jót, stb. keressük és élvezzük. (Hogy azonban *mind* e szempontok, *valamely fokban*, minden esetben belejátszanak bármelyikfajta tetszésünkbe, következik a tetszés *életességéből*, legalábbis a *magasrendű* tetszés életes-lelki teljességéből, összhangjából, az összes „értékek“ végső egységéből és szoros kapcsolódásaikból — e kérdés még a továbbiakban is foglalkoztatni.) Közös bennük egyúttal b) a gyönyörködő elvonatkozásra jellemző *egyetemesítés*, amely még pl. a célszerűben (mint éppen ilyenben) való gyönyörködésre is jellemző: benne nem úgy gyönyörködöm, mint számomra aktuálisan célszerűben, de mint *általában*, egyetemesen célszerűben. (Még továbbhaladva ezen az úton, elvileg voltaképen még abban is gyönyörködhetem, ami éppen *most és reám*, nézve „hasznos“: e gyönyörködésem idejére azonban mintegy *megkettőzöm* magam: úgy tekintve az „önmagam“ hasznát, mintha az valami az én *élvező* énemtől (ha tetszik énem élvező „*résztől*“ vagy felétől) független dolog volna: a gyönyörködésben *szembeállítom* magam önmagammal — mint gyönyörködésem objektív tárgyával („Gegenstand“-jával) és önmagamnak fölébe kerülve, annak egyetemes tetszés-értékében kívánok gyönyörködni.) Ha nem vagyok képes „*tárgyilagosan*“, önfelédtt belemerüléssel gyönyörködni bármelyik tetszéstárgyban, akkor tetszésem „autonóm“ tisztasága és teljessége megbomlik, élményem már nem lesz a megkövetelt sajátos „*tisztaelvű*“ tetszés. c) A mondott egyetemesítésben

már egymagában benne rejlik egy iránymutatás valami *eszményítés*, idealizálás felé: Minden gyönyörködésben van idealizálás, ezért minden gyönyörködés aktiválja emberi vágyainkat és hajlamainkat. Innen van a gyönyörködésnek nagy általános *pedagógiai* értéke is.

Mind e „lehető“ tetszészajták közt a „szép“-et, elismerjük, mintegy *középponti*, bizonyos tekintetben *legtisztább* tetszészajtának tekinthetjük. Benne való tetszésünk arra irányul, ami minden tudatosított vonatkozás nélkül, *mintegy* „önmagában“, *csak*, mondhatnók: „jelzőtlenül“ tetszik, amiben való tetszészetalálásunk semmi *speciálisan* (pl. „igaz“-ként, „jó“-ként) tetszőre nem irányul. Az az *érzékletes-fiziológiásan* tetsző, amelyről a IV. fejezetben szólottunk, ennek a legáltalánosabb tetszőnek, a szépek körébe tartozik, de van, rendszerint, „csak szép“ értéke a művészi alkotásoknak is, sőt a „szép“ valamely megnyilatkozása *nélkülözhetetlen* előfeltétele is a művészi hatásnak (gondoljunk pl. a ritmusra, a harmóniára, az érzékletes hatáselemekre, a formszépiségre stb.), de egyfelől nem ez a „szép“ a sajátosan „művészinek“ *lényege* (a „csak szép“ voltaképpen *tartalom-nélküli* is), másfelől lehet „művészi“ tetszéstárgy az egyenesen *nem szép*, a csúf is, vagy éppen így akár — adott esetekben, sőt bizonyos mértékben *minden nagyértékű* „művészinek“ — az igaz, a jó, az általában felemelő stb. is. Művészi élményem lehet *mindarról*, amit az ember gondol és érez, ami emberit egyáltalában kifejez, de ezentúl arról is, amibe, vagy ami mögé emberit beleképzelni és *beleérezni* képes vagyok, amit úgy fogok fel, *mintha* emberi alkotás vagy legalább emberi bensőség kifejezője volna. Művészi élményem — szemben a tiszta „szép“-élménnyel — azonban csak *tartalommal* bíró valamiről, még pontosabban: emberi benső *lelkitartalommal* bíró valamiről lehet. E művészinek „érték“-foka is legelőbb a kifejezett benső tartalom értékétől függ.

b) 2. A sajátosan művészi gyönyörködés azonban nem egyszerűen az (értékes) benső lelki tartalom kifejeződésében való gyönyörködés, (hiszen pl. az *igaz* gondolatrendszerben való elismerő gyönyörködés nem jelent egyúttal szükségszerűen „művészi“ élvezetet is), *a tartalmi* attribútumokon kívül attribútuma a művészinek a kifejezett bensőségnek tetsző *formában* való kifejeződése is. Ez a mintegy végsően, „abszolúte legtetszőbb“ forma azonban éppen nem szükségszerűen az „önmagában“ *legszebb* forma: önmagában (t. i. csak mint forma) bizony sok műalkotás nem tetszőként, sőt csúfként hatna, (mű-

vészien) tetszővé a *benső tartalomhoz való megfelelése* által válik. E megfelelés a *magasabbrendű harmonia* szintézisében oldja fel azt az ellentétet, amely eredeti szépségvágyunk és a kifejezett bensőségnek önmagában nem „szép“ (sőt akár éppen csúnya) volta között fennáll. E beállítódásból a forma és a *stílus*-problémáknak — itt nem részletezhető — egységes szellemű megoldására is kedvező kiindulási alap kínálkozik. — A művészi érték további elemzése felfedheti, hogy a legteljesebb művészetben ideálisan *minden* tükröződik, ami csak érték az éppen ilyen emberi lélek számára, így a művészi tetszésnek összetevői lehetnek — felsorolásunkban nem törekedve sem teljességre, sem pontos rendszerezésre —: *a) minden*, ami „*tetsző*“ (tehát az érzékletes-fiziológiás meghatározottságú, vagy a természeti „szép“ is, miként a tetszőnek minden egyéb lehető faja) (*alapkövetelmény*); *b) ami értelmes, lényeges, mély, igaz, teljes, stb.* — (*ontológiai*, vagy valóságúsági, realitás-követelmény); *c) ami érdekes, egyéni, eredeti stb.* (*személyi követelmény*); *d) ami újat ad* (*fejlődés-követelmény, történeti érték*); *e) ami fel-emelő, eszmény felé mutató* (magasrendűségi, *axiológiai*, irány-követelmény). Ezeknek az értékjegyeknek kellő *érvényszerűsége* (általában is és a kortól stb. meghatározott aktualitás szempontjából is), természetesen, különféle előfeltételekhez van kötve, amint ilyenekre a műalkotó, az élvező és bíráló közös vonásainak tárgyalásakor is (pl. a kifejezés és szimbólika közösségéről szólva) volt alkalmunk utalni, vagy amint ilyen előfeltétel pl. az értetőség, a korszerűség stb. stb.

b) 3. Az elemző vizsgálatok számára hálás területül kínálkozik a művészi érték bizonyos *fokainak* tisztázása is. Csak a problematika érdekességére kívánjuk felhívni a figyelmet a következő néhány utalással: a pusztán *érzéki* vagy *érzékletes* varázs — akár a ritmus vagy a csengő ritmek, akár a jóhangzás, akár a szép színek vagy szín-összhatások, a magukban tetsző vonalak, formák, tömegek stb. — a sajátosan művészi értékteljességnek csak mintegy *legalsóbb* értékfajtáját (*tökéletesen* egymagukban egyáltalában még nem is „művészi“-t) jelentik. Senki műértő nem fogja a csupán jócsengő verseket vagy a vásári színnyomatokat műalkotásoknak tekinteni. A művészi teljesség követelményéből következik azonban, hogy ennek az érzékletes formai tetszetősségnek *hiányát* csak oly műalkotásokban fogjuk elnézni és megbocsátani, amelyek e hiányért egészen rendkívüli tartalmi, benső értékkel tudnak kárpótolni. Ahol ilyen értékű benső tartalom nem

világosodik elénk, ott a kifejezésmód érzékletes varázsnak hiánya lehetetlenné teszi a művészi átélést és élvezetet. Így pl. igen nehéz a *csak primitív-szkematikus* vázlatosságú rajzokban *mélyebb* benső tartalmat érzékeltetni: ezt a primitív ősi rajzok csakúgy mutatják, mint különféle pszichotikusok rajzai. A „modern“ művészi irányok kialakításánál és értékelésénél is talán célszerű volna teljesebben számolni ezzel az egyszerű és természetes tétellel. A pusztán érzékletes hatásnál magasabb művészi értékkel bír a *hangulatot, érzelmet* is kifejezésre juttató művészi hatás. A *legmagasabbrendű* műalkotások azonban mindig jóval többet adnak egyszerű hangulatnál, csak egy-egy érzelemnek, vagy hangulatnak még oly varázslatos hatású kifejezésénél (és többet természetesen a pusztas- és bármi csapongó, hatalmas és gazdag fantáziájánál⁴¹ is): tartalmi lényeg, igazság, mélység, egész életszemlélet stb. jelentkezik bennük.

b) 4. Felhívjuk a figyelmet arra a körülményre is, hogy már az (igazi) alkotó művészen is kell, hogy legyen a *sokszersőségnek* és a más dolgokba (helyzetekbe, személyekbe, de tárgyakba is) való *belehelyezkedni* tudásnak nagy képessége. Igazságot és a sokrétű életnek sokféle helyzetait, egyéni és közösségi típusait megragadni és kifejezni, nemcsak lélek- és korrajzban nem lehet önlegyöző és belehelyezkedő (és bizonyos tekintetben a dolgok *főlé* is kerülő) azonosulások nélkül, de voltaképpen még a legegyszerűbb tárgyrajzokban sem lehet. — Minthogy igaz és értékes emberi életszemlélet kényszerűen csak *egyéni* lehet — különben nem állhat következetes összhangban az egyéni személyiség egészével, — a „belülről induló“ művészeti szemlélet minden igazi alkotás *egyéni* színét is szükségszerűen bizonyítja. Egyedül az értékes művészi egyéniséggel való kellő számotvetés tehet képessé, valljuk, az *újság és eredetiség* viszonyának helyes megértésére is: a valóban nagy művész nem *keresi*

⁴¹ Egyéb helyeken, főleg zseni-tanulmányainkban, a fantázia-probléma újra vizsgálásának eredményeképpen hangsúlyoztuk, hogy semmiféle igazi „zsenialitásnak“ lényege nem kereshető valami misztikus „teremtő fantáziában“, vagy csak a fantázia gazdag, buja hatalmas voltában: az igazán komoly érték sohasem a *szabad*, de csak a *magasabbrendűen* (első-sorban magasrendű értelemről) *irányított* fantáziában található. E tétel természetesen nem jelenti azt, hogy a fantáziának csupán magávalragadó szárnyalása egymaga is nem jelenthet művészi értéket: csak azt jelenti, hogy ez még nem teszi a műalkotásnak legnagyobbsszerű, a zseniális magasrendűségnek lényegét tevő értékét. Az igazi nagyság a művészet terén is nem a képzelet *szubjektív* szabadságához és kielégülést adásához, hanem a mély objektív *igazsághoz* kapcsolódik.

mindenáron az „újat“ — csak azért, mert az új, csak azért, hogy ő újat adhasson —: az igazi művésznak az új csakúgy nem problémája, mint ahogy nem az a valóban nagyértékű tudósnak, vagy bölcselőnek, az igazság keresőjének, vagy akár a *gyakorlati* élet legrendkívülibb tehetségeinek, politikusainak, vagy akár kereskedőinek. Az igazi probléma az ő számukra nem az új, hanem az *értékes*, az igaz, a szép, a lényeges és jellegzetes, a mélyreható, a nagyszerű stb. Ám ha az alkotó *maga* valóban rendkívüli érték, akaratlanul és keresés nélkül fog bizonyára újat is — mert önmagát és a maga életlátását kifejezően *eredetit* — adni. — Megértjük a történeti *fejlődés* értékének és a tisztán (és „abszolút“) *művészi* értéknek sajátos viszonyát is: a két értéket gyakran zavarják össze és a művészi értékelés valamennyire általában hajlamos a nagy fejlődéstörténeti értékű egyént egyúttal a legnagyobb művészek közé emelni. (Magyar irodalmunkban egy *Dugonics* vagy akár egy *Bessenyei* példája jól mutatja, hogy a történeti fejlődésértéknek — úgyszóhatnók: a pusztán „új“-nak — nem kell együttjárnia a nagy művészi értékkel.) — A művészi *teljesség* értéke sokféleképp érvényesül a műalkotóban, hiszen a nagy műalkotásnak az *egyéni lélek* (ezen át a közösségi és általános emberi) *élet teljességét* kell megnyilatkoztatnia (a). Ezentúl az ábrázolt *általános élet* teljességét is (legalább mintegy „eszmei“ teljességét⁴⁵ ki kell azonban fejeznie (b)). A lényegénél fogva idealizáló művészet egyenesen mintegy „teljesebb“ életet ad a realitás életénél; szemben a reális élet egyenetlenségeivel, hiányosságaival, általános le nem zártságával, örök mozgásával és befejezetlenségével, a művészet teljesebben harmónikus, lezártabb, befejezettebb, következetesebb stb. ad, az élet dinamikus folyását — amelyikből felsarjadt és táplálkozik — mintegy meg is állítja és célhoz juttatja. — Idealizáló jellege a teljességet, zártságot, mondhatnók ezt is: a „jó befejezést“, a teljesebb harmóniát, a megnyugvást, az értékgyőzelmet kívánja. „Kívánja“, mondtuk: adott esetekben, természetesen, eltérhet a művész e követelmények teljes érvényesítésétől; e kockázat nagyságát azonban, sajnos, nem mindig értékelik kellően. — Ehhez a teljességi elvhez természetesen kapcsolódnak a „*totalitás*“,⁴⁶ a

⁴⁵ L. a 38. sz. jegyzetet.

⁴⁶ A totalitás elve nemcsak a teljességi követelményekből folyik, hanem a végső értékek és eszmények egymásközi mély kapcsolataiból is.

„szerves összefüggések“, a „harmónia“, az egység⁴⁷ elvei stb. Mind az élet teljességéből stb., mind a lélek egységéből, összhangjából stb., mind a különböző értékek összhangjából folyik az a tétel is, hogy a művész valóban a „humánium“-nak mély, teljes, egységes, összhangzatos — és természetesen „legteljesebb“, egyben *idealizáltan* fel-emelő — kifejeződése. Bár a jogosulatlanul misztikus csodálat túlzásaival szemben hangsúlyozást kíván, hogy a humánium teljességét nem *egyedül* a művészet juttatja kifejeződésre (hanem *minden* valóban legmagasabbrendű emberi alkotás), kétségtelen, hogy a művészi megnyilatkozásforma kínálkozik a humánumnak legközvetlenebb, legszabadabb és az emberi vágyódásokat, törekvéseket, ideális irányulásokat legteljesebben és legtisztábban megnyilatkozó kifejeződésére: hiszen bár a művészet az életből sarjadt és az életet fejezi ki, másfelől életpótlást és *életkiegészítést* is jelent. Ez utóbbi jellege folytán jut benne oly jelentős szerephez a *képzelet* is, mint a szubjektív (és általános) emberi vágyaknak a realitás szigorú és módosíthatatlan tényfennállásaihoz és okozati meg egyéb törvényszerű láncolataihoz nem kötött diadalra juttatója. (A képzelet igazi irányítója — szemben a (logikus, objektív stb.) gondolkodás irányításával — a szubjektív vágykielégülés.) A humánium teljessége, valamint a magasrendűség után való vágyódásoknak fantáziásan kárpótló művészi kielégülése is egyben *eszköz* (miként pl. az értelem is, vagy a kifejezés minden formai kelléke) a minél magasabbrendű művészi érték (és hatás) elérésére: nem *ők maguk* a művészi lényeg, a középpont, a cél. — A művészi teljesség követelményéhez kapcsolódva még *célszerűség* is, szükségszerint, tapad a művészethez: az (általában ideális) célszerűség e mély jegye — közelebbről a művészet céljával és *értelmességével* is kapcsolatos. Szorosan kapcsolatos, természetesen, azzal az alapvetően általános követelménnyel is, amelyet így fogalmazhatnánk meg: a „legteljesebb emberi érdekelttség“ követelménye.

b) 5. A művészet valóban — mind a fentiekből is kitetszően — a legteljesebb emberi érdekelttség kifejeződésének birodalma.* Bár ez a kifejezés — a művészi „*érdekeltelenségnek*“ a *kanti* szép-fogalomra támaszkodóan oly

⁴⁷ Hiánya elkerülhetlenné teszi az alkotás „dekomponálódásának“ bizonyos fokát. Az egység és a benne kifejezhető egybetartás követelményének köre kiterjeszkedik a művészi hatás *minden* (tartalmi és formai stílusbeli stb.) tényezőjére.

* L. a 29. sz. jegyzetet.

sokszor hangsúlyozott jelszava után — talán meglepőnek tetszhet, valójában nem fejez ki lényegesen mást, mint a *humánium*-kifejeződésnek művészi követelménye. Ha nem a szavakkal való játékot, hanem a reális fennállások immanens igazságát keressük, bizonyára nem tagadható, hogy a legteljesebben és legmagasabbrendűen művészi éppen a mi legmélyebb és legteljesebb emberi érdekelttségünket fejezi ki: az alkotó művésznak minden vitális és szellemi egyéni (és ezen át közösségi és általános emberi) érdekelttsége benne él és hat az igaz alkotásban és az élvezőnek is egész egyéni és emberi érdekelttsége belejátszik a legteljesebb műélvezetbe, hiszen a legteljesebbértékű műalkotás mindig az egész embert fejezi ki, a legmélyebbről, legleplezetlenebbül, igazán, legteljesebben. Ez az értelmezés természetesen mit se von le a mély *kanti* meglátás *valódi*- és a „tetszetőre“ és a „művészien tetszetőre“ (a mi magunk alapfogalmaira) is fennálló-értékéből. Hiszen a mondott legteljesebb mély emberi érdekelttség sem az alkotó ihletében, sem a teljes magunk átadását jelentő igazi (mű) élvezetben nem *tudatosul* a maga konkrét és aktuális egyéni vonatkozásaiban és esetleges konkrét hasznosíthatóságaiban: minden gyönyörködő élvezet — amint már kifejtettük — egyetemesítést, szublimálást, idealizálást és legelsősorban *megfeledkezést* és elvonatkozásokat jelent a szubjektív és gyakorlati aktuális érdekelttségekkel, a reális hasznosítás kérdéseivel szemben. Ám ez az elvonatkozás és megfeledkezés valóban csak (tudatos) „elvonatkozást“ és „megfeledkezést“, de a legtávolabbról sem jelenti a legmélyebb emberi érdekelttségi kapcsolatok tényleges *hiányát*. Már fiziológiás determináltsággal is az tetszik (általában és mintegy öseredetileg), ami életesen (életünkre) valamiképp hasznos — és el kell ismernünk, hogy a „biológiai“ esztétika igaz és igen mély forrásából táplálkozik. — De milyen más az „életes“ forrás vagy *talaj* maga, mint a tényleges művészi kibomlás, „*kivirágzás*“: a sajátelvűen művészi alkotásnak és a tiszta gyönyörködésnek sajátos, lényeges jegye az elvonatkozás a végső és bővizű tápláló forráshoz fűző kapcsolatok aktuális tudósításáról, de legalábbis szubjektív⁴⁸ gyakorlati aktuális értékesíthetéséről. Minden ily irányú tudatosítás csak az alkotás vagy az élvezet tisztaságának és legkövetlenebb szabadságának többé vagy kevésbé károsítású megzavarását jelenti.

⁴⁸ Ezentúl: csupán *kisközösségi*...

b) 6. Bizonyára felesleges szólnunk a mű alkotójának lelki *érzékenységeiről*,⁴⁹ benső *feszültségeiről*,⁵⁰ lelki mozgalmainak „vitalitásáról“, életés *energiájáról*, aktivitása sokféle *dinamikus* jegyeiről.⁵¹ Inkább kíván hangsúlyozást az alkotás *spontán kényszerének* ténye: az igazi művész számára az alkotás benső kényszert jelent. Az *ihlet* értékét is felesleges külön tárgyalni, de utalhatunk az értékes ihletségnek egyfelől a művészi lélek *teljességével* (finom érzékenységgel, tartós „rendülékenységgel“ is stb.), másfelől az „intuitív“ igazság, lényegmegragadásokkal való mély kapcsolataira. Ha az ihlet hiányos, vagy erőtelen: hogyan is tudná áthatni az alkotás minden tényezőjét és fázisát, ha pedig felszínes és „hamis“: hogyan tudná a lélek, az élet, a mindenség igazságát és mélységeit érzékíteni elénk?

b) 7. Az alkotó művésznek már említett egyéni jellegeből folyik —, de folyik részben a teljes életszerűség következményéből is — a műalkotásnak egyéni színe, de *konkrétizmusa* is:* hiszen tárgyát egyéni lelken át rögzíti és fejezi ki és még ha ez a tárgy egyetemességet fejez is ki, ezt az egyetemességet fejez is ki, ezt az egyetemességet is a művész a saját konkrét egyediségének színében fürdeti meg. A műnek olyannyira fontos *hangulati* és *érzelemteltsége* —, amelyik a művészi életteljességnek egyik főjegye — mintegy az *ihletnek* is részben kiegészítője, részben egyenesen előkészítője. Csak egy megmaradó, tartós, *perszeveráló* állapot, amelyet a hangulati és érzelmi tényezőkön kívül sokféle *akarati* tényező is (pl. becsvágy, nagyszerűre, tökéletesre törekvés és kitartás, a magasabbrendű önérvényesítés vágya stb.) támogat, képes biztosítani az ihlet tartamának kinyújtását, az ihlet megmegismérlődését, a mű létrehozásához szükséges beállítódásnak rögzítődését és újra meg újra szükséges felerősödését. (V. ö. a mámornak vagy izgató szereknek kedvező hatását is, az ihlet nélküli vagy akaratgyöngye stb. állapotokban a legnagyobb művészek részéről is felmutatott tehetetlenséget stb. is.) Arra is csupán egyetlen mondattal

⁴⁹ A finom érzékenység („rendülékenység“, l. *Bevezető*) nélkülözhetetlen előfeltétele *minden* magasabbrendű értelemnek, érzelmiségnek, leszámolásnak, alkotásnak.

⁵⁰ Részletezőbben l. zseni-tanulmányainkban.

⁵¹ A dinamizmusnak azonban valami *nyugalomhoz* kell elvezetnie, mint ahogy minden életnek, mozgásnak, életés törekvésnek végpontja, célja van. A teljes értékű művészi dinamizmusnak valami *befejezéshez* és lezártsághoz — és ezzel föloldó nyugalomhoz — kell elvezetnie: folyik ez a követelmény a művészet életteljességéből és idealizáló jellegéből.

utalunk ezúttal, hogy mennyi *gondolati, morális és fejlődésérték*⁵² húzódik meg az *önfegyelmezésnek és az elmélyülésnek*, a *kiérésnek* sikerét is jelentő — nagy alkotások mögött: a nagyértékű művészi alkotásnak ezek az oly lényeges jegyei is önként következnek a főntebb mondatokból.

c) A *műélvező* sajátos jegyeivel kapcsolatosan legelőbb az *aktív bensősítésen* alakuló *megfelelő átvételnek* jelentőségét hangsúlyozzuk. Felemlítjük, hogy meg kell, hogy legyen az élvezőben is a *képesség a másnak* — ez esetben az alkotó művésznak — lelkébe, érzés-, képzelet-, gondolat-, cél-, akarat-, élmény- és szemléletvilágába való behelyezkedésre: az „Einfühlung“ nagy hagyományú elméleti e kérdés jelentőségére is már rég felhívták a figyelmet. Külön megemlítést érdemlő tétel azonban, hogy csak *azt* vagyunk képesek igazán, helyesen és teljesen — bensősíteni, ami valamiképpen beleillik a *magunk* átvevő világába. Még a legideálisabb átvételi feltételek esetében is szükségszerűen kapcsolódik a műélvezethez az egyénenként való más és más színeződés: minden műélvező kényszerűen (csak) a saját maga egyéniségén át élvezheti a műalkotást: ezért az *egyéni jelleg* minden műélvezetnek épen olyan szükségszerű és nélkülözhetetlen jegye, miként az igazi műalkotásnak. Végül: a műélvezet annál teljesebb, minél teljesebben képes az élvező mintegy *önmagát* is kiélni gyönyörködésében. Mind a fentiek alapján tehát a legteljesebben értékes műélvezet főjegyei: a) a műélvezet tárgyaként: *értékes emberi bensőségnek tetsző műalkotásban* való kifejeződése, b) a lelki és kifejezési (szimbólikai) közösség követelményeit is kielégítő, megértő és beleélő *átvétel*, c) az élvező egyénnek *saját kiélést* is biztosító és felemelő magáátadása, mintegy az élvezetben való elvonatkozó, megfelelő *feloldódása*, végül d) a teljes értékű műélvezetnek mindig szükségszerű *egyéni színezete*. Említsük fel végül azt is, hogy minden műélvezet is a dinamikus mozgalmak és feszültségek után bizonyos *megnyugváshoz* és feloldódásokhoz vezet el: hiszen a bensősítő átvétel segítségével élvező egyén az alkotóval együtt éli át a benső feszültségeket és izgalmakat.

d) A *műkritikáról* is csak keveset kívánok szólni: a helyes műkritikának előfeltétele a teljes értékűen *élvezni tudás*: amelyik kritikus nem képes a teljes átvételre és magáátadó és magát kiélő felemelő élvezetre, csak *igaztalan* kritikus lehet (1). De a kritikusnak másfelől *túl* is kell

⁵² Részletezőbben l. zseni-tanulmányainkban.

emelkednie a magaátadó élvezet szakaszán (2). Ezt a túl-emelkedést magán a műalkotáson való általános *filozófiai* és sajátosan *művészi fölülemelkedés*, az alkotónak és alkotásának mintegy fölébe kerülés jellemzi. A kritikusnak *tudatosítani* kell tudnia a maga műélvezetét, tudnia kell *elemeznie*, az alkotás benső összefüggéseit fel kell fednie, az alkotást meg kell *értenie* és *értékelnie* kell. A helyes értékeléshez viszont kell, hogy *saját magának* is legyen valami elképzelése, igaz sejtelve a tökéletességről, egységről, teljességről, harmóniáról, stb., és kell hogy legyen magasabbrendű, szintétikus egységbefogó és áttekintő képessége stb. Természetes, hogy speciális művészi *szakismeretekkel* (technikaikkal is) és *fejlődéstörténeti tájékozottsággal* is rendelkeznie kell. Ha a valóban jó kritikusnak e sokszerű és magasrendű követelményeit jól átgondoljuk, könnyű megértenünk, hogy a *valóban nagy* kritikus milyen *ritka* emberpéldány; talán szabad azt is mondanunk, hogy komoly értékű kritikus jóval *kevesebb* van, mint komoly értékű művész. A műbírálat *legmagasabb* csúcsaira pedig szükségszerűen csak a filozófikus magaslatokig emelkedni képes — és emellett egészséges művészi értékű — emberek juthatnak, akiknél viszont könnyen megérthető, hogy legfőbb életcéljüket általában nem a műkritikában, de egyéb természetű *önálló* alkotásokban fogják föltalálni. De túlzásba e ponton nem kívánunk jutni: a sajátosan művészi alkotásra irányuló kritika igen szerencsés esetben igaz lehet a nélkül is, hogy a kritikus a legteljesebb tudatosításra és filozófikus perspektívába állításra képes volna: a helyes (esetleg csak intuitív) művészi érzéknek és értékelésnek *lényege* nem a *tudatosítás* fokában van és nem a megsejtett érték nagy perspektívába állításában keresendő — mint ahogy az értelmi (és általában szellemi) értéknek általában is soha nem a tudatosítottság és a diszkurzív-logikai kifejezés szabatosága a lényege, hanem a megértés és értékelés *objektív* emberi (de maga a bármi mély megértésű és helyes ítéletű szellem által világosan tudatosítani és igazolni esetleg nem is tudott) igazsága.

⁵⁸ V. ö. az „eszméletsszerveződések“-ről szóló dolgozatainkat.

VII. Befejezés.

1. a. A fentiekben körvonalazott esztétikai alapvetés — amelyik az elméleti esztétika körében a lehető világosságra és elfogulatlanságra törekvő szigoruan tudományos megalapozottság körét túlhaladni jogosulatlanak tartja és minden lépésében a *valóságos* élet konkrét tényeihez szorosan kapcsolódni kíván, és amelyik, éppen ezért, sokféle *látszatellentéteket* is értelmezhetőnek és feloldhatóknak ítél — képesíthet nemcsak a *műalkotás*, *műélvezet* és *műbírálat* problémáival való rendszeres leszámolásra,⁵⁴ nemcsak a fentiekben részletezettebb tárgyaláshoz már nem juthatott *stilus*-problémákkal és egyéb jelentős elméleti kérdésekkel való teljesebb, határozott és következetes leszámolásra, de megengedi az esztétika körébe tartozó *részdiszciplínák* rendszerének, valamint az esztétikával érintkező egyéb tudományos diszciplínák további vonatkozásainak, ezentúl a művészi tevékenység különböző ágainak és az egyes művészeti ágakon belül a *műfaji* tagozódás problémáinak egységes szellemű, rendszeres megvilágítását illetve kiépítését. Hisszük, hogy e feladat elvégzését más alkalommal megkísérelhetjük.

1. b. A vázolt alapvetésből azonban — túl a teoretikus vonatkozásokon — természetesen következnek bizonyos gyakorlati *művészetpolitikai* és *művészetpedagógiai* elvek is, hiszen minden kulturális politika a józan és egészséges fejlődésnek, az emberi alkotásokban megvalósítható minél magasabbrendű értékek lehető leggátolatlanabb kibontakozásának főcélját kell hogy szolgálja. Vallanunk kell minden józan emberismeret alapján, hogy a művészet és a *művész irányítható és nevelhető*: a minél magasabbfokú kulturális fejlődésre törekvő államszervezet a művészi élet vonatkozásaiban csak akkor felelhet meg a legegészségesebben és legértelmesebben a reá háruló (és a lehető emberi boldogulásra irányuló) gyakorlati feladatnak, ha nem *bizsa egészen a véletlenre* a fel-felbukkanó változó sokszűrűségű művészi irányok egymásközi harcát. Ma már minden kellően elmélyedni és felemelkedni képes

⁵⁴ Műbírálatban is természetesen, kellő tekintetbe kell vennünk a jogos *lélektani* szempontokat: ilyeneket a szerző maga már a — „zseniális“ *művészekkel* is foglalkozó — *zseni-tanulmányaiban* (v. ö. 22. jegyzet), valamint különösen Arany János balládival kapcsolatosan (v. ö. *Arany János „különös természete“ és az Arany-balladák megrendült lelkű hősei*, Egyet. Philol. Közl. 1927—29.), de Az ember tragédiájával kapcsolatosan is (v. ö. *La Tragedia de l'Umo ed il problema della felicità*, Corvina, 1924.) hasznosított.

közgazdász igen jól tudja, hogy a gazdasági élet verse nyének túlzásaiba is az értelem szavával, és magasabbrendű morális eszmények jegyében, minden államnak bele kell avatkoznia — éppen az egészségesebb gazdasági fejlődés biztosítására, az emberben bennrejlő gazdasági irányú fejlődéslehetőségeknek az állam polgárai számára nagyobb gyakorlati hasznú, az emberek tömegeire egy kicsit több életörömet és boldogságot biztosító kibontakoztatására, az emberi béke és lelki összhang és nyugalom, a testi és lelki egészség és erőteljesség fejlesztésére. Aki hisz a *művészet missziójában* — és az, aki az eszmények értékét, de akár csupán az emberi lélek kedélyi tényezőinek értékét kellően ismeri, értelmesen nem teheti, hogy ne higgyen benne, — annak be kell látnia, hogy a fejlődésproblémák lényege a művészi élet terén sem másfajta, mint az emberi aktivitás egyéb területein. A művészet egészséges fejlődésén ébren kell örködnünk, nem a művészetnek guzsbakötésével, nem a józan művészi szabadság megbilincselésével, és a művészetnek valamely egyoldalú, szűklátókörű és idegenelvű (heterogén, pl. politikai stb.) irányzatosságok szolgálataiba kényszerítésével, de az egészséges hajtások erősítésével, a káros burjánzások visszafojtásával, a betegségek gyógyításával és helyes „profilaxis“-sal — e tekintetben a művész és a közönség helyes nevelésével is. A művészet terén sem minden értékes, ami új — annyi volna ez, mintha pl. a tudomány terén bármiféle emberi gondolatot egyenlően értékesnek nyilvánítanánk. Örködni kell a művészi élet felett; és hozzáértőknek kell örködniük és intézkedniük. A művészet sajátelvű, külön emberi tevékenység — nemcsak külön közösségi szervezést, de sajátelvű, külön legfőbb ellenőrzést és irányítást is kíván.

2. Nincs terünk reá, hogy továbbidőzzünk az imént érintett távolabbi elméleti és gyakorlati problémakörök-nél. E tanulmányban meg kell elégednünk azzal, hogy egy meghatározott esztétikai szemlélet és beállítódás legfőbb alaptételeit kísérjük meg megértetni. További kapcsolatok és részletkérdések felvetése és tárgyalása helyett e befejező részben is inkább a vázolt szemlélet akadálytalanabb megértésének célját kívánva szolgálni, fejtegetéseinket azzal a rövid utalással végezzük, hogy az a végső „feszőség“, amely az abszolút „szép“ fogalma helyett a művészet esztétikájának fenti szemléletében középpontjába állítatik, egyfelől elméletileg távolról sem jelenti az — autonóm és bizonyos szempontból (mint kifejtettük) „abszolút“ — művészinék túlzottan relativizáló és szub-

jektivizáló (a történeti fejlődésben visszaesést jelenthető) *elpszichologizálását*, másfelől a történeti probléma-fejlődés terén sem jelent valami forradalmian „új“-at. Csak *világosabban* tudatosítottá és megfogalmazottá, egyértelműbbé, *félreérintésekre* kevésbé alkalmassá és *következetesebbé* teszi azt, ami valójában — bár rendszerint más címszó, a „szép“ címszava alatt — *lényege* szerint, de tiszta és következetes kifejtést nem találva, benne volt az esztétika minden valóban megértő teoretikusának szemléletében. A „tetsző“ egyfelől *lélektani* fogalom, ezért belőle — bizonyos szakadékokat soha elkerülni nem képes mesterkéltséget és kétségbeesett szellemi torna nélkül — közvetlenül megérthető *mindaz*, ami *tetszik*, de másfelől a *tetsző* — mint végső és másra vissza nem vezethető alapkategória — utal egy emberi szellemünk számára *megtagadhatatlan* és *konstáns* meghatározottságú „*absolutum*“-ra. Hogy mi a „*legfőbb*“ *tetsző*, e kérdésben éppen úgy szétválhatnak a vélemények, mint abban a kérdésben, hogy mi a *legfőbb* „*jó*“, de nem lehet kétséges, hogy a *tetszőnek* az a bármilyen *középponti* értékű fajtája, amelyet — a lényegében és teljes következetességgel csak *formai* — „*szép*“ jelent, éppen úgy nem elegendő a „*művészi*“ élet egységes, teljes és következetes értelmezésére, amint pl. az „*igaz*“ és az igazság értelmezésére nem elegendő a csupán „*logikai*“ érték (— hiszen legkorrektebben logikusnak maradó gondolkodás is, ha *hamis* alaptételekből indult, hamisságra fog elvezethetni —), vagy amint pl. — kissé durvább hasonlattal élve — a *morális* érték értelmezésére nem elegendő pl. a csak fizikailag vagy fiziológiailag jó. — A *tetsző* és *szép* további filozófiai taglalása nem lehet most feladatunk: ezúttal bennünket sajátképpen és egyedül a „*művészi*“ *tetsző* érdekel: ez pedig, valljuk, olyan sajátos (éppen az a sajátos) „*tetsző*“, amelyik *életes-lelki benső tartalomhoz* kapcsolódik. A „*művészi*“: az *életes lelki tartalom tetsző megnyilvánulása az alkotásban*, benne a formai (önmagában való) *tetsző*, vagyis a *szép* csak *eszközi* értékű. Ha a *művész* az *életes-lelki tartalomnak* *tetsző* megnyilvánulását éppen a „*csúf*“ útján érheti el — (azért pl., mert az *igaz* jellemzés vagy a *morális tartalmi érték* így kívánja), — éppen a *csúf* lesz a *művészi*⁵⁵ és ha a *művész*

⁵⁵ Az mindmáig sokszor hangoztatott érvelés, amely szerint a *csúf*nak a *művészetben* (csak) az a tulajdonképeni és sajátos szerepe, hogy — kontraszthatás erejénél fogva — a *szépet még jobban kiemelve*, miként a diszharmonia a harmóniát a *csúf*nak valójában csak egy *esetleges* és *lényegtelen* szerepét domborítja ki — nem tudván a *csúf* *lényeges* szerepének az alapvető *művészetelméleti* szemléletben összehangzóan és kö-

az életes-lelki tartalomnak tetsző megnyilvánulását valami sajátosan „szép“-től lényegszerint teljesen *idegenelvű*, heterogén, más fogalmi kategóriába tartozó dolognak pl. a *lesujtónak* vagy a *felemelőnek*, vagy akár a *jónak* vagy a rossznak ábrázolásával éri el, akkor — miként a drámai vagy egyéb *jellem*ábrázolásokban vagy az éppen ilyen vagy olyan emberi *életsors*, akár élettragikum stb. rajzaiban — éppen ez a (lényege szerint nem „szép“, de) lesujtó vagy felemelő, ez a jó vagy rossz, ez a tragikus, szomorú vagy vidám stb. stb. lesz a „művészi“. Az alkotásban megnyilatkozó tetsző megnyilvánulásának ez az igazra és a legmagasabbrendű értékek és eszmények *összes* féleségeire szerves és lényeges utalásokkal bíró fogalma, úgy ítéljük tehát, olyan alapfogalom, amelyik a konkrét *tapasztalás* és az elvont *metafizikai* elvek *látszatellen*tétét, az immánens (— de az egyéni lélek szubjektivitásán túltulató —) *lélektani megértés útján*, értelmünk számára természetes módon, zökkenésmentesen, és a művészeti problematika minden részletében ellenmondások nélkül *következtesen kapcsolhatja össze*.

vetkeztesen beleillő és a „szép“ fogalomra támaszkodó esztétikában ellentmondás nélkül meg nem oldható értelmezését adni.

FELSŐBBRENDŰ TÉVEDÉSEINK IBSEN DRÁMÁIBAN

Minden kategóriának, akár erkölcsi, logikai vagy esztétikai stb. bizonyos nívókálája van. Így nemcsak az igazságnak, hanem a tévedésnek is megvan a maga hierarchiája. A laikus tévedései jelentéktelenek, a szakértőé már súlyosabb következményeket vonhatnak maguk után, a géniusz tévedései azonban beláthatatlan horderejűek lehetnek.

Felsőbbrendű tévedés alatt a nagy szellem, a kiváltságos alkotóművész oly hibáit értem, melyeknek elkövetéséhez is — bármennyire kifogásolhatók — több képességre van szükség az átlagember legkiválóbb teljesítményénél.

Például felsőbbrendű tévedést követ el a filozófus, ha egyszerű definíciókban és erőszakos subsumptiókban már heurisztikus ítéleteket lát. Ilyen pl. Müller—Freienfels fogalommeghatározása, mely szerint a fogalom nem más, mint voltakép akciócentrum és tevékenység. Holott a fogalomnak csak az lehet a lényege, ami azt, az ilyen kísérő momentumoktól megkülönbözteti, nem pedig ami összezavarja. Mert nem azért fejlődtek ki fokozatosan e megkülönböztetések, hogy utólag abban lássunk haladást, ha ismét nem tudunk disztingválni.

Felsőbbrendű tévedésből indult ki, pl. Wagner „Gesamtkunst“-ja, abban a tévhitben, hogy az összes művészetek kvantitatív egyesítése kvalitatív is több az egynél. Pedig, ha pl. a zenét csak a racionálisabb karakterű drámával egyesítem, már is legművészibb karakterében, irracionalitásában fogom meghamisítani, mint ahogy Beethoven symphoniáit sem tudnók tökéletesebbnek elképzelni azáltal, ha e mesterműveket programjuk drámai, festészeti és szobrászati feldolgozásával akarnók egyidejűleg előadni, illetve bemutatni. Ez végtére úgyszólván az egyéges művészi tartalom túlfűtésére vezetne.

Ezzel ellentétes felsőbbrendű tévedést jelent pl. a művészi tárgyilagosság elve a zenében, ha a komponista előírásai

hoz való pontos ragaszkodásban az előadó csak a zeneszerző előírásait hozza és a műnek a sorok közé rejtett velejét egyszerűen kihagyja.

A műalkotás és esztétika rendeltetésének összekeveréséből származnak a művész és kritikus felsőbbrendű tévedései. Amikor pl. a költő szellemesen magyaráz, ahelyett hogy a dolgok mögé láttatna s a kritikus ragyogó stílusban kivonatol, ahelyett hogy az alkotás magasabb pontját velünk megértetni tudná.

Bernard Shaw pl. filozófus-művésznek tartja magát, de sokszor akkor is filozofál, amikor tiszta művészetére lennének kíváncsiak, ellenben az „Ibsenizmus quintessenciája“ című tanulmányában bővebben csak a színdarabok tartalmát ismerteti. Az Ibsenizmus lényegét viszont azzal a lakonikus válasszal véli elintézettnek, hogy erre nincsen semmiféle formula. Pedig minél mélyebb a műalkotás, annál több mondanivalóra ösztökéli a kritikust is és ez az oka annak, hogy nézetem szerint az esztétika még mindig nem vonta le azt a végső konkluziót, mely valójában minden Ibsen hősből ízig-vérig fellelhető.

De, hogy Ibsen elsősorban pesszimista vagy az idealizmusnak köztudatba bevett ellensége lenne, ezt sehol sem sikerült megállapítanom. Az Ibsenizmus quintessenciája tulajdonképpen felsőbbrendű tévedéseink sorozatos leleplezése. Persze nem tudományos, hanem a drámai feldolgozhatóság művészi értelmezésében. Sőt, azt lehet mondani, hogy az ember felsőbbrendű tévedése akkor bír igazi jelentőséggel, amikor elkezd cselekedni. Mert míg az ember csak gondolkodik, tévedése sohasem lehet olyan veszélyes vagy tragikus, mintha téveszméit meg is akarja valósítani.

Régebbi feljegyzéseim folytán két új jellem, a *centrális* és *perifériás* ember típusát állítottam fel. Csak sokkal később vettem észre, főleg a perifériás ember típusánál, hogy lényegében nem más, mint karakterológiai Ibsenizmus.

E két embertípus — és ezzel Ibsen hőseinek is — megértéséhez szolgál az a megfontolás, hogy a legtöbb dolognak, jelenségnek vagy emberi *jellemnek* szimbolikus értelemben bizonyos *centruma* és *perifériája* van.

Ez a centrum az ember jelleménél egyéenként változik. Egyik embernek az akarat, a másiknak az érzés, gondolkodás vagy tetterő a centruma. Egy harmadik típus esetleg mindezek egyesítésében igyekszik önmaga centrumát megtalálni. Vannak emberek, akiknek centruma nem önmagában, hanem másban van vagy esetleg a jelenben, jövőben vagy múltban; gyakorlataikban, elméleteikben, idealizmusban vagy realizmusban stb. gyökerezik.

Ezzel szemben viszont olyan emberek is vannak, kik bel-

sőleg vagy külső hatóképességükben súlytalanok, magvatlanok, vagy legalább is bizonyos szempontból hiányzik belőlük a megfelelő szándék-, érzés-, vagy élettartalom és ehelyett e tartalmak valamely külső burkát: szabályát, elvét, tervét, célját, elképzelését, látszatát, felszínét vagy üres formáját veszik birtokukba.

Aki lelki életének minden mozzanatában primär belső tartalmakat követ és a külvilági dolgok, folyamatok és eseményeknek is legbensőbb magvát ragadja meg, azt *centrális embernek* hívom. Aki mindezeknek csupán külső vázában reked meg — azt *perifériás embernek* nevezem.

Az ilyen perifériás embert azonban *nem* nevezhetném egyszerűen tartalmatlan vagy üres embernek, még pedig azért, mert egyáltalán nincsen minden tartalom híjával. Sőt, a legkultúrátobb, legerkölcösebb, legreálisabb vagy legideálisabb gondolkozású ember is lehet perifériás abban az esetben, ha ezen törekvések tartalma helyett, ennek csak pusztá váza van birtokában.

Ha pl. a bennem felhalmozódott tudás, műveltség, nem értelem, — hanem csak adathalmaz; ha erkölcsiségem a kötelességteljesítés magamraerőszakolt kényszere és nem annak magasabbrendű ösztöne. — Ha pl. a realista fősvény módjára gyűjti a vagyont, hatalmat és lehetőségeket, anélkül hogy azt bármire használna vagy gazdagságával valamivel magvasabb, boldogabb életet tudna magának biztosítani, mint a centrális szegény ember és az élet egyik legreálisabb eszközét, a *pénzt*, magára az életre becsérélni nem tudja. De perifériás lehet minden idealista is, *ha nem tudja életét egy idea mintájára tökéletesíteni*, hanem a való élet helyébe teszi, a magas, de pusztá eszmét, mint Ibsen hősei. Ahelyett, hogy csak addig állítana fel ideálokat, míg ezeket az élet követni is képes.

Míg a centrális ember mindig legbensőbb lényét, vágyát, erkölcstelen vagy erkölcsös szenvedélyét követi és alacsonyabb ösztöne ellen csak addig küzd, míg ez magasabbrendű hajlamává nem centralizálódott, a perifériás embernek vagy semmije sincs, melyért él, lélegzik és lényét teljesen betöltené vagy ha van is, ezt minden erővel leküzd, kiirtja, énje és léte perifériáján meghúzódó külső eszmékért, anélkül, hogy e külső mozzanatokat legbensőbb lénye befogadni tudná. *Mert képtelen az életet egy eszme mintájára formálni, lefejtí ezt az életről, mint annak burkát és a való élet helyett csak a pusztá eszmét tökéletesíti.*

Nem tudja megtalálni azt utat, mely a lét ideális és normatív perifériájából, annak centrumához: az élethez vezet. Ezért üres pózok, léleknélküli cselekedetek, meggyőződésnélküli hitvallások, képességnélküli teljesítmények, kielégülésnélküli „élveze-

tek" láncolata köti az élet felszínéhez, melyek külső okok, szabályok, elvek, célok és mesterkélt ideák drótrángatásaira jönnek létre, anélkül, hogy bárkinek is valami erkölcsi hasznot hajtának és a következőkben megfogalmazható imperativusokkal távolodnak el végleg az élettől: tagadd meg önmagad, pusztítsd el meglévő értékeidet, rúgd ki a szilárd talajt a lábad alól, sőt még erkölcsös szándékaidról is mondj le, egy még nagyobb parancs követelménye vagy eszmény pusztá elképzelése kedvéért. Ilyen ember mindjárt Stockmann, Ibsen *Népgyűlölője*.

Dr. Stockmann fürdőorvost hosszú kísérletezés és alapos egyetemi szakvélemény győzi meg arról, hogy a városka újonnan épített fürdőjének vize meg van fertőzve. Minden igyekezetével azon van, hogy a már eddig is előforduló tifuszos haláleseteknek elejét vegye azzal, hogy felfedezését publikálja. Polgármester bátyja azonban félve az átépítéssel járó költségektől, az idegenforgalom csökkenésétől és saját pozíciója megingásától, el akarja tussolni a dolgot. A fürdőorvost azonban még állásából való elbocsájtással sem lehet megfélemlíteni, mert nem hajlandó saját anyagi érdekeiért mások életét kockára tenni. Ez nem üres idea. Dr. Stockmann számára sem frázis, hanem egyelőre a legbensőbb, legcentrálisabb erkölcsi szándék. Amikor ennek hirlapközlése a polgármester ellenakcióján meghiusul, gyűlésen akarja kikiabálni az igazságot. E ponton azonban valami rendkívüli dolog történik, ami Ibsen darabját minden elképzelhető sablón fölé emeli. Mire ugyanis Stockmann végre eljut odáig, hogy a gyülekezet előtt szóhoz iuthat, egyszerre már nem a fürdővíz veszélyeiről akar beszélni, hanem mint mondja „sokkal nagyobb horderejű leleplezéseket akar tenni, mint a fürdő kicsinyes ügye“. „Az egész társadalom van megmértelyezve, melyet a nagy többségben kell kiirtani.“ Stockmann erre népgyűlölőnek bélyegzik meg és közáporral zúzzák be ablakait.

Az eset megfontolandó. Abból a magvas, erkölcsös szándékból, hogy Stockmann embertársai életét a fertőzött fürdővíztől megmentse, két felvonásos harc után egy eleített szándék lesz, egy magasabb, de megvalósítása szempontjából utopisztikus ideáért. Azért, hogy a fürdő vize helyett a nagy többség lelkéért kell fertőtleníteni. A fürdőzők életének megmentését voltaképp mindkét testvér kikerüli. A polgármester ugyanis a fürdő esetleges átépítéséig túrné el a tifuszos áldozatokat, de épúgy nem törődik e veszéllyel egyszerre a fürdőorvos sem, a lélek fertőtlenítésének pusztá elképzelése kedvéért. A különbség csak az, hogy a polgármester erkölcstelen elvét előkelő pozíciójára és ezzel az életre cseréli be, de a fürdőorvos túl magas elvével sem magának, sem másnak még erkölcsi pozitívumot sem tud szerezni,

csak lemondani arról, hogy fürdőrézsvényekbe fektetett örökségét elfogadja, hogy állásába valaha visszakerüljön vagy Amerikába vándorolhasson, mert amikor mindene elveszett, akar a leginkább kitartani, abban a tévhitben, hogy a legjobb az, ha valakinek se vagyona, se állása, se jövője, még erkölcsi szándékainak megvalósulási lehetősége sincs, csak egyetlen szép gondolata: „legerősebb az, aki egyedül van!”

Az ilyen egyedüllét azonban az emberekkel való érintkezés perifériás képtelenségén alapul, nem pedig valódi erősségen. Indítóoka abban rejlik, hogy az ilyen ember sohasem az embertársaiban meglévő tartalmat és képességet keresi, hanem azok szélső határát, hol erkölcsiségük, használhatóságuk és képességük creje megszűnik. És hasonlóképen bánik saját magával is.

Míg az alacsonyabbrangú érdekhajhász bármikor hajlandó legbensőbb meggyőződését földadni egy oly erkölcstelen magatartásért, mely számára nagyobb hasznot vagy több sikert hozhat, a perifériás ember legerkölcösebb meggyőződésében se húbb önmagához, ha legszentebb célkitűzése, legmorálisabb elve is provizorikus, melynek csak addig van létjogosultsága, míg megvalósítása helyébe egy még magasabb szándéknak csupán pusztá elképzelését nem tette.

Míg az általam centrálisnak nevezett ember főerőssége, hogy semmi értéket el nem pusztít addig, míg helyébe jobbat nem tehet, a perifériás ember felsőbbrendű tévedése abban áll, hogy még a legkevésbé sem megvalósítható erkölcsi ideát is többre tartja a tartalmas, meglévő életnél. S ha birtokában is volt valami érték, vagyon, pozíció, boldogság vagy élet, e mag köré megvalósíthatatlan ideákból szőtt burkot von, a lét centrumát: valóságos életet mindinkább összezsugorítja és ennek egyik perifériáját: a pusztá ideát pedig vak tökéletességre-törekvésében oly nagyra fújja, míg teljesen kirúgta lába alól a talajt s az eszmék légüres terében evickélve az egész életből semmije sem maradt, mint egyetlen szép gondolata.

Ibsen többi darabjaiban is ezen felsőbbrendű tévedés variációit találjuk. Ilyen típus pl. *Nóra* is. Míg Stockmann eleinte anvagi jólétét veszélyezteti a fürdőzők életéért, Nóra becsületét kockáztatja férje megmentéseért. A végén azonban mindkettő túlhalad a célon: Stockmann feladja a fürdővíz fertőtlenítését a többség lelke fertőtlenítésének pusztá ideájáért, Nóra pedig otthagyja azt a férfit, akinek életéért váltót hamisított, azért az elképzelésért, hogy férjének kellett volna magárávallnia Nóra bűnét. Stockmann és Nóra is értékes élettartalmat áldoznak egy magasabb ideáért, míg azonban a népgyűlölnél e kifejlődés fokozatos, Nóránál oly váratlanul robban ki, hogy jelleme két részre szakad: egy centrális Nórára, kinél minden külső

jogi formánál előbbrevaló férje egészsége és egy perifériás Nórára, aki a gavallérság pusztá ideájáért dülje fel családi boldogságát. Ezen sajnálatos szerkezeti törés itt kivételesen a költő felsőbbrendű tévedéseként lepleződik le. Ugyanis az előzmények után egy ilyen anyának, mint Nóra, gyermekeivel való játékát sem tudjuk oly tartalmatlannak elképzelni, hogy e „babaotthont“ ily hirtelen elhagyhatná. Brandes hiába próbálja Nóra viselkedésébe belemagyarázni, hogy ott kellett hagynia családját. Hiába kel ki e szerepét visszutasító színésznő ellen, ki arra hivatkozik, hogy ő is anya, de nem lenne képes ilyen körülmények között gyermekeit elhagyni. Brandes azzal érvel, hogy az illető színésznő gyilkosságra sem bujtott még fel senkit, mégis egészen jól eljátssza lady Macbeth szerepét. A hasonlat azért rossz, mert sosem maga a gonoszság vagy jóság akadályá annak, hogy az igazi színművész átélhesse, hanem, hogy ugyanaz a személy pl. lady Macbeth, aki egy jelenettel előbb még szent Johanna volt.

Nóránál sem az a hiba, hogy férjét egyáltalán otthagyja, hanem, hogy ugyanaz a Nóra, aki férjéért becsületét is kockáztatta, képes egyszerre azért az üres ideáért megválni tőle és gyermekeitől, hogy férje önzésből és nem lovagiasságból bocsájtott meg neki. A lovagiasság ezen eszméje ugyanis bármilyen szép és tartalmas lehet különben, de jelen esetben, amikor egy egész család boldogságáról van szó, nem több üres semmisségnél.

Hogy Nóránál valami nincs rendben, nemcsak e szerepet visszautasító színésznők és kritikusok érezték, hanem részben maga Ibsen is. Olyannvira, hogy e színésznő és egy impresszárió rábeszélésére egy másik, „happy end“-es befejezést is írt a műhöz, melynél Nóra mégis marad. Itt aztán a darab törésének kiküszöbölésével ugyan, de végeredményben maga Ibsen ibsentelenítette művét, amennyiben a tartalmas életnek ideáinkért való perifériás áldozatát kihagyta és a darabot mesteri kidolgozása ellenére sablonossá változtatta. Ibsen azonban ezt is érezhette, mert a bécsi Stadttheater igazgatóját, Laubet arra kéri, hogy változtatását mégis figyelmen kívül hagyja és az eredeti befejezéssel adassa elő a drámát.

Ha ellenben e színdarabnak nem a végét, hanem az elejét változtatnók meg és Nórát nem azért a centrális pozitívumért engednők váltót hamisítani, hogy férje életét mentse meg, hanem egy tartalmatlan periferikus ötletért, pl. hogy többet költekezhessenek, mert férjét oly nagyvilági gentlemannek képzele, hogy nem élhet nyárspolgári életet; ha effajta ideákért hamisítana Nóra váltót, már sokkal hihetőbb lenne, hogyha előbb

erkölcsi létét veszélyeztette egy elképzelésért, a következő percben már családi boldogságát is feláldozza egy másik szépnek képzelt gondolatáért.

Ezzel nem annyira Ibsent akarom javíthatni, mint inkább kijelölni az ilyen periférikus jellemábrázolásának azt az irányát, melyen nézetem szerint Ibsen itt is haladni akart és ez csak valami véletlen folytán nem sikerült neki annyira, mint összes többi műveiben.

John *Gabriel Borkmann* pl. már elejétől végig perifériás, mert már kezdetben sem valami centrális pozitívumért sikkaszt, hanem azért a részleteiben körvonalazatlan perifériás vágyért, hogy az embereket az ilymódon szerzett pénzzel boldoggá tegye. Amikor kiszabadul a börtönből — a börtönből, mert az élet nem ugrik egy alacsony tetteből egy eszményi valóságba — nyolc évig élnek elkülönítve egyazon házban férj és feleség gyermekével, mert az asszony szegveli börtönviselt férjét és mindkettő a másiktól várja a közeledés kezdeményezését. Borkmann-tól azonban a fegyház elvehette szabadságát, de álmodozásaitól nem foszthatta meg soha. Azt reméli, hogy majd külön követség jön érte, a világmegváltó nagy emberért, hogy visszahelyezze bankigazgatói állásába. Ezzel egyidejűleg felesége is gondoskodik egy üres ideáról, hogy a valóságos életet ezzel pótolhassa. Azzal hitegeti magát, hogy élvágyó fia fogja betölteni azt a missziót, hogy a család becsületén ejtett csorbát kiköszörülje. Fia azonban egy nővel szökik meg a szülői háztól. Borkmannhoz pedig a hön várt bizottság helyett csak elhagyott szerelmese tér vissza. Ő sem azért, hogy élete utolsó napjait bearányozza, hanem, hogy egyetlen legmélyebb szemrehányással illesse, amikor Borkmann még mindig csak meg nem szerzett aranvai után epekedik és béklyóbakötött milliók csábítását érzi:

„Nekem kellett volna titeket felszabadítanom“ — sóhajt Borkmann — „megpróbáltam, de nem sikerült. A kincs ismét a mélységbe zuhant. De én hozzátok susogok sötétség tetszhalottai, én szeretlek benneteket, ti *életet követelő* értékek, a ti fényes hatalmasságtokkal és gyönyörűségekkel.“

„Igen“ — feleli szerelmese — „ott lent van most is a te szerelmed, mint azelőtt, mindig is ott marad. És itt fent a napfényben érted dobogott egy élő ember szíve és te eltiportad. De nem csak ezt tetted. Ennél még ezerszer rosszabbat. Te eladtad ezt ... a te ...“

Borkmann remegve szól közbe: „... a birodalmam, hatalmam gyönyörűségeért? Ezt gondolod?“

Ella: „Igen, ezt gondolom. Te kiölted a szerelmi életet a nőből, ki téged szeretett és akit te viszont szerettél, amennyire

csak valakit valaha is szeretni lehetett. Ezért jószolom neked John Gabriel Borkmann, sohasem kapod meg azt az árat, amit e gyilkosságért kértél. Sohasem fogsz győzedelmesen bevonulni a te hideg, sivár birodalomba.”

Borkmann egy padhoz tántorog: „Attól tartok Ella, hogy igazat jósoltál...”

Borkmann ebben a sivárságban hal meg.

Borkmann még perifériásabb, mint Stockmann vagy Nóra, mert az élet egyik legmélyebb centrumát, a szerelem boldogságát dobja oda az emberiség-boldogítás üres ideájáért.

Még mesteriebben korrigálta Ibsen Nóra jellemtörését *Rosmersholmban*. E drámájában Rebekka West azt a látszatot kelti Rosmernével szemben, mintha őt megcsalná férjével, Rosmer pappal. Rebekkának erre azért van szüksége, hogy Rosmerné ne álljon útjában és a puszta látszat könnyebben megvalósulhasson. Mire azonban e centrális, azaz magvas gonoszság anynyira megéri, hogy az idegbeteg Rosmerné, ahelyett, hogy elválna, öngyilkos lesz, Rebekka már képtelen elért célját megragadni és Rosmer házasságkérő ajánlatát elfogadni, hanem bűntudatában Rosmerrel együtt öngyilkos lesz. A bűnért tehát sem Rosmer, sem Rebekka nem képes megjavulással vezekelni, hanem csak negatív megsemmisüléssel.

Rosmer perifériás ideája a léleknevesítés. Ezzel mételyezi meg önmaga és környezete életét. Miért nevezem ezt az ideát üresnek? Mert egy gondolat, törekvés, eszmény értéke mindig attól függ, ki mennyi tartalmat tud beléönteni. Minél nagyobb a kivándó cél, annál több tartalmat képes befogadni és annál nagyobb erő és képesség kell annak megvalósítására. Rosmernél ez azonban azért perifériás, mert az emberek megnevesítésének gondolata csak arra volt jó, hogy eltérítse őt legfőbb centrumától: őseiben, Rebekkában és önmagában való hitétől és az összes emberek helyett, csak Rebekka lelkét nevesítse meg, de ezt is olyképpen, hogy ő is perifériás, életképtelen legyen:

„Megbénult bátor akaraterőm” — mondja Rebekka — „elvesztettem cselekvőenergiámat. A te szép gondolkodásmod megfertőzött, beteggé tett, elvette szabadságomat, törvényekkel igazott le megnevesítette lelkemet, de megölte boldogságomat.” Tehát Rebekkának is valami centrálisat, mégpedig boldogságát kellett valami perifériásért, itt a léleknevesedésért, feláldoznia.

Rosmernek még szabadságérzete is üres idea, mellyel törvényt ül önmaga és Rebekka fölött, hogy a legnegatívabb szabadságra: halálra ítélje mindkettőjüket és lelkük megneve-

sedésének bizonyítékául adják oda életüket. A periférikus tartalmatlanság tehát itt is egész a megsemmisülésig van realizálva.

Még könyörtelenebbül áldozza fel az életet a pusztá törvényért Ibsen második pap hőse. *Brand*.

Brand arról szól, hogy miként járul hozzá egy lelkész a „minden vagy semmi“ hajthatatlan követelésével egy szerető pár boldogtalansághoz; anyja, gyermeke, felesége és önmaga elvesztéséhez és miként jut el a minden akarásában a — semmihez.

Titáni megrendíthetetlenségétől egy fiatal menyasszony, Ágnes ragadtatja el magát annyira, hogy Brand kedvéért elhagyja völegényét, boldogságát, hogy Brandot a halálba is kövesse. Brand a „minden vagy semmi“ követésében, haldokló anvianak nem adja fel az utolsó kenetet, mert nem mond le egész vagyonáról. Amikor pedig életveszélyben forgó gyermeket akarja megmenteni és az orvos szemére veti, hogy anyja iránt könyörtelen volt, de gyermekével irgalmas, Brand az egyenlő elbánás ideájáért gyermeke életét is odadobja a „minden vagy semmi“ nevében. „Mert ha mindent is odaadtál, az élet kivételével, tudd meg, hogy semmit sem adtál“ — mondja. Brandnak azonban még ez sem „minden“. Gyermeke halála után nem engedi meg, hogy felesége „néma gyásszal helyezkedjék szembe Isten végakaratóval“ s amikor egy cigányasszony kéri el az elhunyt gyermek ruháit, Brand ismét a „minden vagy semmi“ elvéért tiltja meg feleségének, hogy egyetlen emléket is megtarthasson, míg törékeny anyaszíve meg nem hasad.

„*Szivem, maradj hű a legfőbb Itélőhöz*“ — kiáltja Brand.
 „*Csak lemondásban nyerheted győzelmedet,*
Csak mit elvesztettél lehet megszerezned,
Ami meghalt, csak az él örökre benned!“

Brand ezzel a legköltőiebben fejezi ki perifériás negativizmusát.

Mert képtelen az életet egy magasabb törvény mintájára formálni, kénytelen választani a lét centruma: az élet és normatív perifériája: a törvény között. Állandó törvényfelállításával oly érzékeny lesz e normák iránt és ezzel egyszersmind annyira eltompul centrális életösztöne, hogy mindinkább az önkínzás, ösztönellenség és hajlamméltóság perifériás ürességében találja meg a kötelesség egyetlen kritériumát, míg végül is már az erkölcsi törvény megvalósítására sem képes, csak centrális érzelmei legyőzésére és élete perifériás megsemmisítésére. Brandot magányában a lavina söpri el.

Altalában kétféle tévúton közelíti meg az ember a nagyságot. A nyárspolgár morzsányi magot tör az egészből és ebben már az egész centrumot látja. Homousion és -usionok meddő harcában i betűkre teszi fel életét. A másik a perifériás nagyvonalú ember. Ez a kicsinyesség megvetésében mindig az egészre tör, de mivel annak velejével, centrumával megbírkózni nem tud, csak a nagyság felszínét és üres burkát, vagyis perifériáját veszi birtokába és ezt téveszti össze annak tartalmával; mint Brand, ki a minden ellenérték nélküli öncélú lemondásban és negatív martiromságban látja a minden megszerzésének ideálját. Mert a kicsit megveti, a nagyot pedig el nem éri, e mag köré, perifériájára helyezi célját: mindent akar vagy semmit; míg e minden akarása, elérhetetlensége miatt már azonos lesz — a végsőikig fokozott tartalmatlansággal, — a *semmivel*.

Brand a minden akarásában, *Peer Gynt* viszont a mindenre való hajlandóságában semmi. *Peer* a megfestesült, cselekvő üresség. Kereskedő, kutató, aranyásó, prémvadász, császár és próféta egy személyben. Bármire vállalkozhat, mert szerinte csak „egy mód van a szerencsét kikényszeríteni: az élet csapdái közt mindig szabadonhagyni egy kis hidat, melven az ember visszatérhet”. Fő, hogy e retirálás biztosítva legyen. Maga a pozitívum nála is mellékes. Itt is győz a negatív nagyság, mely amennyivel nagyobb a nullánál, végeredményben annyival kevesebb is. „Papír vagyok” — mondja *Peer* — „melyre sohasem írnak.” E perifériás tartalmatlanságot *Ibsen* egyik hőse sem érzí át annyira mint *Peer Gynt*, mely nem más, mint az egyéniség-centrumát hiába kereső ember és az üresség lelkiállapotának leghatalmasabb drámai költeménye. *Peer* a hagymában hámazás közben találja meg a legnagyobb hasonlatosságot önmagával:

„Hát csupa bőr?” — kérdi
 „Szeretném tudni csak
 Végtére látható lesz-e a MAG?
 Biz' EZ BŐR VÉGIG, az egész darab,
 Csakhogy belülről mindig vékonyabb.
 A természet tréfás.”

Az egvetlen igazi csíra, *Solvejg* szerelme itt is terméketlenül esik *Peer* üres keresése áldozatául. honnan őt a Nagy Görbe téríti el természete perifériáira. *Weininger Ottó* szerint „e Nagy Görbe az a hatalom, mely az embert mindig hűtlenné teszi saját magához. Épen azért, mert az ember ebben a küzdelemben körforgást végez és akarata ellenére visszakerül kiindulópontjára, hívják e szimbolumot görbének”. Lényegében te-

hát Weininger magyarázata is fedi ugyanezt a centrumnélküli perifériás jelleget, mely épúgy illik nézetem szerint Peer Gyntre, mint Ibsen bármelyik más hőisére.

A *Trónkövetelőkben* a centrális, és perifériás, vagyis a tartalmas, és üreslelkű ember típusa teljesen azonos pozícióban helyezkedik egymással a legkontrasztikusabb ellentétbe. Hakon, a vérbeli király így szól Skuléhez:

„Azt hiszed az Úr hangja szólít a trónhoz? Nem látod-e, hogy ez hiú mesterkedés? Mi csalogat téged? Az arany korona, a bíborpalást és hermelin, meg a jog, hogy három fokkal magasabban állhatsz, mint a többi. Szerencsétlen, ha *ebből* állna a királyság, odadobnám neked, mint koldusnak az alamizsnát. Arra tán hivatva vagy, hogy a király *mellett* légy, de nem a királyságra. Nevezd egyetlen királyi alkotást, melyet véghezvittél, míg az országot nevemben kormányoztad? Senkit sem hódítottál meg, de előttem mindenki lábaim elé borult.“

Skule: „Ezzel a legkevésbé kérkedhetsz. Ebben van a legnagyobb veszély. Pártnak párt ellen kell lennie, igénynek igény, megyének megye ellen, ha a király a leghatalmasabb.“

Hakon: „És *te akarsz király lenni — ha így gondolkozol?* Egy jó kapitány lettél volna. Hisz' az élet, szívdobogás és friss vérkeringés *nem* hatja át művedet. Isten nem lehelt belé erőt és nem is fogja szentesíteni azt. Norvégia egy birodalom volt és egy is marad. Ez az a feladat, melyet Isten vállaimra helyezett. Ez az a mű, melyet Norvégia királyának kell megalkotnia. de ezt bízd másra herceg, — mert te valóban nem termettél erre!“

Skule: „Egyesíteni? Egy néppé? Ez kivihetetlen!“

Hakon: „Számodra az, mert nem tudsz mást, mint megismételni a régi legendát. De nekem könnyű, mint sólyomnak a fellegekbe szállni!“

Hakon és Skule is a magvas, centrális, és tartalmatlan, perifériás ember típusának szembeállítására, csupán ismét más megnyilatkozásban. Hakon, a tartalmas király, uralkodói adottságokkal, és Skule, a vázkirály, aki csak a rangot és a hatalom külső jeleit tudja birtokába venni. Mindenütt tehát ugyanezen centrális és főleg perifériás alapelv végtelen váriációit lehet kimutatnunk.

Hedda Gablernek pl. már valami magasabb ideára vagy törekvésre sincs szüksége ahoz, hogy öncélként pusztítsa centrumát: környezete és önmaga életét.

Solness építőmester egy kislány gyermek elképzeléseért képes saját biztonságérzetének és épülő házának oly szélső perifériájáig eljutni, ahonnan már leszédül.

A *Tenger Asszonyát* csak addig vonzza a szabadság, míg csupán perifériás, üres eszmény. Mihelyt férje tartalmassá teszi azzal, hogy feleségét valóban felszabadítja és máshoz adja, a szabadságvágy varázsa megszűnik és a *Tenger Asszonya* inkább visszatér férjéhez.

A *Kis Eyolf* anyja azt hiszi, hogy e gyermek áll boldogsága útjában. Mikor a gyerek meghal, e centrális veszteség után nyilvánvaló lesz, hogy a szülők tartalmatlanságában rejlik boldogtalanságuk.

A *Kisértetekben* Manders lelkész a hűség eszméjéért tartja távol Alwinnét, ki őt szereti és követeli, hogy az asszony kicsapongó férje mellett tartson ki. E tartalmában romlott házasság gyümölcse Oszwald, a vérében van megfertőzve. Itt tehát a feleség hűsége a perifériás idea, melyért Alwinnének ismét valami centrális tartalmat: boldogságát és gyermeke egészségét kell feláldoznia.

A *Társadalom támaszainak hőse* Nórához hasonló törésben áldozza fel becsületét annak perifériájáért, a látszatért, majd mindent, amit ezúton szerzett, az igazságért.

A *Szerelem Komédiájában* azért szakít egymással két szerelemes, hogy inkább emlékezetükben őrizzék meg érzésük rendkívüliségét, semminthogy azt egy nyárspolgári házasságkötéssel idővel elveszítsék. Inkább csirájában ölik ki tehát boldogságukat, semminthogy ez egykor mulandóságával szenvedjen csorbát. Holott erre ráérnének még akkor is gondolni, amikor szerelmük csökkenni kezd. Itt is a való élet egyik centrumát, a kiváltságos szerelem rendkívüli boldogságát cserélik fel annak pusztá emlékére, tehát ismét valami perifériájára.

E drámáknak további tanulsága azonban nem az, amit pl. Hanstein mond a *Szerelem Komédiájára*, hogy ebben Ibsen az örök szerelem magasztosságát hirdeti, avagy hogy Stockmann arról tesz tanuságot, hogy valóban az a legerősebb, aki egyedül van. Hanem az, amit Baránszky-Jób mond az esztétikai forma és tartalom viszonyáról. Ez egészen általános érvényű. Minden tartalom és formára, tehát az életre és eszményeinkre is vonatkozik. Eszerint: „Az esztétikai forma *nem* jelenthet *önmagában* művészi értéket. Ha nem tapad hozzá szellemi jelentés, ha holt, akkor művészi szempontból jelentéktelen. Egy hullámvonal, mely bizonyos összefüggésben nagy művészi értéket jelent, más összefüggésben esetleg egyenesen visszatetsző. Viszont a legsivárabb vonal, az egyenes is nagyjelentőségű, pl. az építészetben. De a formát *elvonni és külön értékelni nem lehet* a művészi érték területén.“

Ugyanezt mondhatjuk mutatis mutandis az élet és ideál

viszonyára. Egy élettartalmat nem lehet akármelyik ideálformába belekényszeríteni. *A Vadkacsából* pl. az tűnik ki, hogy oly nagy eszme, mint az igazság is, milyen *torz* lehet és vég-eredményben *üres* marad, ha az ember *nem megfelelő élettartalommal* próbálja összefüggésbe hozni. *A Vadkacsában* Gre-gers felvilágosítja barátját, hogy szeretett leánya nem tőle van, de arra akarja nevelni, hogy feleségének mindazonáltal megbo-csásson. A férfi azonban nem bírja el egyszerre az igazságot és gyermeke, idegen bánásmódja következtében öngyilkos lesz. Az igazság tehát feldúlta egy család boldogságát, kioltotta egy gyermek életét, anélkül, hogy bármi erkölcsi hasznot hajtott volna. Itt is tehát az élet egy eszmei perifériája: igazság-váza maradt meg, a hozzátartozó centrum: az igaz élet nélkül.

Minden értékes tartalom közös veszélye, hogy egy maga-sabb idea érdekében akkor is megsemmisítsük, ha nem tudunk jobbat tenni a helyébe és minden nagy gondolat közös veszé-lye, hogy benne nem lévő tartalmak puszta beleképzelésével gyakorlatilag élettelenek és üresek maradjanak.

Ibsen utolsó művében: „*Ha mi holtak feltámadunk*“ Rubek szobrász ismét szerelmét áldozza fel művészetéért, de csak ez-után derül ki, hogy az alkotásban több volt a képzelet, mint a tartalom.

„Valakivel együtt kellene élnem“ — sóhajtozik — „ki lé-nyemet teljesen betöltené. Mert a művészi tevékenység és min-den, ami ezzel összefügg. üreges, *teljesen üres* és semmitmondó lett számomra. Ihletettségem szekrényéből elhagyott szerelme-sem vitte el a kulcsot.“

Szerelmese, Iréne pedig azzal vádolja, hogy „neked adtam fiatal, eleven lelkemet és itt állottam *üres* kebellem, lélek nélkül. Ebbe kellett belepusztulnom“.

E panasz közös és az áldozat mindenütt egyformán nagy. Az üresség épúgy megvan Nóra hűtlenségében, mint Alwinné ki-tartó hűségében pokoli házaselete mellett. Brand hajthatatlan-sága époly szélmalomharc, mint Peer gerinctelensége. Brendel fel-halmozott tudása ugyanolyan velőtlen, mint Hjalmar felfedezői tanácstalansága, amikor azt sem tudja, hogy mit is fedezzen fel. És helyzetükön mit sem változtat, ha valóságos értéknek jutot-tak birtokába. Minden szétfolyik, elértéktelenedik és megse-mmisül kezeik között. Ahelyett, hogy élneek, csak meghalnak az eszméért és mindenüket feláldozzák az élet magvát körülvevő törvény, eszmény vagy elképzelésért. Mint Goethe mondja: „Ihnen hat das Schicksal einen Geist gegeben, der ungebändigt immer forwärts drängt und dessen übereiltes Streben der Erde Freuden überspringt.“ Nagyvonalú, némelyek csaknem zseniális

titánok, kik nagy, de üres eszmékért dobják oda tartalmas, magvas életüket.

Ibsen természetesen sehol sem beszél centrális vagy perifériás típusokról, de hogy legalább is a perifériás, azaz tartalmatlan idealizmusról meg voltak a karakterológiai mód-szertől teljesen eltérő *költői* sémái, az Brand sikerével való elégedetlensége is bizonyítja. E drámájában ugyanis a közönség a lelkész alakjáért rajongott, holott Ibsen egyik levelében kihangsúlyozza, hogy a vallási problémát csak *keretnek* szánta és elvett bármi másfoglalkozású embernél is kimutathatja.

Mivel azonban e másfoglalkozásúak főként idealisták voltak, lassanként a köztudatba ment, hogy Ibsen az idealizmus ellen vagy mellett foglal állást. Holott az idealizmus *mindenütt* csak keret. Nézetem szerint még Ibsen legnagyobb idealistáinál is, mint Brand, Rosmer, Stockmann, Alvinné és Skule, nem is annyira az eszmény áll a középpontban, mint inkább e hősök negativizmusa, élettagadása és in produktivitása. Hiszen legcsemeibb törekvésükben jóformán semmi ideálisat sem produkálnak, mely kimenthetné életkerülő természetüket s, ha alkotnak is történetesen valamit, azonnal félben hagyják, mert valami még nagyobbat *szeretnének* véghezvinni.

Mindezekből következik, hogy az idealizmus e darabokban csupán forma, melyben e perifériás típusok megnyilatkoznak. Ezt az elvet nemcsak másfoglalkozású, hanem egészen más világnézetű embereknel: realistáknál, materialistáknál, opportunistáknál stb. is ki lehet mutatnunk.

Perifériás lehet pl. a minden idealista hajlam nélküli kereskedő, ha üzleti vállalkozásában csak a szerződés külső, jogi precizitására van tekintettel és nem az üzletkötés belsőbb, kereseti lehetőségeire. Ilyformán az üzletnek csak pusztá vázát, szerződés formájában szerkesztett perifériáját tartja kezei között és az üzlet bensőbb lényege, felvirágoztatási lehetősége már eleve arra van ítélve, hogy csődbe jusson.

Miként a szem érzékenységének centruma a sárga folt, hol a tárgyak a legélesebb megvilágításban láthatók és e ponttól koncentrikus körökben távolodva a tárgyak képe mindinkább elmosódik, hasonlóképen van a *legtöbb dolognak*, lelki vagy külvilági jelenségnek, az ember egész *jellemének* bizonyos centruma és e mag köré húzódó perifériája, amely a centrumtól távolodva érzékenység, érték, lényeg vagy képesség szempontjából mindinkább tompul, csökken vagy tartalmatlanná válik.

Vegyük pl. egy *zenei kompozíciót* vizsgálat alá. Azt az élménytartalmat, melyet a zeneszerző az alkotás pillanatában átértzett és kifejezésre juttatott, kell, hogy az előadóművész is a mű legbensőbb centrumaként kezelje. Ellenben a kompozíció

szonáta-, vagy dalformáját már épúgy nem tekintheti primär kiindulópontnak, ha a művet elő akarja adni, mint a szerző ritmikái, agógiai vagy dinamikai előírásait. Ez legfeljebb a zeneelmélet, zeneszerzés vagy zeneesztétika számára lehet centrális. Az előadóművésznél a kompozíció igazi centruma voltaképp ott kezdődik, ahol a zeneszerző előírása befejeződik, vagyis a mű legmélyebb élménytartalmánál.

A centrális előadóművész tehát innen fog kiindulni, míg a perifériás virtuóz kívülről, a szerző külső előírásaiból és szabályaiból igyekszik behatolni a műbe. De legtöbbször csak a felszínen marad vagy mindig valami *külsőbb* mozzanatot fog a belsőbb helyébe tenni. Hangjegyeket hangok helyett, hangokat motívum, frázisokat dallam helyett s végül dallamokat maga a kompozíció helyett. Dinamikai árnyalatok, metronomikus gépiesség és technikai bravurok sorozatát, melyből hiányzik a drámai feszültség és feloldás, a ritmus eleven lüktetése, a program és poézis, szóval minden, ami a kompozíció legmélyebb tartalmát alkotja. Avagy pl. ha ilyen *zeneszerzőről* van szó, nem az alkotás élménycentrumából, ihletett invencióiból fog kiindulni, hanem a komponálás perifériájából, az elmélet külső szabályai-ból igyekszik felépíteni művét.

Miként azonban egy zenemű centrumáról, épúgy beszélhetünk pl. a *logikai fogalmak* centrumáról, mely definíciója szempontjából inkább nyerhető Husserl „Wesensschau“-jával, mint Russel logisztikájával. Mert Husserl a fogalmak meghatározásában azok centrális lényegét keresi, Russel ellenben túlhaladja a fogalmakból kihozható jelentések legszélső határát és a fogalmakat logikai subsumptiók helyett matematikai egyenlőségekre akarja túlfeszíteni.

Centrális és perifériás lehet azonban minden emberi akarat vagy érzés, cselekedet és jellemvonás, még a *mozgás, mozdulat és gesztus* is. Centrális pl. a *mozgás*, ha a *színész, táncos* vagy *dirigens* primär motorikus ingerének, emocionális impulzusainak kifejezője. Perifériás a *mozgás*, ha ezek csak másodlagosak. Primär motorikus impulzusok és gondolatélmény hiányában pl. a *kézírás* sincs úgy átszellemlülve, a betűk formája is merevebb és nagyobb, mint amennyit a mondanivaló vagy emóció intenzitása megkívánna. Hasonlóképen merev és esetlen minden *mozgás* és üres minden *póz*, mely primär motorikus impulzusok helyett külső megfontolások alapján jött létre avagy hiányzik belőle, vagy sokkal kisebb a hozzátartozó élménytartalom, mint amennyit kifejezni szeretne. A perifériás embernek azonban nemcsak *mozgása*, hanem egész életének összes megnyilvánulása üres pózok végtelen sorozata. Forma, külszín, eszmény és tett, mind sokkal nagyobb, intenzívebb

vagy egészen más nála, mint amit természetes lénye, egészséges idealizmusa, józan erkölcsisége vagy magasabbrendű szükségérzete különben diktálna.

Centrális és perifériás lehet minden *higiénia*, aszerint, hogy józan ösztönömet követem vagy kizárólag külső megfontolások alapján kényeztetem vagy elcsigázom magam. A természetes ember pl. azért alszik vagy eszik, mert álmos vagy éhes, de nem kizárólag azért, mert tekintet nélkül álmatlanságára és étvágytalanságára, itt az alvás vagy étkezés ideje, vagy mert a vitamint, kalóriát, tápanyagot vagy bármi mást tart előbbreválónak egészséges étvágyánál.

Az egyéniséghasadás, melyről a *pszichopatológia* sem mondja ki pontosan, hogy mely elemek válnak ketté, tulajdonképpen bizonyos lelki tartalmak, centrumok szétszakadása annak kifejezési formáitól, perifériáitól: a beszéd a gondolatától, a motorikus inger a mozgástól, a zenei élmény pl., kifejezésétől vagy a perifériás embernél általában a tett a meggyőződéstől, az eszme és törvény a valóságtól és élettől. A legtöbb lelki gátlásnak is a tartalom és kifejezés perifériás megfordítása az oka. A kifejezés lesz primär és a tartalom, ha egyáltalán nem marad el, secundär. Ahelyett hogy mindig a belső tartalom lenne a kiindulópont.

Az ember pl. centrális, ha előbb van valami *gondolata* és csak ezután óhajtja közölni. Perifériás azonban, ha bár semmi sem jutott az eszébe, de beszél, mert mondjuk, meg akarja törni a csendet. Így nemcsak a mindennapi beszéd különböző formái: „hogyan van“, „üdvözlöm“ „szép az idő“ stb., pótolhatják tartalmas mondanivalóinkat, hanem még a legnagyobb gondolat is frázissá, azaz tartalmatlan gondolatú üregesedhet olyanok számára, akik ezt meggyőződésük, megértésük vagy megvalósításuk tartalmával megtölteni nem tudják. Mindezen megfontolások azonban egyszersmind Ibsen hőseinek sajátos lelki világát is közelebb hozzák.

Miként gondolataink, úgy *érzéseink* is tartalmasak vagy üresek lehetnek. A szentimentális és pathetikus ember pl. gyakran alkalmaz mélyebb kifejezéseket, mint amilyen érzelemtartalom azokat áthatni tudja. Ezzel szemben Bernard Shaw és hívei nemcsak az ilyen üres, érzésnélküli pathos ellen foglalnak állást, hanem legtöbbször tartalmas érzelmeink ellen is, melynek magvas drámai feldolgozásában is csak értéktelen melodramát látnak.

Analog lehet centrális vagy perifériás minden *műveltség* vagy *tudás*. A legtöbb feladat, amivel pl. a diákoknak kell megbirkóznuk perifériás, ha nem a belső érdeklődés vagy mondanivaló, hanem a feladat elvégzésének külső szükségessége lesz

a primär. Az ilyen *pedagógia*, ahelyett, hogy a gyermek primär hajlamait helyezné magasabb eszmények szolgálatába, a cél és eszmény primatjából kiindulva, ehez akar a növendékben meg nem lévő képességeket és hajlamokat kiplántálni. Ilyen körülmények között a legtöbb elv és tudás is felhalmozódhat, mint Ibsen Ulrik Brendeljénél, anélkül, hogy az vérükké válna.

Centrális és perifériás lehet tehát minden *tudomány, művészet, vallás és erkölcs*. Perifériás pl. a *kategorikus imperativus*, mely Kant moralizmusának felsőbbrendű tévedése. Mert minden morál, mely nem belső jóérzésünk ordre du coeur-jéből, hanem kizárólag kívülről, a törvény iránti tiszteletből fakad, élettelen, magvatlan és üres. Mert aki hajlamát követve csak erkölcstelenségre képes, annak kizárólag a törvény iránti tiszteletből véghezvitt jócselekedete úgyis az erkölcs külső perifériáján marad és aki a jó teljesítésében semmit, sőt állandó kínt érez, annak jósága nem ér többet a fábólfaragott bábszínházkirályfik mesebeli jóságánál. Mitrovics, Neveléstudomány című munkájában a következőképen bírálja Kant moralizmusát: „A gyakorlati megvalósítás szempontjából kétségkívül nagy egyoldalúságot jelent Kant etikája.“ „Érzelmi kapcsolatok nélkül a legmagasabb etikai elvekből hiányzik a hajtóerő és a puszta észelvek alapján megkonstruált és mintegy *kívülről* belénklántalt többé-kevésbé idegen és messzefekvő erkölcsi elvet érzések nélkül, tehát *legbensőbb* énünk mintegy *kikerülésével* kell alkalmaznia a valóságra.“ Legbensőbb énünk ezen kikerülése az én terminológiám szerint az embert énje külső határára, azaz perifériájára juttatja.

Ibsen ezen perifériás felsőbbrendű tévedéseket, de nem általában az idealizmust ostorozza. Hiszen Michel Angelo, Shakespeare, Beethoven és maga Ibsen is élő tanúbizonyságul szolgáltak a tartalmas idealizmus létjogosultsága mellett. Drámáiból elsősorban az következik, hogy mindenhez, még a bűnhöz is, ha még oly alacsonyfokon is, de bizonyos *lelki tartalomra* van szükség, különben az ember még a pokolba se való, legfeljebb, mint Peer az olvasztókanálba, hogy mint egy rosszul sikerült gombot újröntsek. Minden mozdulatot, érzést, akaratot, minden legkisebb vagy legnagyobb tettet csak a benne rejlő érzelmi, erkölcsi vagy valóságtartalom szentesíthet. Ennek hiányában hiú minden törekvés, meddő minden akarat.

Ez az elv tehát, melyet *centrálisnak és perifériásnak* nevezek egészen általános jelentőségű, melyet Ibsen hősei csak egy karakterológiai vonatkozásban, az idealizmus mérhetetlen gazdagságában képviselnek. Azonban maga az idealizmus is lehet centrális, mikor valaki nem az életet csonkítja vagy dobja el az eszméért és minden valóságtartalom nélküli pusztá légvárat

tart kezei között, hanem felsőbbrendű valóságot. Ha az amit teszünk nem pusztán az eszméért történik, vagy a törvény iránti tiszteletből fakad, hanem ösztöneinkből, melynek magasabbrendű boldogságérzet a valódi kritériuma.

A Trónkövetelőknél Nikolas püspök és Skule között a következő párbeszéd folyik le:

Skule: „Egyre felelj nekem Tiszteletes Úr, de a tiszta igazat. Miért halad Hakon oly rendíthetetlenül előre az egyenes úton? Nem okosabb és nem is bátrabb, mint én vagyok!”

Nikolas: „Ki viszi a világon a legnagyobb cselekedetet véghez?”

Skule: „A legnagyobb ember.”

Nikolas: „De ki a legnagyobb ember?”

Skule: „A legbátrabb.”

Nikolas: „Így beszél a hadvezér. Egy pap azt mondaná a legnagyobb hívő; egy bölcs: — a legtapasztaltabb. De egyik sem az Skule. A legnagyobb ember a *legboldogabb* ember. A legboldogabb viszi véghez a legnagyobb tetteket — ő az, kit az idő követelményei lángpallosként ragadnak meg; oly gondolatot sugallanak, melynek horderejét maga sem képes felbecsülni. mégis oly útra vezérlik, melynek célját nem ismeri, ezen azonban halad, mert haladnia *kell*, míg népe örömujjongását hallja és tágranyilt szemével csodálattal látja, hogy nagy művet alkotott.”

Ibsennek ezen magáapillantása azonban nem az öncélú boldogság dicsőítése. Ebben nem lenne ethos. Első konzekvenciája, hogy törekvéseinket ne a meglévők megsemmisítésével és boldogságunk kiölésével kezdjük, hanem igyekezzünk hozzájárulni ahhoz, hogy erkölcsi cselekedeteinkbe még *sokkal több* lelki tartalmat tudjunk belevinni, mint bűneinkbe. Szomorú lenne, ha a boldogságra csak bűnözők lehetnének kiszemelve és minden néven nevezendő erkölcsiség és idealizmus csak a kinszenvedéssel lehetne azonos. Sőt ellenkezőleg: *minél magasabb nívójúak tetteink, a velejáró kielégülésnek is annál intenzívebbnek, magasabbrendűnek és centrálisabbnak kell lennie.* Az élet iránya tehát centripetális legyen, magas formákból magasabbrendű tartalmak felé haladjon.

A kizárólagos boldogság azonban épúgy nem lehet primär célja az életnek, mint a szenvedés sem. Mindkettő csak kritériuma a tartalmas vagy tartalmatlan életnek. A boldogság önmagában ugyanis még egoizmusra, erkölcstelenségre is vezethet. Nem is szólva arról, hogy a perifériás embernek még belső tartalmatlanságát is az álboldogság bizonyos érzete kísérheti. Hiszen Gregers úgy érzi, hogy nem hiába kergette halálba a kis

Hedviget. Nóra, Rosmer és Brand sincsenek minden erkölcsi kielégülés híjjával, mégis elbuknak és Stockmann akkor érzi magát a legerősebbnek, amikor valójában a leggyengébb.

Ibsen hősei ezért évezredekken át megújuló és meg nem oldott problémák ellentmondásaiba buknak bele: éljen az ember hedonista módjára az élvezeteknek, vagy győzze le önmagát? Térjen vissza Rousseauval a fonák természethez is, avagy fojtsa el vágyait és ezzel lelkét tegye beteggé? Szabadítsa fel Freud komplexumaival bűnös hajlamait, avagy kövesse Kant erkölcsi parancsait és a jót erkölcsi érzés nélkül, a törvény iránti pusztá tiszteletből vigye véghez? Hol vonjon határt? Faust kettős lelke küzd benne, mely a földhöz kötve a gyarlóság porával hinti be lelkét, ámde, ha magasba tör elveszti kapcsolatát az étellel. Ha magvas, akkor kicsinyes nyárspolgár marad, mi-helyt nagyvonalú, tartalmatlanná lesz és üres. Mit tegyünk? Válasszuk Branddal a minden vagy semmi negativizmusát, avagy elégedjünk meg a kompromisszumos középszerűség nyárspolgári megoldásával? Sem ez, sem az nem lehet kielégítő.

A válasz, csakis *felsőbbrendű lehetőségek* követésében található meg. Ezt nevezem én *magasabbfokú centralizmusnak: bennünk és külső körülményeinkben rejlő felsőbbrendű lehetőségekre való törekvést*. Felsőbbrendű lehetőség az egyedüli út, mely a természet és ellene küzdő morál, az élet és eszmény, a nyárspolgáriasság és nagyvonalúság közt a helyes irányt megmutatja. Nietzsche felsőbbrendű embere azonban, mint *minden ideál, az élet megvalósíthatatlan perifériáira is csábíthat, a realizmus viszont a nyárspolgári alacsonyabbrendűségbe taszít-hat. Felsőbbrendű lehetőség azonban kiküszöböli az idealizmus árnyoldalát, az elérhetetlent, helyébe téve a magvas lehetőséget és megtartja az idealizmus értékes oldalát, a felsőbbrendű-séget. Az idealizmustól tehát a fenköltiséget veszi kölcsön, anélkül, hogy elérhetetlen lenne*. Ilyen felsőbbrendű lehetőség, azonban végtelen gazdagságban állandóan felbukkan körülöttünk, csupán mi nem tudjuk észrevenni vagy értékelni, épen azért mert lehetőség. Az embernek ugyanis *az a tragédiája, hogy a legértéktelenebb lehetetlenséget is többre becsüli a legértékesebb lehetőségnél*. Tökéletességre való törekvésében annyira hozzászokik az akadályokhoz, hogy minden értéket az elérésére fordított küzdelem nagyságából akar megítélni. Minél lehetetlenebb valami, úgy hiszi, annál értékesebb; minél elérhetőbb, annál értéktelenebb. Ezért a perifériás ember a legkevesebbre azt becsüli, amije már megvan. Mert képtelen disztin-gválni az elérhető és elérhetetlen akadály között, vagy ölbetett kezekkel lesi a jószerencsét vagy teljességgel leküzdhetetlen akadályokon akar keresztülhatolni; ahelyett hogy leküzdhető

akadályok ellen harcolna. Nem veszi észre, hogy eszményeink elérését nem igénytelenségünk könnyíti meg, sem egészséges nagyravágyásunk teszi kilátástalanná, hanem bennünk és külső körülményeinkben rejlő áthidalhatatlan akadályok, illetve felsőbbrendű lehetőségek. Pedig ennek jelenlétében legtökéletesebb eszményeink megvalósítása is egyszerűbb a legszerényebb, reális kívánságnál.

Amíg azonban nem láttuk vagy nem szereztük meg felsőbbrendű lehetőségeinket, addig kénytelenek vagyunk visszatérni Rousseauval a természethez és az életet olyanak kell vennünk, amilyen. Mihelyt azonban a legkisebb lehetőség is felmerül aziránt, hogy a jó helyébe tökéletesebbet tegyünk, azonnal felléphet Kant kategórikus imperativusa, vagy Brand idealizmusa, de csakis és kizárólag addig, míg az erkölcsi törvények, a lét ezen morális perifériái, lelkünk legmélyebb alaptermészetévé nem centralizálódtak. Mert minden morál, tudomány, vallás vagy erkölcsi törvény, melyet sem lelkületemben, sem életkörülményemben rejlő lehetőségeim követni vagy befogadni nem képes, az önámítás üres és perifériás álbirtoklása, mely sohasem lesz énem valódi tartalma, csupán külső váza. Ilyformán *hiába vannak eszmei szándékaink, ha koturmusként járunk rajtuk és nem tudunk általuk valóban nagyra is nőni:*

„Setz' dir Perücken auf von Millionen Locken,
Setz' deinen Fuss auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer, was du bist.“

Az ibsenizmus végső konklúziója tehát, hogy minden idealizmusnak kizárólag csak addig van létjogosultsága, míg eseményeink élettartalmat és felsőbbrendű lehetőséget is jelentenek. Nagy célkitűzéseinket sohasem a pusztá eszmény nagysága szabja meg. Ez még a velejáró kielégülésben is legfeljebb csak elméleti értékű. Hanem az ideálok értékét elsősorban az a lelki, erkölcsi vagy valóság tartalom adja meg, melyet eszményeinkbe bele tudunk vinni és az a kapacitás szabja meg, mellyel a nagy gondolat lépést tud tartani az élet követő erejével, hogy ilyen felsőbbrendű lehetőségek megvalósításával, minél kevesebb élet áldozata árán, minél több ember élete lehessen tartalmában szebb, nemesebb és valóban felsőbbrendű.

Erdős László dr.

SZEMLE - KÖNYVISMERTETÉS

ADALÉKOK EGY VERSESZTÉTIKAHOZ

I.

(Fogalmak tisztázása.)

Anyag, forma; tartalom, küllem.

A művészetek körében közkeletű fogalompár az *anyag-forma*. Tudjuk, hogy nincsen anyag forma nélkül s a „formátlan“-nak minősített tárgyak is bírnak formával, legfeljebb szép-érzékünknek ellenszenves, rút formával. Anyag és forma tehát elválaszthatatlanok és együtt alkotják — helyesebben: adják — az érzékelhető, tárgyi valóságot. Az *anyag* mivolta nem problematikus; akár hang, akár pl. kő, mindenképen fizikai képződmény, a tudomány mai állása szerint tehát hullámrezgés. De mi az anyagtól elvonatkoztatott forma? Megfogható, érzékelhető valami-e? Ha végigsímítjuk egy szobor vonalát, vajjon a formát símitottuk-e végig? Nyilván nem, hanem az anyagot. A formát legfeljebb csak a mozgás hullámvonalából éreztük ki. Mi a *forma* tehát? Az a magasabb elv, amely szerint az anyag elrendeződik. Elv és nem megfogható tárgyi valóság. Nem helyes tehát, ha valamely műalkotásra azt mondjuk, hogy anyagból és formából áll. Az csak anyagból „áll“, csakhogy megformált, azaz elv szerint elrendezett anyagból. Ezt az elrendezettséget azonban nem lehet a mű egyik alkotótényezőjeként az anyag mellé koordinálni. Legfeljebb azt mondhatjuk, hogy a műalkotásnak anyaga és formája *van*: anyaga a műnek és formája az anyagnak. Anyag és forma tehát nem mellé-, hanem alárendelt viszonyban vannak jelen a műben. A forma van az anyagért s nem az anyag a formáért. Különösen áll ez, ha mint tárgyi valóságot, metafizikai szempontból vizsgáljuk a művet. Esztétikailag tekintve ugyan azt, ha a forma adott, nyers anyagot rendez műalkotássá, az értékelésben vezető szerepet tölt be. Vajjon ez azt jelenti-e, hogy a *forma* esztétikai szempont-

ból előbbrevaló, mint a *tartalom*? Nem, mert az anyag nem egyértelmű a tartalommal. A forma az anyagot alakítja műalkotássá s nem a tartalmat, tehát csak az anyagnál értékesebb olykor s nem a tartalomnál. Tartalom és forma nem iker fogalmak, miként ez a köztudatban él. A forma csakis az anyaggal alkot egy fogalompart. A tartalom, mint alább látni fogjuk, már önmaga is formált anyag, tehát nem a műalkotás homogén eleme többé, mint az anyag és a forma. Ikerpárja is tehát csak egy olyan fogalom lehet, amelyet anyag és forma vegyüléke képez, amely szintúgy *megformált anyag*, mint a tartalom. Ez pedig a műalkotás külső megjelenése; az, amit közönségesen — de helytelenül — „formá”-nak szoktunk mondani s amit egy ellenszenves hangzású szóval, de helyesen „küllem”-nek kellene neveznünk. *Tartalom* és *küllem* tehát az összetartozó ikerfogalmak, amelyek mindegyike már külön-külön megformált anyagot, azaz műalkotást jelent. A *tartalom* a még ki nem fejezett, elgondolt mű, amelynek anyaga az „idea” (a költészetben a „tárgy”) s formája a szerkezet („belső forma”). A *küllem* maga a kifejezés, mint önálló műalkotás, melynek anyaga a tulajdonképeni fizikai anyag: a kő, a bronz stb. (építészet, szobrászat), a szín (festészet), a hang (zene) és a nyelv (költészet); formája pedig a vetületek (építészet), a konturok (szobrászat), a rajz (festészet), a témafűzés (zene) és a versforma (költészet).¹ A tartalom, meg a küllem tehát önnagában egy-egy műalkotás, melyek együtt adják a kész, érzékelhető művet. A tartalmi műalkotást a küllem műalkotása közli velünk. Mi csak annyit és úgy ismerünk meg a tartalom műalkotásából, amennyit és ahogyan a küllem műalkotása tudunkra ad. Ha az utóbbi hiányosan közli az előbbit, az összhatás homályos lesz, ha hiánytalanul, de hibás modorban, a kész mű zavaros és bántó hatást kelt. (Stilustalan.) A küllemre már fenntartás nélkül vonatkozik az, amit az anyaggal kapcsolatban a formára mondtunk: a küllem első sorban a tartalomért van, rendeltetése a tartalmi műalkotásnak hű és minél teljesebb megérzékítése, tehát az értékelésben is e szempontok lesznek a döntőek. A küllemnek a tartalommal tökéletesen harmonizálnia kell ahhoz, hogy remekmű jöhessen létre. (Ezt nevezi Csokonai V. Mihály Daykának a verscit bíráló levelében *esztétikai megegyezésnek*.²)

¹ A prózai „küllem” formális eleme egészen elenyésző, épp ezért a prózai kifejezés, mint műalkotás a legkevésbé művészi.

² „A Cadentiás... Verseken is szintúgy megkívántatik, mint a régi Görög és Római formájú Versnemekben az, hogy a Poémának belső természetével *Aestheticai megegyezése* legyen a Versificatiós külső-nek.”

II.

(Konzekvenciák)

A vers elmélete

Rátérve tulajdonképeni vizsgálódási körünkre, induljunk ki az eddig megállapítottakból: a műalkotásnak van tartalma és külleme (megjelenése), a tartalomban is és a küllemben is van anyag és forma. Ha ezeknek a megállapításoknak a konzekvenciáit le akarjuk vonni a költészetre vonatkozólag, szükségesnek mutatkozik a felülvizsgált fogalmakat előbb a köztudatban élő kifejezésekkel ruházni fel. Így első sorban a *tartalom* párjaként visszatérünk a konzekvenciális „formára“, azzal a megjegyzéssel, hogy e viszonylatban nem filozófiai értelmezés szerint használjuk a szót, tehát nem alakító elvet értünk alatta, hanem külső megjelenést: küllemet. Továbbá anyag helyett — melynek tartalmi jellege tagadhatatlan — tartalmat fogunk mondani s így a tartalom tartalmát (anyagát) *sajátnemű tartalom*-nak, a forma tartalmát (anyagát) *sajátos tartalom*-nak, a forma (küllem) formáját *sajátnemű formának* és a tartalom formáját *sajátos formá*-nak nevezve, az előző fejezet megállapításait immár rávonatkoztathatjuk a költészetre és kimondhatjuk, hogy a költői műnek van tartalma és formája, a tartalomban van sajátmű tartalom és sajátos forma, s a formában van sajátmű forma és sajátos tartalom. A sajátos forma a „tartalom“ műalkotásának a formája s így a formához (értsd: küllemhez) viszonyítva tartalom, a sajátos tartalom pedig a „forma“ (értsd: küllem) műalkotásának tartalma, a tartalomhoz képest tehát forma.

A tartalom sajátos formája — láttuk az előző fejezetben — az aranyjánosi „belső forma“: a *szerkezet*. Ez az az alakító elv, amely a nyers anyagot (a „tárgy“-at) szervesen műalkotássá („tartalom“) formálja. A forma (küllem) sajátos tartalma pedig a *kifejezés* (stílus). Ez a versnek az az eleme, mely a tartalom befolyásolása nélkül változtatható, tehát a tartalommal szemben forma, másrészt individuális értelemmel bír, a normatív, generalizáló formához viszonyítva tehát tartalomszerű. (A „tartalom“-nak, mint metafizikai fogalomnak főjegye az individualitás.) A kifejezés azonban nem más, mint szavakba öntés; a forma sajátos tartalma tehát a kifejezés, azaz a *szó*.

A *szó* egyrészt tartalom, másrészt forma: mint fogalom tartalom s mint hangidom forma. Kifejezésbeli szerepe is kettős tehát: egyrészt mint jelentés szolgál a stílus eleméül, másrészt mint hangkép. A szónak, mint jelentésnek versbeli vizsgálata a gondolat (tartalom) kifejezésének mikéntjére derít fényt — ez a tulajdonképeni stílusvizsgálat: a képes kifejezésnek, hason-

latok, jelzők, jelzős összetételek stb. vizsgálata, — míg a szónak, mint hangzó alakulatnak tekintetbe vétele a kifejezés tisztán zenei (dallam és hangszínbeli) jellegét kíséri figyelemmel. E két vizsgálati szempont mellé csatlakozik, illetőleg közéjük ékelődik még egy harmadik is. A szavak értelemmel bíró egymásutánja ugyanis szöveg, s mint ilyen alá van vetve azon nyelv törvényeinek, amelyből vétetett: nyelvi vizsgálat tárgyát is képezheti tehát.

A szó önmagában tekintve tartalmi jellegű: a fogalomért van s nem a hangért, de versben állva a hangja formai jelentőséget nyer (dallam, szín), sőt a fogalom is, versbeli elhelyezésével, gyakran formai szerepet is játszik. (Pl. a gondolat-ritmusban.) Ismeretes a szavak helyzeti energiájának „súlyának“ — tervszerű kihasználása s az ebből fakadó tisztán formai hatások tudatos kiaknázására való törekvés a szimbolisták költészetében. (Ady, Kosztolányi.)

A szó formája a hangidom, másrészt viszont az értelem hordozója s attól elválaszthatatlan. Míg egy vers tartalma változott formában — pl. prózában — is változatlan marad, addig a szó jelentése szigorúan hangzáshoz kötött. Tartalma és formája között tehát szükségszerű és állandó kapcsolat van, úgyhogy ha valamely szó formáját — hangképét — idézzük, önkénytelenül és szükségszerűleg idézzük ezzel a tartalmat — fogalmat — is; nem úgy, mint pl. az időmértékes verseknél, ahol a forma a tartalom egyidejű jelentkezése nélkül is idézhető. (Épp ezért a sajátnemű forma a versforma — technika, — mely teljesen függetleníthető a tartalomtól.³) Tehát a szó a forma sajátos tar-

³ A tartalomtól igen, de nem az nyagtól! A versforma filozófiai értelemben vett forma (alakító elv) s így önmagában nem érzékelhető, csakis anyagon. Az üres skandálásban is anyagon ábrázoljuk a formát: hangon. A fogalommentes zenei hangot rendezzük a forma-elvnek megfelelő hosszúsági és erősségi viszonylatokban.

talma, épp azért, mivel mint hangkép elválaszthatatlan a fogalomtól s így értelmet hordoz magán. (Egyébként a sajátnemű formához, a technikához viszonyítva, mint pusztán hang is tartalmi jellegű, amennyiben anyag és kitölti a versforma üres schémáját.)

Eddigi vizsgálódásaink eredményeként leszögezhetjük a következőket: a versnek van tartalma és formája, a tartalomban van sajátnemű tartalom (idea) és sajátos forma (szerkezet), míg a formában van sajátnemű forma (versforma) és sajátos tartalom (kifejezés). Felállíthatunk tehát egy költészettani struktúrát.

VERSELMÉLET

I. Tartalomtan.

1. Ideológia.

(A saj. nemű tartalom:
az „idea” tana.)

2. Poétika.

(A saj. forma: a belső
forma tana, vagyis műfaja.)

II. Formatan.

1. Verstan.

(A saj. nemű forma: a
versforma tana.)

2. Stilisztika.

(A saj. tartalom: a kife-
jezés tana.)

A Tartalomtant nevezhetjük Verslogikának, a Formatant (helyesebben: Küllemtant) Versesztétikának. A Verstan, mint saját-nemű formatan semmi tartalomszerűséget nem árul el és természetszerűleg három alcsoportra oszlik: 1. Ritmustan (ritmika), 2. Rímtan, 3. Strófatan. A Stilisztika, mint sajátos tartalomtan, melynek vizsgálódási köre a forma (küllem) birodalmából adódik, de a saját-nemű formatanhoz viszonyítva tartalomszerű jelleggel bír: a Stilisztika alcsoportjaiban már megkülönböztetünk tartalomszerűt, tartalomformaszerűt és formaszerűt: 1. Képtan (a nyelverő tana), 2. Nyelvtan (a nyelvtisztség tana), 3. Hangtan (a nyelvdallamosság és a hangzás tana). Ez a felosztás természetesen nem jelenti azt, hogy pl. a Hangtan saját-neműleg formaszerű s így a Verstanban volna a helye; hiszen annak elvont schematizmusával szemben — mint már említettem — a hang, minden jelentéstani vonatkozástól eltekintve is, mint ürt kitöltő anyag, tartalmi jelleggel bír. A Képtannal szemben viszont relative formaszerű, hiszen amaz a kifejezés (a szó) jelentésbeli oldalával foglalkozik, ez pedig pusztán külső zenei hangképével. A nyelvi vizsgálat, mely az individuális jelentésű alakulatot (szó) a generalizáló törvényszerűségek szemszögéből tekinti, a kettő között áll: anyagában tartalomszerű, de módszereiben formális.

Így tehát a versesztétika kebelén belül fokozatot állapíthatunk meg, mely fokozat a formatan tudományágainak tartalomtanhoz való fokozatos közeledését jelzi: abszolút (saját-nemű) formatan a Verstan, relativ formatan a Stilisztika; ennek körében a leginkább formaszerű a Hangtan, kevésbé formaszerű a Nyelvtan s a legtartalomszerűbb a Képtan, mely a képes beszéd struktúráját: a hasonlatok, metaforák, metonymiák, szimbólumok stb. rendszerét vizsgálja s így már jelentéssel dolgozik.

Mindehez még annyit fűzhetünk hozzá, hogy a relatív formatudomány: a Stiliztika három alosztálya külön-külön, a költészet három műnemének: a drámának, az epikának és a lírának a stílusában nyer primér fontosságot. A verses dráma, mint akaratilag polarizált műfaj, a dikció erejére fekteti a fősúlyt s ezt a képek és hasonlatok szemléletességével, a szavak súlyával éri el (Képtan), az epika, mint értelmi műfaj, a nyelv világosságára, tisztaságára ügyel (Nyelvtan), s a líra, mint az érzelem műfaja, a nyelv zengzetességére, zeneiségére törekszik (Hangtan).⁴ E felosztás egyúttal megállapítja a három alosztály rangsorát: miként a dráma a legmagasabb költői műfaj, úgy a Képtan a Stiliztika legfontosabb része. Utána következik az epikának megfelelő Nyelvtan s végül a lírával párhuzamos Hangtan.

Felállíthatjuk tehát a Verselmélet teljes struktúráját:

VERSELMÉLET.

A) *Tartalomtan* (Verslogika).

- | | |
|-------------------------------------|-----------------------------------|
| a) <i>Ideológia.</i>
(Tárgytan.) | b) <i>Poétika.</i>
(Műfajtan.) |
|-------------------------------------|-----------------------------------|

B) *Formatan* (Versesztétika).

- | | |
|--------------------|-----------------------|
| a) <i>Verstan.</i> | b) <i>Stiliztika.</i> |
| 1. Ritmustan; | 1. Képtan; |
| 2. Rímtan; | 2. Nyelvtan; |
| 3. Strófatan. | 3. Hangtan. |

Művészet és zsenialitás.

Anyag és forma a valóság két komponense. Az anyag, amennyiben újszerű: zseniális, a forma, amennyiben szép: művészi. A „zseniális“ és „művészi“ egymásnak megfelelő, paralel fogalmak tehát, melyek a valóság egy-egy komponensében az átlagon felüliséget: az értékességet jelzik. Az anyag kritériuma a tartalmiság, ebből következőleg minden, ami valamely alkotásban a tartalom szerepét tölti be, anyagnak (az illető alkotmányának) tekinthető. Így a költői mű tartalmának, mint önálló műalkotásnak az anyaga a „tárgy“ (a sajátmű tartalom), míg ellenben az egész műalkotás „anyaga“ maga a tartalom, habár — mint fentebb láttuk — formai elem is van benne. Valamely költői alkotás akkor zseniális tehát, ha tartalma újszerű s akkor művészi, ha a formája szép. Lehet egy tértékes mű zse-

niális, anélkül hogy művészi volna (pl. Petőfinek „Az apostol“ c. költői elbeszélése) s lehet viszont művészi, anélkül hogy zseniális volna (pl. a népdalok). Ha azonban a tartalmat és a formát külön-külön tekintjük, mint önálló alkotásokat, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a tartalom is lehet művészi, ha formája, a szerkezet, szép (azaz értékes) és a forma is lehet zseniális, ha anyaga, a kifejezés, újszerű. Gyakorlati példákon illusztrálva: a „Toldi“ tartalma értékes, mert bár nem új (mondán alapszik), de szerkezete művészi s a „János vitéz“ formája zseniális, mert — ha ritmusa helyenként nehézkes is — stílusa újszerű. Mindebből az következik, hogy — ismét az egész művet tekintve — zseniálisnak mondható egy munka akkor is, ha tárgya nem újszerű, de szerkezete tökéletesen szép (mert tartalma így is értékes), s művészi egy költemény akkor is, ha ritmusa ingadozó, de stílusa egyéni (mert formája így is kiváló). Legfeljebb azt a megkülönböztetést tehetjük, hogy tárgyban — azaz sajátmű tartalomban — újat adó költőt sajátműleg zseniálisnak ítélünk a szerkesztésben kiváló sajátos lángeszekkel szemben, míg a technikában (sajátmű forma) remeklő költőket sajátműleg művészi alkatoknak tartjuk a kifejezésben újszerű sajátos művészi egyéniségekkel szemben. E szerint Arany János sajátmű művész és sajátos lángész, míg Petőfi Sándor sajátmű lángész és sajátos művész. Ez a megjelölés híven tükrözi a két költőirás egyéni polaritását és mélyen bevilágít munkásságuk egymást kiegészítő kettősségének titkaiba. A művészetek története azt mutatja, hogy az u. n. „vad zseni“-k (faragatlan, művészietlen lángeszek) igen ritkák, szintúgy a nagy művészek többnyire nagy, vagy legalább is az átlagnál értékesebb szellemek is. Ha most az imént felállított verselméleti rendszerünket kapcsolatba akarjuk hozni az irodalomtörténeti vizsgálat tárgyát képező költő-egyénségekkel, csak arra kell utalnunk, hogy a zseni különösen tartalomban kiváló, s így munkásságának vizsgálatára a Tartalomtudomány (Verslogika) szolgál, míg a művész elsősorban formában nagy s így munkásságának méltatása a Formatudomány (Versesztétika) feladata — s ezzel az elméletet máris a gyakorlat szolgálatába állítottuk.

Elek István dr.

TÉRSZEMLELET ÉS IDŐÉRZÉS A FESTŐMŰVÉSZETBEN

Hildebrand, a szobrász, a képzőművészeti forma problémáiról szóló kitűnő könyvében a következőket írja: „A festő számára a látási képzetek adják az ábrázolás szellemi anyagát. Mégis, amennyiben formaképzetre kell ezeknek ösztönözniök,

egy feladata van a művésznek: úgy ábrázolni valamely felületi képet, hogy mi teljes formaképzetet nyerjünk a tárgyról. Erre csak úgy képes, hogy megvizsgál minden látóbenyomást plasztikai ösztönzőerőit illetően, erre a célra alkalmazza és alakítja azokat.“

A térszemléletben találkozó látási és tapintási percepciók alkalmazására vonatkozik ez a megállapítás. Bizonyos, hogy a mindennapi életben szerepetjátszó gyakorlati térszemlélet, amely állandóan csak az érzéki térről vesz tudomást, minden időben azonos volt. Ez a bizonyosság elválasztható attól a kérdéstől, hogy ez a szemlélet velünk született-e, vagy pedig az egymásra-következő tapasztalatok eredménye.

A művészi elképzelés azonban függetlenebb a pszichofizikai térszemlélet állandóságától, mint Hildebrand gondolja; ez a képzelet minden időben önállóan alakította a térérzetek nyersanyagát. A térélképzelés olyan problémája a művészetnek, amelyről leolvasható közvetve a korszak stílusának valamenyi jegye. Azok a korok, amikor a tompultabb valóságérzékeléssel párhuzamosan az ideografikus művészet vált uralkodóvá, a pseudo-perspektivikus, az u. n. parataktikus (nem-perspektivikus), vagy a tér folytonosságát felbontó, sőt annak egyik dimenzióját teljesen megszüntető ábrázolás nem a hibás, fejletlen vagy részleges térszemléletből alakult.

Az érzéki térről szerzett benyomások minden tárgyias művészetnek az életfeltételét képezik. Az érzéki tér — terjedtségnek az észrevétele — nem vezet a tér fogalmának a megismeréséhez. A terjedtség észrevétele főleg lélektani kérdés; érzékeink észreveszik a testek tulajdonságait és velük együtt a teret. A tér abszolút valóságának és valóságos természetének az esztétikai problémák megoldásánál nem kell túl nagy fontosságot tulajdonítanunk.

A velünk született vagy tapasztalati úton megszerzett térérzetek kérdését az esztétika szintén kikerülheti. A térábrázolás problémáinak vizsgálata mindazonáltal mintha a térszemlélet empirikus elméletének kedvezne inkább. A klasszikus empirizmus szerint az ismeret formái determinálják a jelenségvilágot. Eredeti térérzeteink nincsenek, az érzetek egymásrakövetkezéséből, összetevődéséből alakul ki tapasztalati úton a térszemlélet. A nativizmus „velünk született“ térszemléletéből nehezen vezethetők le a korok művészi térszerkesztésének stílusjegyei.

De a nativ térszemlélet hívei is elfogadják általában a térszemlélet tökéletesedésének lehetőségét. A stíluskritikai kérdések megoldásához ennyi valóban elegendő. Ezeknek a tökéletesedési fokozatoknak a hiányában nehezen értelmezhetnők a primitív, az absztrakt vagy az emlékképszerű ábrázolás síkra redukált vagy successzív (nem egyidejű emlékképeken alapuló)

térszerkesztését. Az impresszionista festészet mellőzi azokat a formai jegyeket, amelyeket a tapintási percepció vegyített a tiszta látványszerűségbe, de hangsúlyozza a tiszta látási képzeteknek azokat az elemeit, melyek — mint a valór, a levegő-perspektíva — csak közvetve, a tapasztalás révén utalnak a térre. A középkori művészet síkszerűségéből sem hiányzik a valóságos vagy szimbolikus utalás a teljes térképzetekre. Az aranyalap transzcendens teret jelképez; a teret ábrázoló vonalszerkezet parataktikus rendje pedig a különböző időben keletkezett emlékképeknek, mint össze nem függő térszervezeteknek laza összeillesztéséből származik.

Az őseberábrázolások és a természeti népek művészi kísérletei is erősen át vannak szöve azokkal az elemekkel, melyek nemcsak láthatóra, hanem a kitapinthatóra is vonatkoznak. A vonal maga, amikor a viszonylag természethű formákat követi, a végigtapintás mozdulatából ered; a tiszta látás színei-foltjai között idegen elem.

A gyermekrajzok túlnyomó vonalas jellegéből már a térszemlélet meginduló fejlődésére lehet következtetni; az azonban külön világ, mert itt valóban az infantilis térképzetekkel találkozunk. Minden egyéb ábrázolás, amennyiben nem a teljes térszemléletből származik, pusztán emlékezés a térszemlélet primitívebb formáira.

A háromdimenziós tér teljes megsemmisülésére, tehát a valóban síkszerű ábrázolásra a közelmúlt évtizedek absztrakt művészetének szélsőségeiben — főleg Kandinszkij és Picasso egyes műveiben — találunk példát. Ez a művészet mellőzi a térben elhelyezkedő tárgyak által kínált témákat, „új összeségeket alkot, még pedig nem a vizuális valóságból, hanem teljesen a művész által teremtett elemekkel“ — mondja elméletének egy kiváló ismerője. Témakörébe csak az eszméleti állapot tényezői tartoznak: érzelmek, emlékek, belső érzetek. Képszerű létük ezeknek nincs, csak virtuálisan élnek. Térről vagy terjedtségről az eszméleti állapot tartamosságában nem eshetik szó. Térszerűséget csak az ábrázolás kölcsönöz az eszméleti tényezőknek, amikor a figyelem kiválasztja, körülhatárolja és amikor a síkszerű ábrázolás szimbolumaiba fejtí. Maga a szimbolumokba-fejtés lehetősége — mint Bergson megállapítja — a „homogén tér“ intuícióját tételezi föl.* Ábrázolni annyi, mint az eszméleti állapot tartamosságában egy csoportot kijelölni, körülhatárolni. Az érzetek és érzelmek egy sokaságának ez a kiemelése, mint minden sokszorosság, a homogén tér fogalmát elegyíti a tartamossággal, a színek, vonalak, foltok szimbolumaiba fejtése pedig a „heterogén valóságba“, az érzéki minőségek világába tölja

* Bergson: Idő és szabadság.

át az eredetileg tiszta időben játszódó folyamatot. Az érzéki minőségek világába — az érzéki térbe — azonban csak az ábrázolás ténye által jut; a terjedtség észrevételére — ellentétben a tárgyias művészettel — a témának semilyen eleme sem utal. Ha szerepel is a vonal, ennek nincsen összefüggése a tapintási percepciókkal, csak ritmusos, zenei sugalmazásával hat.

A művészet tehát mindég a teret helyettesíti a tiszta idő helyébe; arra mintegy emlékeztet csupán. A pillanat szuggesztíójával a tiszta látványszerűség principiumán alapuló impresszionizmus szolgál. Az a művészet, amely a tapintási percepciók tapasztalásával egészíti ki ismerettárát, már nem nyújthatja az egyidejűségen alapuló pillanatnyiség impresszióját. A látási és tapintási érzetek egymásrakövetkezők, egymásutániak, ha a térszerkesztés egységes térrel keretezi is a különidejű képzeteket. Ebben a tekintetben a renaissance-művészet, bár fejlődési fokozat, de nem gyökeres ellentéte a parataktikus térszerkezetű festészetnek. A késő-antik u. n. „kontinuáló” ábrázolás kísérletet sem tesz, hogy egységes térbe szorítsa a különidejű eseményeket, hanem folyamatosan, mintegy szalagszerűen vetíti elénk az események egymásutániságát; a primitív időérzésből származó gondolat ez, mely az állandóan jelenben minősülő tartamot akarja realizálni. Az egységes térszerkezetbe zárt esemény ábrázolásának a kísérlete, amely mintegy keretezhető és kiemelhető az időbeli előzmények és következmények sorából, már a térbevetített időérzés, az idő érzékelésének a kultúremberre jellemző formája, aki a tartam érzését állandóan a tér tulajdonságaival elegyíti. Az őseMBER-ábrázolás sohasem valamely keretezhető sík területbe kényszerített kompozíció; ellenkezőleg; elhagyhatók belőle részletek, vagy hozzáilleszthető újabb rajzolat; bármeddig növelhető az ábrázolások sora, de sohasem válik kompozícióvá. A kontinuáló ábrázolás elve itt már adva van. A középkori művészetben általános, de a renaissance-ban is gyakori a különidejű események sűrítése — pl. egy szent életének több eseménye egyetlen képen ábrázolva — ami a kontinuáló ábrázolási mód csökevénye.

A teljes ellentét az impresszionizmus, amely az összekeveredő és egymáshozható percepciók különmeműségének kiküszöbölésével megvalósította az egyidejűséget. Míg a renaissance művészettel rokon minden festészet, mely a festői elemek mellett a szobrászi formát is hangsúlyozza, addig az impresszionizmus valór-festésével párhuzambaállítható minden tiszta szín-, fény- és tónusfestés.

A pillanatnyiságot és különidejűséget sugalmazó művészetek mellett végül ismét az absztrakt művészetet kell megemlítenünk, amelynek témái a nem képszerű, hanem virtuálisan élő emlékek, az eszméleti állapot tartamosságában elhelyezkedő

érzetek és érzelmek, az ábrázolás szimbolumaiba fejtve is emlékeztetnek magára a tartamosságra, az érzetek és érzelmek minőségi egymásutánjára, bármennyire ábrázolhatatlan is a tartamosság.

Sebesi Ferenc

MAGYAR LIRA — MAGYAR VERSKRITIKA

(Utóhang Babits Mihály verskötetéhez)

Hányféle magyar vers van?

Ebből a kérdésből féligmeddig következik a másik: hányféle magyar költő van?

A felelet könnyű. Minden nagy magyar költő külön egyéniség; magyar vers annyiféle van, ahány nagy költőnk. A modern kutató legfeljebb azt jegyezheti még meg, hogy a magyar szellem tipikus jegyei szerint ezeket a nagyokat mégis csoportonként rokonság fűzi egymáshoz és verseikben is vissza-visszatér két-három esztétikai alaptípus. — Ha azonban a fenti két kérdést irodalomtudományunknak és kritikánknak adom fel, meglepő választ kapok. Hosszas harcok után addig már eljutott irodalmi kritikánk, hogy ne mérjen minden nagyságot egyetlen — készenkapott — mércével; lírai verset azonban — legalábbis valóságos bíráló gyakorlatában — még mindig csak egyfélének ismer. Ha a költőről magáról ír, már tud különbséget tenni és különbséget megérteni, de ha a versről szól, szempontjai mindenfajta versnél ugyanazok.

Igaz, hogy ezeket a szempontokat nagy példák évszázados nyomása véste a köztudatba. Lehet, hogy már Balassival elkezdődött ez a nyomás, Csokonaival mindenesetre, a döntő erőt azonban Petőfitől kapta. Petőfi óta ma is még csak az számít a konzervatív kritika szemében sikerült lírai versnek, ami tiszta pszichikum módjára megérthető. E felfogás szerint a lírai vers elsősorban pszichikai tény: alapja konkrét, önmagában megálló egyszeri lelki mozgalom, amelyet épen a lelkeség általános törvényei szerint kell megérteni és értékelni. Ebben a pszichológizmusban szenved egész tankönyv-poétikánk: a dal hangulatot, az óda szenvedélyt vagy emelkedett érzelmet, a rapszódia indulatot, az elégia fájdalmas érzést, de mindegyik épen a konkrét érzelem valamilyen fajtáját fejezi ki. A verskritikát tehát tisztán pszichikus szempontok diktálják. A vers legyen érzelmi tartalom szempontjából egységes, felépítésében kövesse híven az élmény valóságos lefolyását s főleg pedig legyen könnyen átérthető. A konzervatív kritika lelkeségen csakis átértett lel-

kiséget ért, olyant, amelyben minden pszichikum főtörvényei: a motívumok tisztán felismerhetők; a lírai versnek is magában kell hordania az élmény bármilyen hullámzásában a motivációnak ezt az evidenciáját. Nyelv, ritmus, képanyag mind az aktuális lelki folyamat megrögzítésének szolgálatában áll s csak hellyel-közzel merészkedhet önálló esztétikai szereplésre. A pszichikum síkja természetesen megszabja az értékelés elveit is. A vers értékét az érzés „őszintesége“ vagy „igazsága“ dönti el. Természetes, hogy ami a versben az átlag-psziché szempontjából túlzásnak látszik vagy a motívumok kapcsolódásából meg nem érthető, az már mindjárt a póz, a hamisság jelzőjét kapja; ahol pedig más, nem-pszichikus tényezők miatt a vers a pszichikumot túlrázza vagy mondanivalóját inkább burkolja, mint feltárja, ott részint az „őszinteség“, részint a „közvetlenség“ és „egyszerűség“ nevében jár ki a megrovás. Ma is még, ha átlagkritikát olvasunk, egyéni sejtéseken kívül csak az említett szempontok azok, amelyekkel találkozunk, akár ráillenek az illető költőre, akár nem.

Ez annyit jelent, hogy kritikai irodalmunk még ma is tánakstalanul áll minden olyan költeménnyel szemben, amely a pszichikum síkjáról meg nem érthető. Gondolok megint iskolakönyveinkre: hogy kerülgetik a színvallást és mennyi lapos frázist hordanak össze olyankor, amikor egy Berzsenyit vagy Vörösmartyt kellene fejtegetniök, Adyról nem is szólva. A nagyközönség ebben a tekintetben már határozottan előbbrevan. Modern költők és előadók, modern folyóiratok — nem utolsósorban épen a Nyugat — lassan ránevelték egy másfajta magyar líraiságnak, ha nem is mindig tudatos megértésére, de legalábbis ösztönös megsejtésére. Ezt a líraiságot én metafizikainak nevezem, mert alapját metafizikai élmények adják. Igaz, hogy ezek az élmények is a lélemben játszódnak le s ennyiben a lélektan szemével is nézhetők, tisztán azonban erről a síkról soha meg nem érthetők, mert nem pusztán tudatjelenségek. Sok minden zajlik az emberi tudatban, aminek mélyebb gyökere van s a tudatból magából meg nem fogható. A metafizikai élmény is így mutat túl a tudaton; más a lefolyása, más a belső törvénye, mint a tiszta tudatélménynek. Valamely kívülálló metafizikai hatalom s az én drámájáról van benne szó s ennek megvan a maga dinamikája, amelyet most bővebben nem fejthetek ki. Ha Berzsenyi egy versét meg akarom érteni, nem elég érzelmekről vagy hangulatokról beszélnem: meg kell mondanom azt is, hogy van Berzsenyinek néhány metafizikai őselménye (az én szentsége, a világ irrealitása) s verseiben egy különös lelki technikát és esztétikai dinamikát fejleszt ki, hogy

épen a közömbös, szürke tudatiságból kiemelkedjék s ennek a metafizikumnak a szférájába jusson. (Bővebben Berzsényi-tanulmányomban, Válasz, 1935 febr.) Természetes, hogy ez a tartalom más belső formát, más nyelvet, más képanyagot kíván meg. A kifejezés nem lesz „közvetlen“ — Berzsényi, Ady alig közvetlenek. — nem lesz „őszinte“, mert a romantikus költő burkolja lelkét (Ady szimbolizmusa, Berzsényi klasszikus alcája) s a verset nem a konkrét élmény belső motivációja, hanem a metafizikummal való érintkezés dinamikája fűzi egy-egybe, ahogy pl. ezt a dinamikát a Berzsényi-féle *Jámborság és Középszer* majdnem kézzelfoghatóan mutatja.

Ismétlem, a nagyközönség már legalább eljutott odáig, hogy ezt a másfajta líraiságot is élvezni tudja. Az irodalmi kritika, ha élvezi is talán, érteni nem érti s ha érteni akarja, olyan fogalmakhoz nyul, amelyek rá nem alkalmazhatók. Úgy érzem azonban, hogy a magyar líra nem merül ki ebben a két lehetőségben; viszont mind a közönség, mind a kritika egyformán nem tud mit kezdeni még ma sem az olyan magyar költővel, aki sem tisztán a pszichikum, sem a jelzett metafizikum mértékével nem mérhető.

És ilyen költő az én véleményem szerint Babits Mihály is. Ha félve is, de le kell írnom ezt róla, mert jómagam is csak a hagyományos mértékkel mérhető verseit értettem először igazán s évekig álltam én is tanácstalanul a többi előtt, keresve titkos törvényüket s ma is csak sejtem inkább mint tudom, hogy ezt a törvényt megtaláltam. Legyen szabad az alábbiakban bővebben kifejtenem: hogyan értem, milyennek látom én Babits Mihályt most megjelent nagy versgvűjteménye tükrében.

Bevezetőnek egy fontos megjegyzést. Babits nem az a költő, akit egyetlen formulából lehetne megérteni. Van egy rétege lelkének, amely erősen a magyar líra hagyományaira támaszkodik. Ez annyit jelent, hogy nála is találunk verseket, amelyekben mondanivalóját a versesztétika hagyományos módján fogalmazza meg s amelyek úgy nézhetők és úgy érthetők, mint konkrét, motivált lelki tartalmak kifejezései. A dalszerű, szinte teljesen hangulati fajtából három remek példa is jut az eszembe: az *Augusztus*, amelyet diákkorom óta könyv nélkül tudok és az újabbakból az *Esti megérkezés* meg a *Csak egy kis méhe...*, mindegyik finom, leheletszerű lelkiállapot rezdülésnélküli kifejezése és teljesen megérthető a hangulatból magából. Az olyan versek viszont, mint a *Restség dicséreti*, *Tavaszi szél*, *Búcsú a nyárilaktól*, és főleg a *Botozgató*, egy más magyar lírai hagyományt támasztanak újra, mintha egy modern Arany János szólalna meg bennük.

Sorolhatnék még föl ilyen verset többet is; mindnyájan érezzük azonban, hogy ez még nem a teljes Babits és hibát követnénk el, ha mindazt elhagynók terméséből, ami ezeken kívül van; hiszen ezzel épen őt magát, az újtörvényű Babitsot hagynók el. Már első három kötete, de különösen a háború utániak, tele vannak olyan versekkel, amelyek pszichikum módjára, tisztán csak lelki folyamatokból meg nem érthetők. A könnyedebbek, dalhangúak közül pl. a *Szerelmes vers, Ekloga, Hegyi szeretők idillje, Engesztelő ajándék*, egy más fajtából a *Nyugalanság völgye Előszava, A jóság dala, A sziget nem elég magas, Önéletrajz, Cigány a siralomházban*, stb., stb. Azt mondtam az elején, hogy a magyar irodalmi kritika csak egyféle lírai verset ismer s ez az egy a mi olvasó-tudatunkba annyira beleedződött már, hogy öntudatlanul is ezt keressük mindenütt s ennek a szemüvegén át nézünk mindent. Ezt éltem át én is ezekkel a versekkel. Amikor a hagyományos kategóriákkal közeledtem feléjük, sehogyanszem tudtam velük boldogulni. Nekem, szerény tudós kedvtelésemben, az a szenvedélyem, hogy amit látok, annak az atómjaiba is belelássak s ez itt a régi módon sehogyse sikerült. Hamarosan rá kellett jönnöm, hogy azért nem, mert olyasmit kerestem, ami természetüknél fogva nem lehet bennük. Félre kellett tehát tennem az egész hagyományos fogalmi készletet, egy csomó „nem“-en kellett magam átküzdenem, amíg aztán valahogy látni kezdtem. A régi típusú lírai verstől jövet ezeknél a verseknél, legalábbis egyes jellegzetes példáknál, az tűnt fel először, hogy bennük a közvetlen emocionalitás lángja erősen át van szűrve vagy le van csavarva. Kerestem bennük szokás szerint az aktuális érzelmet, „a pillanat hangulatát“, a konkrét, öncélú kedélyhullámzást és többnyire nem találtam. Föl kellett tennem a kérdést: van-e hát ezekben a versekben igazi emóció? Hosszas próbálkozás után jöttem rá aztán a feleletre: Olyan értelemben, mint egy Petőfi-versben, nincs. Ezeknek a verseknek első pozitív sajátosságuk az, hogy költőjük lemond bennük a közvetlen, csak pszichikusan megfogható emóciókról s a versek érzelmi tartalmát egy olyan érzésre redukálja, amely úgy viszonylik a konkrét kedélyvilághoz, mint a kozmosz étere és sugarai a dolgok sokaságához. Amit ezen értek, bővebben csak az egzisztenciális filozófián át tudom megmagyarázni. *Heidegger* szerint az emberi létnek három, tovább már nem elemezhető ontológiai ősténye van: a hangoltság, a beszéd és a megértés („Befindlichkeit, Rede, Verstehen“) s ontológiai szempontból valamennyi között a hangoltság az első. Ez annyit tesz, hogy amíg élünk, minden szavunkat, léteünknek minden moccanását megelőzi egy őshangulat, amelyet

léhangulatnak, talán léttudatnak is nevezhetnénk: az, ahogy épen mi épen itt, ebben a létben a magunk létének gyökerén érezzük magunkat (épen ezért „Befindlichkeit“). Lényegében más ez tehát, mint a pillanat hangulata vagy kedélyhullámai, bár ezek mind csak rája épülhetnek; földi létünknek étere ez, amely sokszor nem is tudatos előttünk, csak konkrét megsűrűsödéseiben. Nos: Babits ezekben a jellegzetes verseiben nem fejez ki és nem is akar csak konkrét emocionalitást kifejezni. — ő a lehetetlent kísérli meg: a maga emberi létének ezt az ősi hangoltságát, ezt az ontológiai léhangulatát közvetlenül kifejezni. Olvassuk el ezeket a verseket még egyszer. Miről van bennük szó? Soha, vagy csak látszólag, pillanatnyi dolgokról; egy-kettőre megjelenik bennük az, amit Heidegger „*gestimmtes Sichbefinden*“-nek hív, egy emberi egyéniség ősi hangulatélménye a maga létéről és a világról, amelyben él („Existenzbewusstsein“). Lemondok arról, hogy példákat idézzek, mert hiszen nem egyes sorokat, hanem egész verseket kellene idéznem.

Fogadjuk el az egzisztenciális filozófiát továbbra is kalauznak. A világban élünk, de ezt a világot léttudatunk, hangoltságunk tárja föl előttünk, s amit föltár, az mindig a *mi* létünk, a *mi* világunk; mindig az, ami épen miránk az „itt“ és „most“ súlyában ránknehezedik. A hangoltság tehát szükségképen elszigetel, magunkrautal és kikerekíti, de be is zárja fölöttünk önlétünk boltozatát:

*Almodtam én és az álom, az álom én magam voltam,
Kertben bolygtam, és magam voltam a kert, ahol bolygtam...*

De ugyanez a hangoltság, mert implicite mindig a lét egészére irányul, egyúttal szét is old bennünket: kiárad más életekre, emberközösségekre, eszmék és kozmosz örökkévalóságára:

*Ó, szomorú téli sötét, te szennyes fekete bársony!
Örülök annak a kis résnek a függönyömon,
mert rajta a végtelen Terek mélyébe látni,
csillagokig!*

*A szomszéd szobákból az Élet örök ritmusa, alvó
kedves életek lélekezése, — ó ti
meleg Erők titkos munkája, kik jöttök az Idő
fenéktelen mélyeiből!*

Különös dialektikus hullámverés alakul így ki: bezártságból és szétoldottságból, elszigeteltségből és egyetemességből, zsú-

foltságból és ürességből: csupa olyan élmény, amelyre léptenyomon ráismerünk Babits verseinek világában.

De éreznünk kell ennek a világnak nemcsak a mozgását, hanem külön klímáját is. Élethangulatunknak megvannak a maga spontán klimatikus változatai, megvan a maga hőfoka, sűrűsége, napfénye és borúja. Babits verseiben is egymást váltja légies könnyűség és fulladt elnyomottság (*Halavány téli rajz — Verssor az uccazajban*), irreális lebegés és nyers realitás (*Szőkevény, renitens idill — Szobafestés*), gyönyör és szenvedés (*Esik a nap — Pesti éj*), tisztalátás és tévelygő tömkeleg (*Zsol-tár férfihangra — Almok kusza kertjeiből*), mint ezer arca egyetlen léthangulatának.

Még egy törvényről kell szólnom, amely ebben a gazdag világban uralkodik. Heidegger szerint az ember metafizikai lényegében idő, tiszta időiség. Minden más létező csak áll örök jelenben, csak az ember az idő, az ember az, akinek egész léte az időélmény változataiban, az időiség sokféle mozzanatában zajlik le. Ha most Babits verseit előveszem, épen az lep meg, hogy az emberi létnek ez az időbenyúlása, időbefeszítettsége, ez az időbezendülő léttudat valamilyen módon mindegyikben megszólal: ha csak mint emlékezés vagy mult és jövő tudatának apró rebbenése, vagy erősebben, mint vágy, várakozás, előrelendülés és prófécia. Az élmény körének és színváltásainak mozgását így keresztezi bennük a pillanat és az örökkévalóság, a most és a volt, a most és a lesz örök dialektikája: „*az istenek halnak, az ember él.*“

Új mondanivalóhoz új kifejezés kell. És itt megint negatívummal kezdem. Babits a léttudat közvetlen kifejezését úgy próbálja igen sokszor meg, hogy lemond az esztétikum szokásos cicomáiról, úgy ahogy a pszichikumról már előbb lemondott. Heidegger szerint a költészet, akármilyen raffineriává fejlődjék is, lényegében mégiscsak *beszéd* („*dichtende Rede*“); Babits visszaviszi a maga líráját a költészet metafizikai őskéhez: a költői beszéd egyszerűségéhez. De ez a lemondás még nem a végső szó kifejezőkeresésében. Ahol az eredeti élmény polifon, ott a kifejezőeszközöknek is kell, hogy nagyobb skálája álljon rendelkezésre. Babits nem mondhat le végleg az esztétikumról, — de az új mondanivalóhoz új versesztétikát is alkot.

A költemény, általában minden műalkotás, olyan mint a mese palackja a belézárt szellemekkel. Csak az avatott érezheti ki a kristályos egységben azokat a különmemű erőket, külön szólamokat, amelyeket a műforma vas törvénye összefog. A műalkotás mindig a pillanat gyermeke: azé a pillanaté, amikor a létrejöttében munkálkodó esztétikai tényezők egymással har-

móniába jutnak. A hagyományos vers ezt a harmóniát már készen adja; a stílustörvény, amely a verset élteti, készen, változhatatlanul lép elébünk. Babits a maga legjellegzetesebb verseiben nem dolgozik kész törvényekkel; visszavisz az esztétikai teremtés első napjához s a verset hordozó stílustörvényt a szemünk előtt alkotja meg.

Ezt a következőkép értem: A jelzett Babits-versekben nincs kész harmónia és nincs kész stílustörvény; Babits szétoldja azt a csokrot, amelyet a klasszikus esztétika kötött: a verset építő stílustényezők hagyományos egyensúlyát, szétoldja azt, amit belső formának nevezhetünk, hogy aztán versében a szétoldottságból új összhangot teremtsen s a tényezők új vegyítésével, elhagyásokkal és túlhangsúlyozásokkal léthangulata változatait megszóaltassa.

Alig van verse, amely ne adna példát a lírai stíluselemek új harmonizálására. Olyan esetekkel kezdem, ahol a műalkat szétoldottsága valósággal kézzelfogható. A hagyományos vers egyensúlya jelenti azt, hogy a versben a hangfest zenei ritmusa és a mondatok gondolati — nyelvtani szerkezete lehetőleg összevág egymással. Már most biztosan emlékszünk Babits-versre, ahol ez a harmónia nincs meg: ahol a zenei ritmus és a gondolati szerkezet két külön szólamra válik s a vers ritmusa a mondatokat töredékekre vagdalja. Akárcsak a másik zenei tényező: a rím; vannak versei, amelyekben a rím nem összefűz, hanem szétbont s növeli ezzel is a vers stílus-szólamainak kontrapunktikus távolságát. Különös élethangulatok kifejezése megköveteli ezt a diszharmóniát, — de milyen hallatlan ereje van aztán a vers közben vagy végén annak a néhány sornak, amelyben mindez a sok szólam egyszerre, egy pillanatra mégis összezseng!

Hasonló módon nyúl bele Babits a vers képszerű elemeinek esztétikai törvényébe. Sőt épen ez az a pont, ahol a legerősebben tagadja meg a hagyományos stilisztikát. Ez a stilisztika a vers képanyagától egységet, egysíkúságot követelt; azt várta, hogy azok a képek, amelyeket a költő a maga hangulatába beleolvaszt, világosak legyenek s ugyancsak világos, átérthető rendben fűződjenek egymáshoz. Hosszú évekkel ezelőtt vitatkozott két tudósunk Petőfi költészetéről és szót váltottak arról is, hogy az egyik vers forrás-metáforája megfelel-e a reális szemléletnek. Nemzedékek hagyományozták ránk a „szemléletesség” követelményét. Babits tud szemléletes és tud reális is lenni. De ha a maga élethangulatát akarja kifejezni, tud ezekkel a követelményekkel szakítani is. Az átérthető, egysíkú képanyag helyébe ilyenkor nála mágikus olvadékonyság lép; a versben szinte clemul a rím és a ritmus, és a főszólamot az álomszerűen alakuló

képanyag viszi, amelynek kísérteties sodrában egymásból fejlődik ki szemlélet, látomás és beleolvadt erkölcsi értékeszme; a „világosság“ és „szemléletesség“ helyét a polifónia foglalja el. Az a fiatal költő, aki évekkal ezelőtt Babits képanyagának „zavarosság“-át támadta, nem vette észre, hogy Babits esztétikájának egyik pozitív eszközét kifogásolja.

Mehetünk azonban ennél mélyebbre is. Zenei hangtest, értelmes mondat és beolvasztott képanyag hármias rétege mögött még lappang egy negyedik esztétikai tényező: a vers egészének tektonikus fölépítése. A mondanivalónak, a vers tulajdonképeni tartalmának, akár pszichikum, akár mélyebb valami az, megvan a maga mozgása, a maga nagy, hullámnzó ritmusa. Ha szemléltető példát akarunk, gondoljunk Berzsenyi ódáira. Babitsnál ez is — alig észrevehetően — külön szólamná válik. Vagy lefojtja teljesen, úgyhogy dinamikus tagolás és fordulók helyett az egész versen egyetlen mozdulatlan tónus húzódik végig, vagy ugyancsak egy tónusban felfokozza lélekzetnélküli sietéssé, vagy megduzzasztja hullámverését és erős ellenpontul használja fel hevesebb hangnemű verseiben.

A dúr és moll hangzatok számtalan változata születik ebből a modern harmonizálásból. Vannak versei, amelyekben a maga lét-tudata szárnyat kap, amikor az egész lét könnyűvé, súlytalaná válik körülötte, — az ilyen versekre ráhalmoz mindent, ami esztétikai bőségéből telik: rím, ritmus és mondatok harmóniáját s a képek könnyű, suhanó kapcsolódását. (*Szerelmes vers.*) Néha még túl is fokozza valamelyik szólamot: szaporítja az azonos rímeket, megtézi belső és kezdő rímekkel, gyorsítja a ritmus érverését, antik metrumot és rímet összekapcsol. Máskor meg árad a fojtott, nehéz levegő verseiből; élethangulata csak terheket, szenvedést, válságokat hordoz: a versben külön zakatol hangritmus és mondatritmus, a mondat elevenjébe belevág a rím, szédülten sodródnak a képek s a tektonikus fordulók mindegyike fájó vonaglás. — Csak a két végletet említettem meg itt; az olvasó vegye kezébe a verskötetet, megtalálja a példákat, de az elmondottak nyomán talán tisztábban átéli azokat a verseket is, amelyekben sem az egzisztenciális tartalom, sem az új harmonizálás nem ennyire kiélezett.

És most tulajdonképen be is fejezhetném. Amit eddig mondtam, az is inkább föltevés, mint bizonyosság; amit még mondani akarnék, alig több a sejtelemnél. Régi hitem, hogy minden egyéni stílustörvény eredetileg élettörvény volt, vagy legalábbis egy gyökérről nőtt alkotója élettörvényével. Úgy érzem, hogy az említett stílustörvényben Babits is saját életalakításának principiumát emelte át az esztétikai síkba. Heidegger,

akire már többször hivatkoztam, azt mondja, hogy a léthangulat implicité mindig a lét egészére irányul, az a tendenciája, hogy föltárja a létet egészen, leplezetlenül, minden terhével együtt („Sein in der Wahrheit“) — s épen ezért az emberek többnyire menekülni szoktak tőle, azzal hogy létük szemhatárát erőszakosan összehúzzák. Elgondolhatjuk, hogy ez az elleplező tendencia még erősödik válságos korszakokban, amikor a lét terhét emberi tévedések és gonoszságok még csak növelik. A költőnek ilyenkor egy hivatása lehet: vállalni a látást, amely elől embertársai menekülnek. Vállalni és kimondani: ez már a költői morál, az önmagához-hűség, az akarat dolga, de ez az akarat kétélű fegyver, amely könnyen gazdája ellen fordul. Arra gondolok, hogy a költőnek akarnia kell a látást, de ez a látás könnyen elidegenítheti önmagától. Az, aki szétoldja a maga életét, hogy a körülötte zajló embersors polifóniájában olvadjon fel, — a kultúra gazdagságában és egy embertelen korszak őszintén átélt válságaiban ki van téve annak, hogy nem talál vissza önmagához. Így nő ki a morális helytállás problémájából a költő sors másik nagy problémája: az életformáló akaraté, amelynek ugyanúgy anyaga a sokszólamú élet, mint a műösztőnek a kifejezőeszközök harmonizálása s amelynek ugyanúgy meg kell néhány nagy pillanatban önnön törvényét találnia. Amikor azt mondom, hogy Babits esztétikai problémái akarat, életformálási problémákat sejtetnek, el is jutottam arra a küszöbre, amelyen túl a tudománynak már nem szabad lépnie.

Most már csak egy utolsó megjegyzést. Lehet, hogy a költő, akiről ezt a vázlatot írom, mosolyogva teszi majd félre ezt a pár lapot. Honnan tudod te, hogy én milyen vagyok? Lehet, hogy csakugyan hamis képet rajzoltam róla. De amióta úgy látom, jobban értem és közelebb érzem magamhoz, van tehát még esetleges tévedéseimben is legalább egy szikra igazság. És azt hiszem, hogy amit tévedtem, ezért az egy szikráért megbocsátható.

Barta János

LÉT ÉS MŰVÉSZI ÉRTEK

Martin Heidegger: Hölderlin und das Wesen der Dichtung. Albert Langen, München 1936. — 16. l. — *Johannes Pfeiffer: Umgang mit Dichtung.* Eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen. F. Meine Leipzig 1936. — 76. l.

1.

Heidegger létfilozófiája kezdettől fogva — már majd egy évtizede — hat termékenyítően a művészetbölcseletre. Egyelőre nem módszertanilag hasznosítják. Pedig könnyű belátni, mily nagy jelentőségű a művészetbölcseletre oly filozófiai rendszer, amely a Husserl-féle tiszta tudat, tiszta érvényességek bölcseletéből kiindulva vizsgálja a létet. Létezés és érvényesség alig esnek annyira egybe valahol, mint a művészi lét birodalmában, amely érvényességek birodalma, értékbirodalom. Most Heidegger maga kapcsolja össze rendszerének alapfogalmait a művészi léttel, azzal, amit Hölderlin a művészi létről megnyilatkozásaiban feltár. Némi szépséghibája fejtegetéseinek, hogy tartalmi jellegűek, pedig a művészi létre nézve nem a költők elmékedése a költészetről, hanem alkotásmódjuk ad felvilágosítást.

Bár Hölderlin bizonyos tekintetben kivétel, nemcsak költő, hanem olyan költő, aki a „költészetről, a költőről költ“. Ezt szükségesnek látja hangsúlyozni Heidegger, aki mellesleg a maga tragikus létfilozófiájához sokat tanult a görögöktől és a görög tragikusoktól s így elég természetes találkozása, érintkezése az *Empedokles* költőjével. Hölderlin megnyilatkozásaiban meglepő igazolását látja létfilozófiája alapfelismerésének annak, hogy az ember három antológiai ősténye a „beszéd“, a „megértés“ és a „hangoltság“. Hölderlin szerint „az emberi javak legveszedelmesebbike a nyelv s azért kapta az ember, hogy létre hozza vele önmagát“. — „Az ember sokat tapasztalt, sok éginek nevet adott, mióta társalgás vagyunk és hallunk egymásról.“ „Ami maradandó, azt a költők alakították.“ — Heidegger betűről betűre, tartalmilag elemzi Hölderlin szövegeit: „Seit ein Gespräch wir sind und hören können von einander“-t a következőképen. A „beszélgetés“ jelenti, hogy valamiről beszélgetünk. De egyben, hogy mi magunk vagyunk beszélgetés és pedig „ein“, egységes beszélgetés, habár a következő mondat szerint az, hogy beszélgetés vagyunk, azt jelenti, hogy hallhatunk is egymásról. Emellett Hölderlin nemcsak azt állítja, hogy beszélgetés vagyunk, hanem azt is „mióta“ beszélgetés vagyunk. Mert a beszélgetés nem egyidős ám a „beszéddel“ jegyzi meg. A beszélgetés egységet tételez fel, az egység maradandóságot, állandóságot. Vagyis azóta van beszélgetés, amióta az idő a

maga kiterjedéseiben megnyílt. Mióta az ember a maradandó jelenbe állítja magát, teheti ki önmagát a változásoknak: „csak az állandó változhatik“. Azóta vagyunk „beszélgetés“ — mióta történetiek vagyunk. Társalgás és történeti lét egyforma idő, összetartozik, mióta a nyelv társalgás, jutnak szóhoz az istenek. De az istenek akkor juthatnak csak szóhoz, ha szólnak hozzánk és igényeik elé állítanak bennünket. A szó, amely az isteneket megnevezi, mindig ilyen igényre adott feleletet. Heidegger a szóelemzések kedvelője, itt visszavezeti az ansprechen-t az igényre, az Anspruch-ra. Hűséges marad önmagához, módszer-tani alapelvehez, amely szerint az egzisztenciálfilozófia nem más, mint fenomenológia, hermeneutika értelmében. Mióta az istenek beszédre bírták az embert, az idő az emberi lét alapítvány. De mindez csak mióta „egyetlen társalgás“ az ember. — S hogyan jött létre ez az állapot. Az emberi létnek ezt a megalapozását Hölderlin a költőnek tulajdonítja: „Was bleibet aber, stiften die Dichter.“ S ezzel fény derült a költészet lényegére: „Dichtung ist Stiftung, durch das Wort und im Wort.“ De nem eredettől fogva maradandó a szó. Nem — mondja Heidegger — azt meg kellett állítani. Amint az istenek és a dolgok nevet kapnak, amint a dolgok így szilárd körvonalakban felszillannak, kap az emberi lét is szilárd körvonalat és alapot. A költő nemcsak szabad ajándékozó, hanem megalapozója is az emberi létnek. A nép és az istenek között az összekötő kapcsot jelenti. Az istenek intéseit, szemöldökrándítását közvetíti a nép felé, beleviszi parancsaikat a népbe.

2.

Johannes Pfeiffer — Becker és Heidegger tanítványa — első értekezésében maga is tartalmilag hasznosította az egzisztenciálfilozófia eredményeit. Első tanulmánya, doktori értekezése, a lírai költészet képletét kísérelte meg elemezni, a líra fogalmát, előadásmódját, annak időbeliségét, sajátos fennállását. Azok közé a munkák közé tartozott, amelyekben annyira megy az elemzés, hogy azt a gyanút keltik, ennyire mély értelemebelemagyarázáshoz, már nem is szükséges költői remekmű, jó arra akármilyen szöveg s különösen jó akármilyen átlag versszöveg is. A nyelv maga kétségtelenül kimeríthetetlen anyagot szolgáltat az emberi lét magyarázatához, az embernek, mint létezőnek sajátos megjelenési és fennállási módja. Pfeiffer emellett kitünő érzéket árult el a költői műalkotás belső szervessége iránt. Az irodalmat és a művészi alkotást szerető ember nem fojthatta el azt az óhajtást, bár megfelelő feladatokban érvényesülhetne ez a képesség és tehetség. Most a német szellemi élet legutóbbi fordulatának megvan az a jótékony hatása, hogy,

mint azt az előszóban maga Pfeiffer is megjegyzi, „kötelességgé vált a legszélesebb néprétegekhez, az egész néphez szólni“. Kissé le is higgadt és kikerült mestereinek egyoldalú hatása alól. Heideggeré alapvetően nyilvánul ugyan meg a hangulatnak, mint hangoltságnak létfilozófiai felfogásában s ezt tekintti a művészi alkotás értékkritériumának. De simulékonyabban, kellő könnyedséggel hasznosítja az egzisztenciálfilozófiai eredményeket, nem az a célja, hogy adalékokat gyűjtsön egy rendszer igazolásához. A költészetet sajátos valóságmegnyilvánulásnak tartja s a hangulatfogalmat az értékes és az értéktelen szétválasztására használja fel. A valódi és a nem valódi művészet hangulata alapján választható szét egymástól. Finoman fejtegeti az igazi és a hamis, az eredeti és a nemeredeti, az átélt és a csak beszélt művek ismertető jegyeit. Ezeket szerinte áthidalhatatlan szakadék választja el egymástól. Kitűnően jegyzi meg, lehet valaki a legműveltebb, legtudatosabb költő, és emellett mégis igaz, eredeti, őszinte, — alkotása pedig valóban alakított. És viszont lehet valaki naiv és mégis mesterkéltné, eredetiség nélküli és a műve pusztán „beszélt“. A kis tanulmány különös értéke — a szemelvénykiválasztás, például rendkívül finom árnyalatokban szemléltetik a különbségeket. Valóban legjobb értelemben nevelik a szemet, finomítják a látást. Álláspontja, hogy a művészi alkotás, „megértése“ nem más, mint a költő legsajátosabb alkotásmódjának az átélése. A költemény tartalmi elemzése elhibázott s a nyelvi alakításban kifejezésre jutó egyéni élethangulat meglesése a fontos. Mindebben is észrevehetőleg közeledik Rudolf Odebrecht és Fritz Kaufmann esztétikájához. Ugyancsak a tiszta esztétikai állásponthez való közeledést, és az értékelméleti álláspontra helyezkedést jelenti az a kijelentés, hogy az esztétikus szempontjából nem a közönséges, az értéktől idegen álláspont veszedelmes, az *esztétikus feladata*, ott kezdődik, ahol a *dilettáns* és az *esztéta*val szemben kell megvédelmeznie a sajátos művészi értéket. Másszóval ez annyit jelent, hogy az esztétika feladatai a sajátos művészi érték területén belül jelentkeznek, ott, ahol egyáltalán értékről szó lehet. Bármilyen fokozottan gyökereznek ezek az értékek a létezés világában és bármilyen erős a létalakító jellegük, birodalmukban mindig az értékelésen lesz a hangsúly.

Baránszky László

A MAI FRANCIA REGÉNY

Gyergyai Albert munkája

Nincs nehezebb, mint a szellem valamelyik folyamatos megnyilvánulásának megírása. A folyamaté, a le nem zárult fejlődésé, amelynek képzetei és fogalmai még kialakulóban vannak. Merész vállalkozás itt minden következtetés, mert nagy kérdés, vajjon igazak-e, helytállóak-e a belőlük levont ítéletek. Kétszeresen nehéz azonban a feladata annak, aki a mai regényről — közelebbről a mai francia regényről — kíván történetileg, poétikai és esztétikai szempontból érvényes megállapításokat tenni. Mert a regény természeténél fogva s ez általánosság alól a francia regény a legkevésbé kivétel — bárhonnan vegyük is eredetét, — az aphrodisiáktól vagy a gestáktól — és a műfaj fejlődésének akármelyik szakaszát vizsgáljuk, önmagában mindig ezt a folyamatosságot, le nem zárt jelleget mutatja. A szellem szélsőségeiről a tudás, a hit és a hősiesség ellentétes életformáiról tesz tanúbizonyságot a lingua romana-n írt, tehát egyáltalában nem hivatalos jelleggel rendelkező műfaj. Nem tudós és nem is szent, a népek, nagy tömegeknek igényeit szemmel tartva, minden korlátozás nélkül, kötetlenül, örök formátlanságban, — nem van, hanem — fejlődik, örökké él így az eredettől kezdve napjainkig. Története akár hosszsmetszetében, akár keresztmetszetében csak hányódás e formátlanságban a szellem szélsőséges ellentétei között. S bizonyos fokon küzdelem is a regény története a lingua romana-jelleg, a népies, s ponyva eredet ellen. A regény e szüntelen folyamatosságának első sorban az a magyarázata, hogy anyagában, feldolgozásában mindig az életből a *hic et nunc* életből való. A regény valahogyan az életben az ősi mítoszt pótolja s annál inkább regény és annál inkább regény és annál inkább felel meg műfajának, a lingua romana-jellegnek, minél inkább kielégíti a minden ember lelkében okvetlenül élő gyermekit. A kiapadhatatlan mese után való vágyakozást. Ez az állandó, örökkévaló jellemvonás a regényesség, de ennek emberekkel, korokkal és időkkel változnia kell. Ime a műfaj paradox volta: a regényesség örökkévaló vonása okozza az örök változatosságot, az örök folyamatot. Ezért a folyamatosságért olyan nehéz a regény történetének egyik szakaszát és — különösen még le nem zárult szakaszát — bárkinek is megírni. Idézzük Daniel Mornet-t, vagy Benedek Marcellt, de épúgy idézhetnénk másokat is, akiknek e fajta vállalkozása többé-kevésbé kudarcot vallott.

S ime Gyergyai Albert, most újra ehez az irodalomtörténetírónak és esztétikusnak egyaránt súlyos témához fordul és alig kétszáz lapon vázlatát adja a mai francia regénynek. S te-

gyük hozzá mindjárt előljáróban. — szerény meggyőződésünk szerint — ez a vázlat sikerült. Sikerült, de ehez Gyergyai Albertnak eddigi munkássága, szinte felbecsülhetetlen olvasottsága és tudása, az az értelem, mellyel a francia szellemiség mélyére hatolt és nem utolsó sorban az a tudósi aszkézis, remete önmegtagadás kellett, amely életforma kétségbevonhatatlanul ott van Gyergyai minden során, minden mondatán. Francia ember nem tudta volna elkészíteni ezt a vázlatot, — legalábbis nem így, — mert ahhoz a francia folyamatnak, a dolgoknak és jelenségeknek az a szinte időből és térből való kihelyezése, az a távoljutás a feldolgozásra kerülő anyagtól, perspektíva kellett, amivel Gyergyai rendelkezik. Csak e perspektívába állításnak az erejével sikerülhetett ez a vázlat, — az irodalmi formátlanság folyamatának formába öntése; a folyamatnak képpé rögzítése. S ahogyan ezt Gyergyai eléri, az éppen az igazi értéke ennek a szép kis könyvnek. Valósággal együttthalad ezzel a folyamattal. Így aztán teljes a kép — vagy ha úgy tetszik, — vázlat és mégsem sikkad el a műfaj folyamat-lényege, mégsem lesz a könyvből légvár-elmélet, hipotézis, fikció.

Mindenekelőtt a mai francia regény forrásait, — az eredetet, a múltat vizsgálja és ezt a múltat egyetlen hatalmas mozgalomnak, a jelen felé történő szüntelen lendületnek veszi. Ezért találja meg a francia regény multjában sokszor csirájában csak, de legtöbbször már fejlettebb alakjában szinte mindazt a jellemzőt, amely a mai regény létét és jellegzetességét, helyzetét, de különböző változatait is eldönti. Ebben a gazdag multban megvan a regényforma formátlansága, állandó keveredése egyéb műfajokkal, — amint Gyergyai mondja, — megvan a törvénytelen eredet, vagyis a hősköltemény széthullása és a krónika poétizálása és ugyanakkor a regény két nagy válfajának, a realista és a kalandregénynek egymással folytatott szakadatlan viaskodása. Ez a kétfajta regény a francia alkotólélek kettős arculata. A realista arculat Rabelais és Balzac műveit, Manet és Cézanne festészetét, a francia polgárosodást tünteti fel; a kalandos arculat viszont a misztikust, a tulajdonképpen való regényest, a szövevényest mutatja meg, — azt, amely a kereszties hadjáratokat, a csodálatos székesegyházakat, a hősi regényeket és Pascal Gondolatait hozta létre. A mai francia regényben mind a két arculat megvan, a költészet magaslatán a prózai regény és a valóság rideg ábrázolását céljával kitzűzött regény. De megvan a multban a mai regény két éltető eleme: az egyénítés és az atmoszféra is. Tipusuk Candide és Manon Lescaut. De nemcsak a mult, hanem a félmult és a közelmult is egészében rányomta bélyegét a mai francia regény folyamatára. Romantika és az irodalmi halhatatlanság kérdése; mindkét problematika egyaránt érdekelte Chateaubriand-t, mint a szá-

zad végén Barrést, vagy ma Montherlant-t. Az irodalmi halhatatlanság kérdése az esztétika problematikájában is benne van. Ki a nagyobb: a kész, az alkotótól elszakadt, független mű, vagy pedig az a legenda, amely az alkotót körülveszi s amely személyi, sokszor esetleges varázserőből táplálkozik? Ezt a kérdést az én-regény érleli ki, amiként az én-regény viszi be a műfajba a természetet és a pszichológiát. A történeti regénnyel az örök emberi ösztönök és történelmi mult iránt érzett vágyakozás lép be, a társadalmi és szociális regénnyel pedig maga az élet. Az egész élet, úgy ahogy azt Balzac — a géniusz, a csoda, — a maga egyéni alkotólázában létrehozta. De a „századvég“, a Dreyfuss-pör, a Panama-botrány, a társadalmi törvényerőre emelkedett dilettantizmus a közelmultban épenúgy hatást gyakorol a mai folyamatra, mint Flaubert új szemlélete. Így aztán a közelmultban már mind bonyolódottabbá válik a folyamat; az írók különböző ősöket és példaképeket tisztelnek, más más kultuszt művelnek. Nagy általánosságban a mai francia regényfolyamat küszöbén három ilyen kultusz, abban háromfajta író-típus mutatkozik meg: a cselekvő-, mint Zola, az élvező-, mint Barrés és az aszékéta-író, mint Élémir Bourges.

Mi mentődött át ezekből a kultuszokból, — azt teljes határozottsággal nehezen tudnók megállapítani, mert a mai francia regény mesterei minden örökség és hagyomány elismerése mellett sem fogadják már el ősnek és példaképnek a félmult alakjait, az apák és a fiúk nemzedéke most is egyszer szembekerül egymással; csakhogy a mai regényíró-nemzedék jóval hetykébb, mint akármelyik másik és inkább merít a nagyatyák és déd-atyák művészetéből, fogékonyabb az idegen, messzi ujdonságokkal és szépségekkel szemben, mint az apák kultusztisztelő írásművésze iránt. Innen van az, hogy ma sokkal inkább, — mint bármikor, — fellelhetők a francia regény kezdeti jellegzettségei és az idegen eszmeáramlatok, — természetesen a francia *józan ész* szűrőjén megtisztítva. Különösen az angol regény van nagy hatással ma a francia regényre. Ez a hatás azonban kölcsönös. S éppen ezzel bontakozik ki a két faj nagy műfajának különbözősége. Az angol regény prózai eposz, részletezőbb, nem egyszer terjengős; egyének, családok, egész nemzedékek tündöklését vonultatja fel, „van ideje“. A francia regény azonban dráma, kikerülhetetlen robbanás, válság, a jellem túlhajtott, izgalmas feszültsége.

A mai regény forrásainak megvizsgálása után Gyergyai a léghört tanulmányozza, melyben a műfaj most létrejön. Ma a regény elsősorban a film légköre hatja át, — a filmnek a ritmusa, jupiter-lámpafénye, technikája. Elsőrendű problémái, — sokszor közhelyei — a hit és a forradalom, individuum és kollektivitás; atyamesterei Gide, Proust, Dosztojevszj, néha Freud

és elvéte Nietzsche. Hangjában és a maga egészében pedig most is, mint mindig, — kevert műfaj, átmenet mintegy a prózai költemény és a lírai hangulatú tanulmány között. A mai regény alakja az új ember; lényegében szintén átmeneti típus. Jellemzésére Gyergyai Valéry-t idézi. Valéry szerint a mai ember igazság szerint két kor gyermeke. Lelkében még a jelen nem tudta kiküszöbölni a múltat; ezért van benne az a rengeteg zavar, önellentmondás, nyugtalanság és félelmetesen rossz lelkiismeret. Az új embert, a mai regény emberét tehát nem az választja el a közelmúlt, vagy a múlt emberétől, hogy alapjaiban különbözik tőle, hanem az a szüntelen törekvés, hogy el akar szakadni, választódni tőle. Szilajul és fölényesen öntudatos, pedig emögött csak kétely, ingadozás, és kapkodás van a múlt öröksége és a jövő ígéretei között. Lelkében él ugyan az egyéni szabadság, emberi egyetemesség, a magasabb szellemiség és az önismeret után való vágyakozás, de mindez csak arra jó, hogy e vágyakból a holnap új embere, az új regény új alakja támadjon, — az egységesebb, függetlenebb és szabadabb légek bontakoztatják ki; csakhogy ezek a modern mítoszok a hiánynak valami megnevezhetetlen érzetéből fakadnak. Fáklyáikat Bergson, Freud és Nietzsche, Marx, vagy Szent Tamás kezében látjuk. Ilyen mítosz még a Kelet és a Nyugat és maga a Költészet is, amelyben mintha minden modern mítosz összegeződne, a freudi titkok, éppenúgy mint a bergsoni lendület, vagy a nietschei hősiesség. Ez a Költészet-mítosz a tulajdonképpen való fegyvere a ma regényírójának, akinek ma is csak az a feladata, hogy a valóságból költészetet, álmot dolgozhasson ki és ugyanakkor a költészetből, álmaiból valóság legyen. A mai regényírónak is tanítania, jövőbe néznie kell. Feladata nehéz, nehezebb, mint volt előzőinek, mert — mint Gyergyai mondja — az író a közönséget, közönség meg az íróat keresi. A regény külső és belső válságban szenved, a válságnak számos okát próbálták már meg kikutatni, de egyetlen és szinte sorsdöntő okra biztos kézzel senki sem tudott idáig rámutatni. Valahogy úgy vagyunk a mai francia regény válságával, mint az élet egészének a válságával. Ha megoldódik az élet válsága, következőleg meg kell oldódnia a regény válságának is. Mert amiként a középkornak a székesegyház volt a legkifejezőbb, a legsajátosabb alkotása, a mai életnek elvitathatatlanul a regény a megszólaltatója.

A mai francia regény formai tekintetben rétegződései szerint a hol drámai, majd meg humoros idill, az erotikus regény, a detektív-regény, a társasági regény több változata, a regényes életrajz, a kalandregény. Témája szerint még jobban kibővült a regény kerete, mert ma már minden belefér — az élettől a

halálíg. Ilyen mai téma a háború, a család, a házasság, az üzlet, a földbirtok, a tulajdon, az apák és fiúk újabb ellentéte, az utópiák és a robinsonádák, a sport, a repülés, a munka, az új világlátás, a hit. Műfaja szerint a mai regény elsősorban pszichológiai beállítottságú, de lehet regény-dráma, regény-életrajz, regény-folyam — „roman fleuve”. — S műfaji tekintetben a legfontosabb az úgynevezett költői regény. Ez a költői regény a maga egész hatásával a legjellemzőbb a mai francia regényfolyamatra, mert az általa bekerült költőiség határolja el elsősorban a mai regényt a múlt műfajától. S végül ne feledkezzünk meg az úgynevezett tiszta regényről sem. A mai regény-folyamatban számos új típus bontakozott ki; ilyen Valéry Larbaud Barnabooth-ja. Az utazásnak és világismeretnek megindítója. Örökérvényű típusokat formált ki Proust, — mindegyik alakja külön-külön típus, nemcsak Swann és Charlus báró, de Bergotte és Oriane és a többi is. Ilyen Alain-Fournier Meaulnes-fiúja, a modern Hamlet, a hős és a kalandor; Gide Lafcadioja, Duhamel Salavinja, stb., stb.

Folytathatók még e nagyon színes, mind mélyebb szempontokat feltáró vázlat elemzését a harmadik réteg ismertetésével, de tegyünk pontot ott, ahová maga Gyergyai Albert tette, — Proustnál. Proust életével, egész művével mégis csak foglalta és összegezte az egész mai francia regénynek és azon keresztül a francia regény-folyamat egyetemének — a kezdetétől egész a betetőzéséig. Az a Proust, aki a zene erejével, az Emlék és az Idő örökkévaló, művészi megrögzítésére vállalkozott. S vajjon mi más a regény, ha nem az Emlék és az Idő művészi megörökítése?!

Dénes Tibor

DR. JANKY ISTVÁN: GONDOLATTÓL A KIFEJEZÉSIG
Sümege, 1937. 146. l.

Stílusztikai tanulmányoknak nevezhetnők ezt az érdekes, értékes és eredeti könyvet. Maga a szerző kevésbé nagyképű alcímet ad művének: Tanulmányút a betűk mögött. — Avval a bonyolult lélektani folyamattal foglalkozik, ami közben a kósza gondolat eljut a művészi kifejezésig, s felöleli e problémakör összes filozófiai, lélektani, esztétikai, irodalmi, és stílusztikai kérdéseit. Még sem esik a sokat markolás és keveset fogás hibájába, mert van finom érzéke, és bátorsága — vagy mondjuk inkább lelki ereje, — hogy bizonyos egészséges eklekticizmus-sal ismeretei tág köréből egyeseket teljesen elmellőzzön, másokat erősebben kihangsúlyozzon, amint azt könyve sajátos rendszere megkívánja.

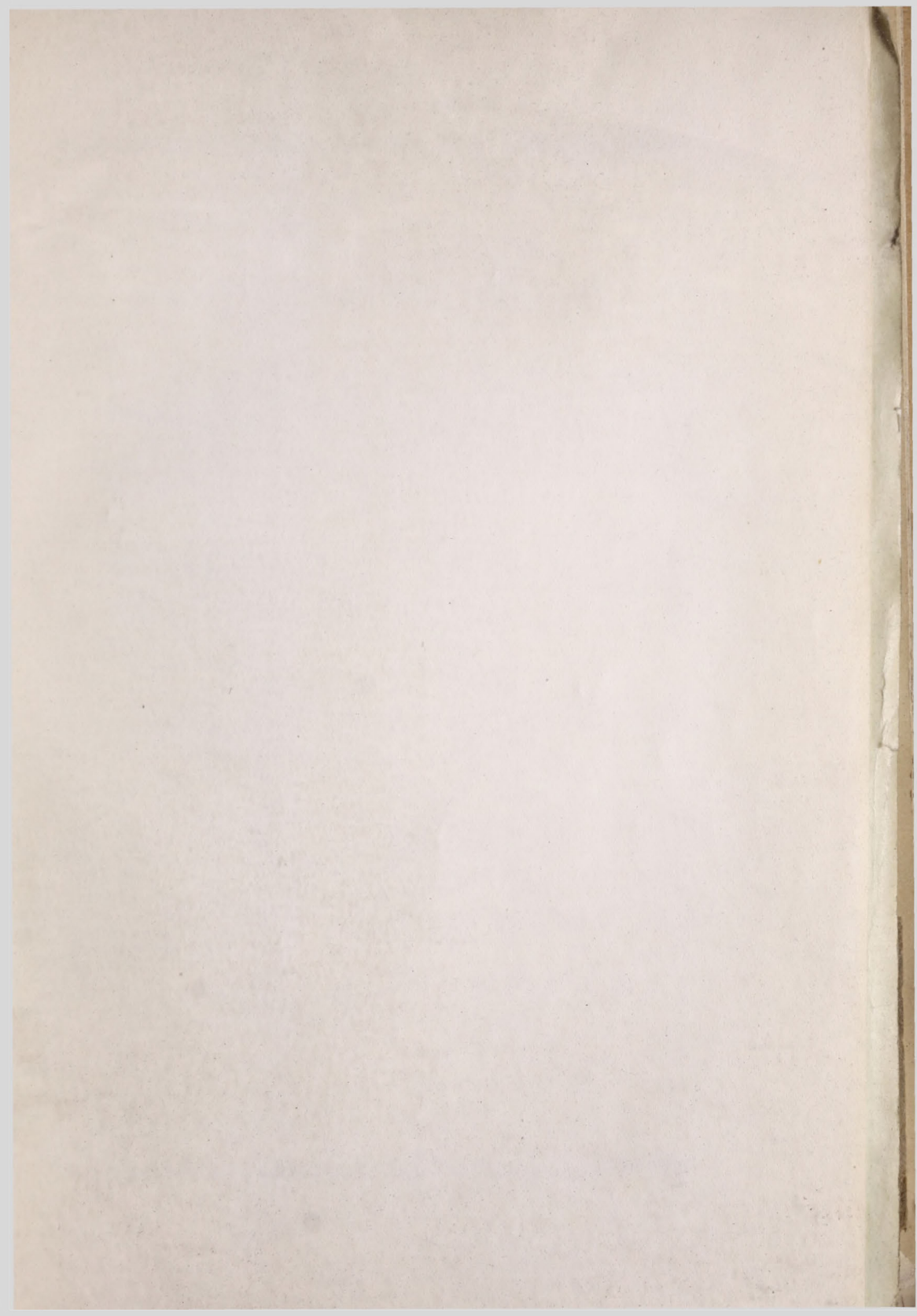
Ebben a rendszerben nyilvánul meg a mű főértéke és eredetisége. Az egyes fejezetek, melyek önmagukban is lezárt, kerek kis essayeknek tekinthetők, szinte észrevétlenül s minden bántó erőszakoltság nélkül rendeződnek össze egy arányosságával és észszerűségével imponáló rendszer-épületté. A munka két arányos terjedelmű főrésze oszlik: A kifejezés ideológiája (Az eszme és az ember), és a kifejezés mestersége (Az ember és az anyag). Az első részben a gondolon, a másodikban a kifejezésen van a hangsúly. Az első rész főfejezetei: A teremtő gondolat egysége, A teremtő személyiség, Az értékek nosztalgiaja, Az elefántesonttorony, Küzdelem a végtelennel; a második részé: Stílus és módszer, A stílisztika normái, A hang és a kép, Művészet és mesterség határkérdései, Írástechnika s merkantilizmus.

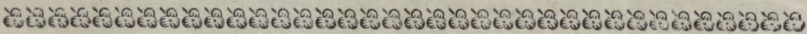
Amint különösen az első rész szimbolikus fejezetei meil elárulják, a mű nem az egzakl, rideg tárgyilagosság jegyében születel. Szerzőjének mintha szépírói törekvései lennének és egyéniségét nem tudja teljesen alárendelni a tiszla, személylelen tudományosságna. Vagy valószínűbb: nem is akarja. Szóval: valami állandó vibrálásban levő, enyhén remegő halk líra fűli át a sorokat. A gondolatok nem váltak el teljesen a gondolkodótól, állandóan mögöttük érezzük az embert. Ez a megállapítás azonban korántsem akar gáncs lenni. Egyrészt ez a lírai zöngé annyira halk és diszkrét, hogy sohasem lesz bántó, és sehol sem veszélyezteteli a tudományos komolyságot; másrészt pedig e halk líraiságból kibontakozó rokonszenves egyéniség méla rezignációjával, lehiggadt bölcseségével, nyugodt szemlélődésével, elmélyedő intellektusával sehol sem hat zavarólag, sehol sem okoz diszharmóniát.

Ki kell még emelnünk a szerző stílusának tisztaságát, világoosságát, mely erényekkel a legelvonlabb elméleti kérdéseket is elegáns könnyedséggel közel hozza az olvasóhoz. Stílusa világoosságában és ötletességében, éppenugy mint a szerkezetil felépítés átlátszó észszerűségében, az egész mű könnyed súlyosságában a francia gondolkodás, a franciás kultúrállság, a „raison“ hatása érződik; a német szellemtől szinte már egészségtelesenül szaturált tudományos irodalmunkban ez külön üdvözlésméltó jelenség.

Összefoglalva a tárgyallakat, örömmel állapíthatjuk meg, hogy Jánky István könyve a meglehetősen szegényes magyar esztétikai irodalom értékes gyarapodását jelenti, és reméljük, hogy a szerző — a sümegi középiskolai tanárságnál megérdemelten kedvezőbb körülmények közé jutván — a nagyon bizlató kezdet után folytatni is fogja ezirányú értékes munkásságát.

Kunszery Gyula





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 elméleti és gyakorlat, valamint a művészetelmélet egyes szakkörei között. A nagyközönség tájékoztatása. Végeredményben: a magyar művészi élet számára a csupán bölcseleti elmélyüléssel elérhető öntudat és öncél-ság 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: *Penédek László, Kornis Gyula.* Ügyvezető alelnök: *Baránszky-Jób László.* Titkár: *Dénes Tibor.* Jegyző: *Kozoosa 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, Hegedüs Lóránt, Jajczay János, Kéky Lajos, Koszó János, Kotsis Iván, Krampol Miklós, Lázár Béla, Mester János, Makkai Sándor, Marczell 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 J. László dr. tanár, Budapest I, Pilsudski-utca 37. — címzendő.

